АЛЕКСАНДР
КЛЮЕВ

СУММА МУЗЫКИ

АЛЕТЕЙЯ

ИСТОРИЧЕСКАЯ
КНИГА

АЛЕКСАНДР
КЛЮЕВ

СУММА МУЗЫКИ

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2017

УДК 78.01
ББК 85.31
К 521

Рецензенты:

заслуженный деятель науки РФ, доктор философских наук, профессор *Г. Л. Тульчинский* (НИУ ВШЭ)

доктор философских наук, профессор *А. А. Грякалов* (РГПУ им. А. И. Герцена)

доктор искусствоведения, профессор *В. П. Коннов* (РГПУ им. А. И. Герцена)

Клюев А. С.
К 521 Сумма музыки / А. С. Клюев. – СПб.: Алетейя, 2017. – 608 с.

ISBN 978-5-906860-40-8

Работа объединяет три книги: «Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире», «Онтология музыки» и «Музыка: путь к Абсолюту», в целом воплощающие авторскую концепцию бытия музыки. Добавлено Приложение, в котором представлены выдержки из трудов о музыке выдающихся философов, музыковедов, композиторов XX – начала XXI века.

Издание адресовано всем интересующимся мыслью о музыке.

УДК 78.01
ББК 85.31

В оформлении обложки использован фрагмент фрески Мелоццо да Форли «Ангел с тимпаном»

ISBN 978-5-906860-40-8
9 785906 860408

© А. С. Клюев, 2017
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2017

МУЗЫКА И ЖИЗНЬ

О месте музыкального искусства в развивающемся мире

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга «Музыка и жизнь…» рождалась достаточно долго. Начнём с того, что импульсом к её написанию явилось конкретное переживание автора — можно даже указать точную дату, когда оно имело место: 31 мая 1972 года — в бытность его ещё студентом фортепианного отделения Музыкального училища при Ленинградской консерватории (ныне — Санкт-Петербургского музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова). Вот как это было.

Шёл экзамен по специальности. Автор этой книги исполнял подготовленные им для экзаменационного выступления музыкальные произведения. Всё шло замечательно. Настроение у автора было превосходным. И вот, в момент исполнения им бетховенской фортепианной сонаты ор. 31 № 1 (№ 16), он вдруг как-то по-новому — исключительно ярко и отчётливо — ощутил то, что можно было бы назвать «таинственным дыханием музыки». Практически сразу после выступления это состояние вылилось у него в желание понять, осмыслить таинственную суть музыки. Это желание, однажды возникшее, не покидало его в дальнейшем: и когда он оставался студентом Музыкального училища, и когда он был уже студентом консерватории (как пианист и историк музыки), и даже позже, когда он стал преподавать в различных вузах. Плодом его размышлений о музыке и стала эта небольшая книга.

Надо отметить, в работе речь идёт о музыкальном искусстве в самом широком смысле, то есть разговор ведётся о наиболее общих основаниях существования музыки в мире, жизни[1]. Поскольку такой ракурс рассмотрения музыки, по сути, философский, книга носит философский характер.

[1] Мир и жизнь для нас — одно и то же образование. Такая наша позиция базируется на утверждаемой в современной научной литературе мысли о том, что мир (в единстве его проявлений) есть живое, а значит, — жизнь. Об этом см., напр.: *Франтов Г. С.:* 1) Геология и живая природа. Л., 1982; 2) Занимательные аналогии в мире природы. СПб., 1994; 3) Единство мира природы. СПб., 2004. — Идея о том, что мир — живое, жизнь по-своему просматривается ещё в высказываниях многих мыслителей, учёных прошлого: Эпиктета, Парацельса, Джордано Бруно, И. В. Гёте и др.

ГЛАВА 1.
ЧТО ТАКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО?

Вопрос о том, что такое музыкальное искусство, музыка, на первый взгляд, кажется настолько простым, что не требует специального рассмотрения. Большинство читателей, если попросить их ответить на него, наверное, ответят следующим образом: «Музыка — то, что является результатом творчества композиторов и исполнителей, то, что мы слышим на концертах, по радио и телевидению, когда прослушиваем магнитофонные записи, компакт-диски и т. п.». Всё это так и, однако, не совсем так.

Действительно, музыка[1] — то, что мы слышим на концертах, по радио, телевидению или прослушивая записи. Но можно ли, сказав так, *исчерпывающе* ответить на поставленный вопрос? Вероятно, нет. Не считая того, что часто на концертных эстрадах, в трансляциях по радио и телевидению звучит то, что в полном смысле этого слова не является музыкой (име-

---

[1] Музыка (от греч. μοῦσα — муза) — искусство муз. Музами в Древней Греции называли мифологических существ, обитавших на горе Геликон, которые покровительствовали различным искусствам и наукам. Муз было девять: Эрато — покровительствовавшая лирической (любовной) поэзии, Евтерпа — лирической (элегической) поэзии, Каллиопа — эпической поэзии, Полигимния — гимнической поэзии, Терпсихора — танцу, Мельпомена — трагедии, Талия — комедии, Клио — истории и Урания — астрономии.

ется в виду качество музыкальной продукции, о котором подробнее речь пойдёт ниже), музыкальное искусство настолько сложное явление в мире, что на вопрос о том, что оно собой представляет, требует более серьёзного и углублённого ответа. В самом деле, задумаемся над сложностью музыкального искусства в мире.

Показателем сложности музыки, которую называют «искусством звуков», так как её «строительным материалом» оказываются звуки, прежде всего является наличие в ней законов, предопределяющих структуру, то есть организацию элементов музыкальных произведений: музыкальных интервалов, мотивов, фраз.

Композитор, желая создать *действительно музыкальные (то есть художественно значимые) произведения*, обязательно должен руководствоваться требованиями организации элементов музыкальных произведений, при этом очевидно, что автор музыкальных сочинений должен превосходно владеть самими этими элементами, знать особенности их проявления. (Разумеется, создание музыкальных произведений в соответствии с законами организации элементов музыкальных творений отнюдь не исключает возможности обладания этих произведений самобытностью, неповторимостью; подробнее речь об этом пойдёт в дальнейшем.)

Безусловно, уже сказанного было бы достаточно для того, чтобы показать непростую природу музыки. Вместе с тем необходимо подчеркнуть следующее: структура — организация элементов — музыкальных произведений осуществляется по общим законам структурирования звуковых явлений в природе вообще. Например, — звуковых излучений[2] биологических организмов: насекомых, млекопитающих, птиц. Хотя, естественно, звучание биологических существ нельзя назвать музыкой, то, что организация биологических звуковых явлений соответствует «законам структуры» музыкальных сочинений,

---

[2] Когда говорят о распространении звука (звуковых последовательностей), то так же, как и в случае с распространением света, употребляют понятие «излучение».

позволяет рассматривать его если и не как музыку, то как предмузыку и на этом основании входящим в состав музыкального искусства[3]. В свою очередь то, что музыка включает в себя предмузыку, предопределяющую более широкий спектр связей музыки с действительностью, вне всякого сомнения, дополнительно усложняет музыкальное искусство.

Указанным общим законам организации звуковых явлений подчинено и звучание физических объектов — не только то, которое не улавливается нами без специального акустического прибора, но и то, которое доступно человеческому слуху: скрип, скрежет, свист. Это звучание, следуя логике вышеприведённых рассуждений, можно считать уже предпредмузыкой и так же, как и биологическое звучание — предмузыку, входящим в музыкальное искусство[4]. Вхождение в музыку, наряду с предмузыкой, предпредмузыки, ещё более расширяющей спектр контактов музыки с миром, бесспорно, с новой силой усложняет последнюю.

Наличие трёх уровней (слоёв и т. д.) звучания музыки (собственно музыки, предмузыки и предпредмузыки) интересно подтверждают рассуждения известного венгерского учёного Пете-

---

[3] Музыка и предмузыка исключительно близки. Свидетельством их близости, с одной стороны, может служить то, что в древности люди слушали пение цикад и других биологических организмов, то есть предмузыку, как мы сейчас слушаем музыкальные произведения (об этом см., напр.: *Уколов В. С., Рыбакина Е. Л.* Музыка в потоке времени. М., 1988. С. 17), с другой стороны, то, что отдельные животные, например некоторые виды обезьян, способны издавать звуковые последовательности — предмузыку, идентичные звукорядам, используемым в человеческой музыке: так называемые «хроматические гаммы» (об этом см., в частности: *Булич С. К.* Музыка // Брокгауз Ф. А. и Ефрон И. А. Энциклопедический словарь: Репринт. Т. 39. М., 1992. С. 130). Показательно, что иногда в истории развития культуры предмузыку практически отождествляли с музыкой.

[4] По всей видимости, именно в этом смысле надо понимать слова Ромена Роллана о том, что звучит «даже камень». Цит. по: *Урицкая Б. С.* Ромен Роллан — музыкант. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 11.

ра Сёке, изложенные им в его книге «Происхождение музыки и три её мира: физический, биологический и человеческий»[5].

В этой работе автор, занимающийся необычной наукой — орнитомузыковедением, то есть наукой, изучающей «музыку» птиц, приходит к неожиданным выводам.

П. Сёке утверждает, что если прослушать в замедленном темпе — в 2, 4, 8, 16, 32 и более раз — пение птиц, голоса зверей, а также звуки, издаваемые предметами — скрипы, шумы и т. д. (учёный называет свой метод «микроскопией звука»), то мы услышим, правда, не всегда, в связи с этим Сёке говорит о «музыкальности» явлений природы, звучания, по структуре своей (то есть организации) соответствующие человеческой музыке. Но послушаем самого Сёке: «Если записать голоса разных птиц в природных условиях (или в специальных) с учётом всех необходимых акустических требований, а затем объединить два магнитофона и замедлять записи в 2, 4, 8 и так далее до 64 раз, можно услышать неожиданные звуки. Одни из них подобны рёву, другие визгу, вою, но немало записей в таком замедленном исполнении напоминают звуки знакомых нам с детства любимых народных инструментов и народные мелодии. Музыкант легко обнаружит в этих звуках музыкальные интервалы и музыкальную структуру»[6]. И далее: «Хотя “птичья музыка”, конечно, не искусство, а средство акустической коммуникации, это явление крайне интересно с точки зрения биологической и музыковедческой»[7]. Наиболее «музыкальными» Сёке считает птиц из отряда воробьиных. Самая же «музыкальная» птица в мире, полагает учёный, — живущий в Северной Америке пёстрый дрозд.

А вот рассказ П. Сёке об открытии им «музыки» в собачьем лае и скрипе телеги, которые он предварительно записал на магнитофонную плёнку. «Когда на следующий день я стал про-

---

[5] *Szoke P.* A zene eredete es harom vilaga. Az elet elotti. Az allati es az emberi let szinijen. Budapest, 1982.

[6] Цит. по: *Васильева Л.* Петер Сёке: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» // Иностранная литература. 1983. № 9. С. 204.

[7] Там же. С. 205.

слушивать в лаборатории собачий лай — сначала так, как я его слышал, без замедления, потом с замедлением в 32 раза, на несколько октав ниже, я с удивлением обнаружил, что никакой какофонии на плёнке не было, собачий лай исчез, а тот скрип, который нестерпимо резал ухо, в этом замедленном воспроизведении превратился в долгие, чистые, мелодичные звуки, гармонические трезвучия, с чёткими музыкальными интервалами. Звук, растянутый во времени, позволил увидеть его музыкальную структуру»[8].

Таким образом, обнаруживаемые в музыке три звуковых уровня, назовём их в таком порядке: предпредмузыка, предмузыка и собственно музыка, соответственно связаны с физической, биологической и человеческой (социальной) реальностью. Но что представляют собой эти, перечисленные в вышеприведённой последовательности, типы реальности? А представляют они собой этапы (стадии) мирового эволюционного процесса или, иначе, эволюции Вселенной. Вот как пишет об этом Е. П. Левитан: «Подход к объяснению наблюдаемого единства человека и Вселенной основан на представлении о том, что мы живём в эволюционирующей Вселенной. Да, говорят учёные… в иной Вселенной разумная жизнь (в привычной для нас форме) возникнуть бы не могла. Появление жизни и разума в нашей Вселенной стало возможным на определённом этапе эволюции Вселенной»[9].

---

[8] Там же. С. 206. — К сожалению, книга П. Сёке не переведена на русский язык. Однако имеются опубликованные на русском языке и цитированные нами выше (по статье Л. Васильевой) авторские комментарии к ней, знакомство с которыми поможет читателям составить представление об указанной книге. Полезным окажется также обращение читателей к двум, напечатанным по-русски, статьям П. Сёке: *Сёке П.:* 1) Музыкальность птиц // Природа. 1972. № 5. С. 101–103; 2) Звукомикроскопия и биологическая «музыкальность» голоса птиц // Вестник МГУ. Сер. VI: «Биология, почвоведение». 1973. № 1. С. 28–36.

[9] *Левитан Е. П.* Эволюционирующая Вселенная. М., 1993. С. 135. Об этом см. также: Универсальный эволюционизм и глобальные проблемы: Сб. М., 2007.

Поскольку высшим этапом эволюции оказывается человеческий (социальный) уровень действительности, музыку (уровни звучания которой, рассмотренные в последовательности: предпредмузыка — предмузыка — собственно музыка, выстраиваются в рамках эволюционного движения материи по принципу: физическая — биологическая — человеческая[10]) необходимо понимать как звуковое отражение человека[11]. Причём в силу того, что человек, будучи вершиной эволюции, заключает в себе все уровни, этапы эволюционного развития (как бы предстаёт в качестве «свёрнутой» эволюции), музыкальное искусство надлежит трактовать как отражение — в указанном выше смысле — не только человека, но и мира (Вселенной) в целом. Учитывая же то, что мир в единстве его уровней, слоёв — в единстве проявлений — есть живое, жизнь[12], можно в конечном счёте следующим образом определить, что такое музыкальное искусство. *Музыкальное искусство (музыка) — есть звуковое отражение человека — мира/жизни.*

Собственно так всегда и понималось музыкальное искусство в истории развития человечества, правда, на отдельных этапах этого развития доминировало представление о музыке как, прежде всего, о соответствующем отражении человека и только потом — мира, жизни, на других этапах наоборот — мира, жизни и лишь потом — человека. Проиллюстрируем сказанное.

В эпоху древних государств: Египта, Ассирии, Индии, Китая, Греции, музыка главным образом понималась в качестве звукового отражения мира, жизни (и уже затем —

---

[10] В этом плане последовательность предпредмузыка — предмузыка — собственно музыка выступает в качестве эволюционного движения звуковой материи мира.

[11] Отметим, говоря о человеке, мы имеем в виду — в полном согласии с принятыми в специальной литературе нормами — не только отдельного человека, человеческую индивидуальность, но и различные человеческие объединения: группу, класс людей, нацию (или народ, что, в известном смысле, то же самое), то есть человеческий коллектив.

[12] Об этом см. в Предисловии.

человека)[13]. Это проявилось в двух, существовавших в данное время, истолкованиях музыкального искусства, как: 1) образа (подобия и т. п.) божественного по своему происхождению космоса и 2) непосредственной причины, источника возникновения Вселенной.

Что касается первого истолкования музыки, то в рамках его не только отдельные музыкальные произведения, музыкальные инструменты, но даже отдельные звуки ладов, лежащие в основе музыкальных сочинений, чётко соотносились с космическими явлениями: естественно-природными, общественными. К примеру, древнеиндийские раги были сезонными, то есть исполняемыми в определённое время года (весенние, летние и т. п.), суточными, звучащими в то или иное время суток (утренние, дневные и пр.). Отдельные же звуки, как правило 7-ступенного лада раг, соотносились с явлениями социального порядка: главный звук назывался «правитель», второй по значению звук — «министр», группа подчинённых звуков — «помощники» и, наконец, диссонирующий звук — «враг». Подобная картина представлена и в древнекитайской музыке, где 5 звуков лежащего в основе древнекитайских музыкальных сочинений так называемого пентатонического лада означали явления природы: 1-й звук — гром, 2-й — шум ветра в ветвях, 3-й — потрескивание дров в огне, 4-й и 5-й — журчание ручья; общественные явления: 1-й звук — правителя, 2-й — чиновников, 3-й — народ, 4-й — деяния, 5-й — объекты.

Если говорить о втором истолковании музыкального искусства, кстати, по всей видимости, более раннем по сравнению с предыдущим, то показательны, например, суждения о музыке ассирийцев — как о силе, способствующей победе света Луны над «драконом тьмы», индийцев — как о деятельности Божества (Брахмана, в некоторых случаях — Атмана) по созда-

[13] Далее, представляя трактовки музыки в последующие за эпохой древних государств исторические периоды, для удобства будем говорить о музыке просто как «отражении...» (вместо «звуковом отражении...»).

нию всего сущего и др. Однако наиболее полное выражение эта точка зрения находит в Древней Греции в учении Пифагора и его последователей — пифагорейцев — о «гармонии сфер». Согласно этому учению, существует космическая музыка — «гармония сфер», вызванная движением планет вокруг Земли, математически строгим законам которой подчиняется Вселенная. Вот как говорят позднейшие пифагорейцы об этом, созданном их предшественниками, учении: «От кругового движения светил возникает гармонический звук... мы не слышим этого звука... причиной этого является то, что тотчас по рождении имеется этот звук, так что он вовсе не различается от противоположной ему тишины. Ибо различие звука и тишины относительно и зависит от отношения их друг к другу. Таким образом, подобно тому как медникам, вследствие привычки, кажется, что нет никакого различия между тишиной и стуком при работе их, так и со всеми людьми бывает то же самое при восприятии гармонии сфер»[14].

В период европейского Средневековья музыка так же, как и в эпоху древних государств, прежде всего понималась как отражение мира, жизни и только после этого — человека, причём вследствие религиозного деления мира на две сферы: высшую — божественную и низшую — земную, понимание музыки как отражения мира, жизни было связано с истолкованием музыкального искусства как отражения божественного и земного проявления жизни.

Божественную жизнь (Бога, ангелов) преимущественно воплощала открытая ещё Пифагором математически строгая космическая музыка или «гармония сфер», которую, по словам одного из отцов церкви — Григория Нисского, творит «пёстрое смешение вещей в мировом целом, повинуясь некоему стройному и нерушимому ладу и согласуясь само с собой через соподчинение частей»[15].

---

[14] Цит. по: Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 134.

[15] Цит. по: *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века: Исследование. М., 1975 (2010). С. 82.

Земную жизнь отражала музыка, связанная с существованием человека, выступавшая в двух видах. Музыка первого вида — сознательно созданная человеком: вокальная и инструментальная. Что интересно, она считалась взаимосвязанной со звучанием всевозможных биологических организмов, населяющих земной мир. Например, учёный монах Беда, по прозванию Достопочтенный, писал: «Ведь говорят, что Давид освободил царя Саула от злого духа искусством мелодий (исполняя их на музыкальном инструменте под названием псалтериум. — *А. К.*). Также и животные — ползающие, обитающие в воде, летающие — услаждают себя собственной музыкой»[16]. Примечательно и вопрошание в одном из своих сочинений крупнейшего мыслителя этого времени Августина (Августин под видом Наставника вопрошает Ученика): «Скажи мне... прошу тебя: разве не кажутся тебе подобными... соловью все те, кто хорошо [поют] по чутью?»[17].

Музыка второго вида — бессознательно созданная человеком, так называемая «человеческая», источником которой, как полагалось, является сочетание различных частей человеческого организма.

Важно отметить, что такое общее для эпохи понимание содержания музыки всё-таки представлено по-разному у различных мыслителей, теоретиков рассматриваемого исторического периода. Так, у одного из авторитетнейших из них — Боэция — оно выступает в учении о трёх формах музыки: мировой, проявляющейся в «гармонии сфер», взаимодействии природных элементов и связи времён года, человеческой, происходящей из сочетания элементов человеческого организма, и инструментальной, написанной человеком и исполняемой на определённых музыкальных инструментах[18]. У другого — Регино из Прюма — в идее о существовании музыки естественной, включающей в себя «гармонию сфер», звучание живых (биологиче-

---

[16] Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 183.

[17] Там же. С. 124.

[18] См.: *Боэций А. М. С.* Основы музыки: Пер. с лат. М., 2012. С. 11–15.

ских) существ и человеческое пение, и искусственной, исполняемой на уже изобретённых человеком (то есть искусственных) музыкальных инструментах.

В эпоху Возрождения музыка осознавалась, прежде всего, как отражение человека, причём человека — человеческой индивидуальности, и, как следствие этого, — отражение мира, жизни. Такое ви́дение музыки в данную эпоху было обусловлено господствующим в это время представлением об особом статусе человеческой индивидуальности, рассматривавшейся в качестве своеобразного вместилища мира, то есть явления, заключавшего в себе всё богатство мирового бытия. Как подчёркивает А. Ф. Лосев, возрожденческая культура «базировалась на стихийном самоутверждении человеческой [индивидуальности]… Жизнь и мир существовали в пространстве. Надо было побороть это пространство и творчески подчинить его себе»[19]. И затем: «Стихийный человеческий субъект, восторжествовавший в период Ренессанса и бывший, в конце концов, вполне земным субъектом (хотя сам за собою он это часто отвергал), нашёл… очень выгодный для себя принцип, позволявший ему быть и чем-то земным, каким-то вполне самостоятельным стихийным самоутверждением и жизнеутверждением, и в то же самое время разрешавший и даже оформлявший для него любое космическое стремление и любую жажду охватить мир в целом»[20]. По существу такое понимание человека сводилось к представлению о нём как о микрокосмосе по отношению к миру — космосу. Кстати, именно такое представление, например, принадлежит виднейшему итальянскому теоретику музыки эпохи Возрождения — Джозеффо Царлино. «Бог, — пишет Царлино, — создал человека по подобию мира большего, именуемого греками космос... в отличие от того названного mikrokosmos»[21]. Очевидно, что указанное представление о человеке говорит о том, что последний

[19] *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М., 1998. С. 66.

[20] Там же. С. 69.

[21] Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 605.

в это время рассматривался в основном как телесно-пластическое существо. Иными словами, когда отмечали, что музыка есть отражение человека — человеческой индивидуальности (мира, жизни), человек понимался как телесно-пластическое явление[22].

Подчеркнём, что обнаруженное понимание смысла и назначения музыки совмещалось в представлениях учёных эпохи Возрождения, как и учёных европейского Средневековья, когда имелась в виду вокальная и инструментальная музыка, с утверждением близости музыки звучаниям, существующим в природе, в частности — биологической. Например, свидетельством сближения музыки со звучаниями биологической природы являются слова Адама из Фульда: «Обычная вокальная музыка — это воспроизведение голоса, лишённое принципов, с помощью которых можно было бы ею управлять, это простонародное пение, которое можно связать с природным инстинктом не только у людей, но и у неразумных существ»[23]. Наиболее же ярко связь музыки со звучаниями природы (причём не только биологической, но и физической) утверждается уже упоминавшимся выше Джозеффо Царлино. Как полагает Царлино, всё в природе «полно музыкальных звучаний. Во-первых, в море есть сирены, которые (если верить писателям) действуют на слух мореходов

---

[22] Не случайно в эпоху Возрождения считалось, что наиболее полное отражение человека осуществляется не в музыке, тяготеющей к передаче внутренней, духовной жизни человека (что закономерно предопределяет и обозначение музыки как выразительного искусства), а в искусствах, по преимуществу предназначенных для воспроизведения внешнего облика человека: скульптуре, графике и живописи (именуемых изобразительными искусствами). Об этом свидетельствуют высказывания многих выдающихся деятелей художественного творчества эпохи Ренессанса: Бенвенуто Челлини, Микеланджело, Альбрехта Дюрера, Леонардо да Винчи и др. См.: Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 2. Эпоха Возрождения. М., 1966.

[23] Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 359–360.

так, что они, побеждённые их гармонией и пленённые их звуками, теряют то, что дороже всего всем живущим. А на земле и в воздухе одинаково поют птички, которые своими звуками веселят и укрепляют не только души, утомлённые и полные докучливых мыслей, но также и тело, потому что часто путник, утомлённый долгим путешествием, укрепляет душу, даёт отдых телу, забывает минувшую усталость, слушая сладкую гармонию лесного пения стольких птичек, что невозможно их пересчитать. Ручьи и источники, тоже созданные природой, доставляют обычно приятное удовольствие тем, кто окажется вблизи них, и часто как бы приглашают для восстановления сил сопровождать его простое пение своими шумными звуками»[24].

В XVII — XVIII веках музыка вновь рассматривалась преимущественно как отражение мира, жизни (а отсюда — и человека), при этом в характерной, специфической форме: в качестве отражения природы (истолковываемой как вся имеющаяся в наличии действительность, включающая в себя и человека). О подобном понимании музыки свидетельствуют, например, слова известного немецкого теоретика музыкального искусства этого времени Иоганна Маттесона: «Искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы»[25].

Понимание музыки в указанное время как отражения природы или, как чаще говорили, подражания природе, было представлено тремя подходами. Первый из них заключался во взгляде на музыку как на подражание различным явлениям, прежде всего звуковым, биологической и физической природы. В связи с этим показательно суждение английского философа Джеймса Хэрриса. «В неодушевлённой (физической. — *А. К.*) природе, — пишет Хэррис, — музыка может подражать плавному движению, журчанию, шуму и рёву, а также всем другим звукам, которые издаёт вода в фонтанах, водопадах, реках, морях и пр. То же относится к грому и ветру, который может быть

---

[24] Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 605.

[25] Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. М., 1971. С. 252.

слабым и ураганным со всеми промежуточными градациями. В животном мире музыка может подражать голосам отдельных животных, в первую очередь — пению птиц»[26].

Второй подход, при этом исторически предшествовавший первому, являл собой истолкование музыкального искусства как подражания различным аффектам[27]. Так, авторитетный французский учёный Марен Мерсенн писал: «Важно, чтобы мы выражали не только наши мысли и чувства, весьма существенно выражать страсти других людей... Вот почему музыка — подражательное искусство в такой же мере, как поэзия и живопись»[28].

Наконец, третий подход сводился к трактовке музыки как подражания интонациям человеческой речи. Наиболее отчётливо этот подход утверждался в работах выдающегося французского философа, писателя, теоретика искусства и композитора Жан-Жака Руссо (на которого в этом смысле повлиял другой французский философ, учёный — его современник Жан Д'Аламбер[29]). Руссо подчёркивает: «Мелодия, подражая модуляциям (имеются в виду интонации. — *А. К.*) голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души. Она не только подражает, она говорит. И её язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь. Вот в чём сила музыкальных подражаний, вот в чём источник власти напева над чувствительными сердцами»[30].

Первая половина XIX века — опять переориентация в понимании музыки. Музыка, как и в эпоху Возрождения, вновь

---

[26] Цит. по: Из истории английской эстетической мысли XVIII века: Поп. Аддисон. Джерард. Рид. М., 1982. С. 323.

[27] Аффект (от лат. affectus) — душевное волнение, страсть.

[28] Цит. по: *Шестаков В. П.* Вступительная статья // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 40.

[29] См.: *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля: Пер. с нем. М., 1977. С. 232.

[30] *Руссо Ж.-Ж.* Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений: Пер. с фр. *Л.*; М., 1959. С. 254–255.

осознаётся главным образом в качестве отражения человека, человеческой индивидуальности (и, вследствие этого, — мира, жизни), однако, в отличие от аналогичной ситуации в эпоху Ренессанса, — не как телесно-пластического существа, а душевного (духовного). (Между прочим, воззрение на музыку, распространённое в первой половине XIX века заявляет о себе уже в отмеченных нами ранее втором и, особенно, третьем подходах к интерпретации музыки в XVII — XVIII веках.) Обратимся к популярным для того времени высказываниям о музыке.

Например, один из ярчайших представителей философской и художественно-критической мысли указанного времени немецкий автор В.-Г. Вакенродер утверждает: «Она (музыка. — *А. К.*) описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде...»[31]. А вот суждение его соотечественника — философа и поэта Новалиса (Фридриха фон Гарденберга): «Слова и звуки суть подлинные *образы* и *отпечатки* души. *Искусство дешифровки*. Душа состоит из чистых гласных и из закрытых»[32].

О том же, что подобный взгляд на музыку в конце концов сводился к пониманию её как отражения мира, жизни, свидетельствует то, что душа (дух) человека выступала (соответственно — выступал) как мировое начало: представление об однородности человека и мира, существовавшее в первой половине XIX века, было близко тому, которое имело место в эпоху Возрождения, только если тогда эта однородность усматривалась в их пластической очерченности, сейчас — в душевно-духовной сущности. Показательны в связи с этим рассуждения немецкого философа К. В. Ф. Зольгера: «В звучании (Laut) выражается вообще всеобщая душа, нераздельное понятие бытия существующих вещей. Как линия составляет первое измерение материальной

---

[31] *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве: Пер. с нем. М., 1977. С. 163.

[32] Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 316.

природы, так звучание — первое измерение духовной». При этом «наше чувство растворяется... в цельности живой идеи», а сознание — «в восприятии вечного»[33].

Надо заметить, что нередко в это время музыка непосредственно понималась как отражение жизни. Это подтверждают высказывания немецких философов — И. В. Риттера: «Вся музыка как сама жизнь — по крайней мере, образ жизненного»[34], К. К. Ф. Краузе: «Музыка — звукожизнь»[35] и др.

Во второй половине XIX века музыка продолжала осмысляться как отражение человека (и на этой основе — мира, жизни), но теперь под человеком подразумевали определённую группу людей, а точнее — нацию (народ). О том, что понимание музыки в это время как отражения человека — нации — означало одновременно и понимание её как отражения мира, свидетельствует тот факт, что само национальное бытие в эту эпоху, в силу возведения его в ранг общедуховного, возвышалось до уровня мирового явления. И если в первой половине XIX века законодателем существовавшей точки зрения на музыкальное искусство главным образом была Германия, во второй половине XIX века — Россия, в которой имевшаяся позиция по отношению к музыке была прежде всего связана с теоретическими положениями видного отечественного мыслителя и теоретика искусства этого времени В. Г. Белинского.

Как отмечает Ю. А. Кремлёв, «известно, что идея национального как общедуховного, а не только (или не столько) подражательно-этнографического, принадлежит Белинскому. Применение этой идеи находим у Одоевского, Мельгунова, а позднее — у Лароша, Чайковского и других»[36].

В России мысль об отражении в музыке национального существования (и отсюда — жизни) утверждалась на примерах творчества композиторов, принадлежавших к различным

---

[33] Там же. С. 149, 150.

[34] Там же. С. 334.

[35] Там же. С. 221.

[36] *Кремлёв Ю. А.* Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке: В 3 т. Т. 1. 1825–1860. *Л.*, 1954. С. 193.

национальным культурам: польской — Ф. Шопена, немецкой — Л. ван Бетховена, норвежской — Э. Грига, особенно же — русской и в первую очередь на примере творческой деятельности родоначальника русской композиторской школы — М. И. Глинки.

Творчество Глинки привлекалось в двух значениях. Во-первых, как ярчайшее отражение народной, национальной природы. — Характерно, в частности, суждение о заключительном хоре «Славься» из оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») А. Н. Серова: «Великолепный хор эпилога “Славься, славься, Святая Русь”, — пишет Серов, — одно из высших бессмертных созданий Глинки и вместе одно из полнейших выражений русской народности в музыке. В этом, очень простом сочетании звуков... вся Москва, вся Русь времён Минина и Пожарского!»[37]

Во-вторых, — как своеобразный эталон отражения русской народности в музыке, на который должны равняться, но который должны и качественно превосходить в процессе своей художественно-творческой деятельности русские композиторы, творившие после Глинки. — В связи с этим, например, обращает на себя внимание сравнение оперы Мусоргского «Борис Годунов» с оперой Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») В. В. Стасова (причём, на наш взгляд, даже с некоторым незаслуженным принижением глинкинского шедевра). В. В. Стасов говорит: «Сцены и личности в “Борисе Годунове” без сравнения “историчнее” и реальнее всех личностей в “Жизни за царя”: эти её переполнены идеальностями и состоят иногда из общих контуров. Опера “Борис Годунов” есть вообще необычайно крупный шаг оперного дела вперёд. Каждая личность в “Борисе” полна такой жизненной… правды, какая прежде не бывала никогда воплощаема в операх»[38].

В XX — начале XXI века доминирует уже имевшее место в истории культуры представление о музыке как отражении

---

[37] *Серов А. Н.* Статьи о музыке. Вып. 4. 1859–1860. М., 1988. С. 187.

[38] *Стасов В. В.* Статьи о музыке. Вып. 3. 1880–1886. М., 1977. С. 182.

мира, жизни (и, как следствие, — человека), однако проявляющееся в новых аспектах. Во-первых, в возникновении наук о музыке, с сохранением музыковедения, основанных на соединении музыковедения с различными научными дисциплинами, в целом представляющими науки о жизни: этнография — этномузыковедение[39], антропология — антропология музыки, социология — социология музыки, психология — музыкальная психология, эстетика — музыкальная эстетика, археология — музыкальная археология, биология — биомузыковедение, в частности, упоминаемое выше, орнитомузыковедение, физика — музыкальная акустика и т. д.[40] Во-вторых, в существовании в рамках музыковедения и этих образовавшихся наук о музыке установок на музыкальное искусство, свидетельствующих о понимании его как отражения жизни.

Если соединение музыковедения с науками о жизни говорит само за себя, приведём некоторые примеры утверждения музыки как жизнеотражения, содержащиеся в ряде только что указанных наук о музыкальном искусстве.

Так, в самом музыковедении отмеченное утверждение оригинально раскрывается в работах В. В. Медушевского. В одной из них автор говорит следующее: «Звук — часть космоса, природы, уплотнение её математических и физических законов, единство дискретного и континуального... в нём запрограммировано единство двух механизмов восприятия — интонационного и аналитического (которое, в свою очередь, есть отражение фундаментальных свойств мира)... Словом, музыкальный звук — это Всё, отразившееся в прозрачной капле музыки.

[39] Этнография теснейшим образом связана с фольклористикой, отсюда этномузыковедение часто именуют музыкальной фольклористикой.

[40] Поскольку сейчас нет возможности подробно говорить обо всех науках, находящихся на стыке музыковедения с другими научными дисциплинами о жизни, см. о них в современных справочных изданиях и словарях, напр.: Новая Российская энциклопедия: В 18 т. Т. 1–16 (2). М., 2004–2016; Большая Российская энциклопедия: В 35 т. Т. 1–30. М., 2005–2015; Большой Российский энциклопедический словарь. М., 2009.

Углубляясь до бесконечности в звук, мы обнаруживаем в нём космос, социум, культуру, человека»[41].

Эта позиция заявляется учёным также в другой его работе, в которой он отмечает: «В великой музыке всегда ощущается некая космичность, целомудренность, мудрость целостности — даже в произведениях, кажущихся чисто лирическими (например, в музыке непостижимо чистой нежности fis-moll'ного адажио концерта A-dur Моцарта). Не следует усматривать в высочайшей вознесённости над обыденностью, в своеобразной надмирности высокой музыки отлёт от жизни, игнорирование актуальных социальных проблем... Ибо космизм есть последняя глубина музыки, откуда истекает её цельность и чистота, ибо этот вселенский океан художественной целомудренности предохраняет и самого человека от превращения в функционера, ибо поверхность распадается без глубины и вырождается в цинизм»[42]. Близкой точки зрения придерживаются и другие музыковеды: Ю. Н. Холопов, Е. В. Назайкинский, а также зарубежные, в частности немецкие, исследователи[43].

В этномузыковедении об отражении мира, жизни в музыке (на примере отражения жизни народа, то есть развивая представление о музыке, сложившееся у отечественных мыслителей второй половины XIX века) свидетельствуют многие высказывания И. И. Земцовского. Например, в одной из своих статей учёный указывает на то, что фольклор, понимаемый им как область народного искусства, состоящая из различных взаимосвязанных компонентов — видов искусства: музыки, литерату-

---

[41] *Медушевский В. В.* Сущностные силы человека и музыка // Музыка. Культура. Человек. Свердловск, 1988. С. 47.

[42] *Медушевский В. В.* Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты исследования. Киев, 1989. С. 24.

[43] *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 52–104; *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М., 1988; *Kneif T.* Die Idee der Natur in der Musikgeschichte // AfMw. XXVIII. 1971; *Danckert W.* Musik und Weltbild. Morphologie der abendlandischen Musik. Bonn, 1979.

ры, хореографии и т. д., и представляющая собой отражение жизни народа, может и должен изучаться фольклористами определённой специализации, в частности музыковедческой, при условии рассмотрения ими музыки не только в узкомузыковедческом ключе, но и в неразрывном соединении со всеми остальными компонентами фольклора. В таком указании, хотя и косвенно, но вполне определённо, присутствует мысль о том, что музыка в фольклоре (как и другие его компоненты: литература, хореография и пр.) является моделью, квинтэссенцией фольклора, а значит, — отражением народной жизни. «Ведь, в самом деле: мы хотим, например, не только проанализировать музыкальную систему и мышление народа, — пишет Земцовский, — но и понять его художественно целостное восприятие действительности, эстетическую систему и её эволюцию, хотим осмыслить музыкальный язык народа в связи с его этногенезом и историей»[44]. В своеобразном преломлении об отражении жизни в музыке говорится и в зарубежных этномузыковедческих работах, особенно заметно — в трудах американских и польских учёных[45].

Интересно этот вопрос решается в антропологии музыки. Здесь важнейшую роль играют зарубежные исследования, в первую очередь, ввиду близости антропологии музыки этномузыковедению, американские и польские[46]. В этих исследованиях авторы подчёркивают, что музыка является символическим выражением общественной и культурной жизни и, вместе с тем, — символическим выражением глубочайших оснований природы, жизни вообще. Так, по мнению известного американского специалиста в этой области А. П. Мерриама, «музыке

---

[44] *Земцовский И. И.* Фольклористика как наука // Славянский музыкальный фольклор. М., 1972. С. 18.

[45] *Nettl B.* Reference materials in ethnomusicology. Detroit, 1961; Ze studiow nad metodami etnomuzykologii. Wroclaw, 1975; *Чекановска А.* Музыкальная этнография. Методология и методика: Пер. с польск. М., 1983.

[46] *Merriam A. P.* The anthropology of music. Evanston, 1964 (7th print. — 1978); *Bielawski L.* Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej. Kraków, 1976.

могут быть приписаны даже более широкие символические роли в обществе и культуре (по сравнению с символическим выражением общественного и культурного бытия. — *А. К.*), роли, в которых музыка, взятая сама по себе, символизирует ценности и даже страсти наиболее специфической, наиболее фундаментальной природы»[47]. Чтобы не утомлять дальше читателя большим количеством фамилий и цитат, отметим, что подобное отношение к музыке присутствует и в остальных, перечисленных выше, науках о музыкальном искусстве.

Итак, обзор значений музыки, имевших место в историческом становлении культуры (от эпохи древних государств до настоящего времени), убедительно свидетельствует о том, что действительно во все исторические времена музыка понималась как отражение человека — мира/жизни (напомним, в соответствии с данной на с. 14 формулировкой — звуковое отражение человека — мира/жизни). Однако, говоря о музыке как отражении человека — мира/жизни, нельзя забывать о том, что музыкальное искусство не однородно и выступает во множестве разнообразных проявлений (выше, когда речь шла о понимании музыки в различные исторические эпохи как отражения человека — мира/жизни, разумеется, имелась в виду музыка во всём разнообразии её проявлений). Рассмотрению богатства и разнообразия музыки в мире будет посвящена вторая глава работы.

[47] *Merriam A. P.* The anthropology of music. P. 241.

ГЛАВА 2.
БОГАТСТВО И РАЗНООБРАЗИЕ МУЗЫКИ В МИРЕ

Будучи звуковым отражением человека — мира/жизни, музыка представлена множеством разнообразных проявлений, которые связаны, во-первых, с делением музыки на народную, профессиональную и народно-профессиональную[1], в свою очередь подразделяющиеся на вокальную и инструментальную, существующие в рамках отдельных музыкальных направлений, течений, жанров и стилей. Во-вторых, с пребыванием народной, профессиональной и народно-профессиональной музыки — вокальной и инструментальной — не только в рамках отдельных, то есть «чистых» направлений, течений и т. д., но и смешанных, возникновение которых обусловлено историческим развитием (эволюцией) музыки. Для того чтобы

---

[1] Если понятия «народная» и «профессиональная» музыка общеупотребляемы, то понятие «народно-профессиональная» музыка (под которой понимается джаз и рок) вводится нами (впервые в книге: *Клюев А. С.* Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире. СПб., 1997). Интересно отметить, что в отечественной музыковедческой литературе существует точка зрения, согласно которой джаз и рок принадлежат к так называемому «третьему пласту» в музыкальном искусстве (то есть не к народной и не к профессиональной музыке). Об этом см.: *Конен В. Д.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

удобнее и проще было охватить необыкновенно пёструю, разноликую картину существующего в наши дни музыкального искусства, необходимо организовать все имеющиеся сегодня музыкальные явления с точки зрения *исторического развития музыки*. Что касается такого развития, то, по всей видимости, своё начало оно берёт в народной музыке[2]. Таким образом, разговор о многообразии музыки в современном мире мы начнём с народного музыкального искусства. Прежде всего, в чём сущность, принципиальная особенность народной музыки?

Эта особенность заключается в следующем. Народная музыка, или, что уже явствует из самого словосочетания, музыка народа, существующая в народе и передающаяся им из поколения в поколение, будучи составной частью фольклора, *неразрывно связана с бытовой, обыденной жизнью людей (трудом, отправлением различного рода обрядов и ритуалов, свободным времяпрепровождением и т. д.)*. Глубочайшим образом укоренённая в обыденной житейской стихии, народная музыка иногда даже вызывает у её исследователей отношение к себе как... неискусству. Показательно в связи с этим суждение известного специалиста в области фольклора В. Е. Гусева. «Фольклор (а значит, и народная музыка. — *А. К.*), — пишет автор, — является одновременно искусством и неискусством, познавательная, эстетическая и бытовая функции составляют в нём одно неразрывное целое, но это единство заключено в образно-художественную форму»[3].

---

[2] Иначе говоря, именно в народном музыкальном искусстве как бы происходит «пробуждение» музыки (собственно музыки) в рамках движения по принципу: предпредмузыка — предмузыка — собственно музыка (см. гл. 1).

[3] *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. *Л.*, 1967. С. 79 (об этом см. также: *Гусев В. Е.* Русская народная художественная культура. Теоретические очерки. СПб., 1993. С. 8–9). — Такое положение закономерно в силу того, что народная музыка, будучи по существу «первой музыкой», напрямую связана с предмузыкой, а через неё и с предпредмузыкой — то есть немузыкой. О связи народной музыки с пред- и предпредмузыкой говорит использование в народном

Отметим далее, что народная музыка имеет пять характерных свойств, обеспечивающих сохранение её в народе. Первое и, по всей видимости, наиболее значимое из них — её *устный, то есть нефиксированный в звуковысотном отношении нотами, бесписьменный характер*. Почему? Потому что, во-первых, именно свободное от жёсткой фиксации нотами бытие народной музыки обусловливает теснейшую взаимосвязь народного музыкального искусства с также, как известно, не поддающейся нотной фиксации речевой интонационной культурой народа, а через неё — со всей обширнейшей сферой обыденной жизнедеятельности людей. Во-вторых, в таком виде народная музыка наиболее органично входит в «кровь и плоть» народа, «живёт» внутри него. В-третьих, существуя таким образом, народная музыка легче и быстрее усваивается различными поколениями населения; действительно, ведь освоение образцов народного музыкального творчества требует от наследующих эти образцы поколений не долгого и кропотливого изучения нотной грамоты, но лишь умения овладеть ими, как говорится, «на слух». Поэтому не будет преувеличением сказать, что фиксация народной музыки нотами (с изобретением фонографа это стало обычным явлением) способна практически уничтожить «живую материю» народного музыкального искусства. На это ещё обращал внимание выдающийся отечественный мыслитель, писатель и музыкальный критик В. Ф. Одоевский. Так, указывая на бытовавшую в допетровское время нефиксированную нотами русскую народную музыку как на истинно национальную (народную) и её вытеснение народной музыкой, записанной нотами, уже, по его мнению, в полном смысле не являющейся народной, Одоевский писал: «Конечно, нельзя не признать существования и второго (то есть зафиксированного нотами. — *А. К.*)...

музыкальном искусстве звучаний, основанных на звукоподражании различным биологическим организмам: зверям, птицам, насекомым, а также — звуков, издаваемых всевозможными предметами (пилами, поленьями, сковородами и пр.).

движения русской музыки; оно — факт прискорбный, но совершившийся в живом организме общества... Однако мы убеждены, что ещё можно восстановить и развить нашу *самобытную* народную музыку...»[4]

Второе свойство народной музыки — *вариантность*. И это понятно, поскольку народная мелодия, передаваемая от века к веку, не может за время своего существования не подвергнуться какому-либо незначительному варьированию, связанному с изменением жизненного уклада людей, влиянием инородных музыкальных элементов, внутренними процессами развития в самом народном музыкальном искусстве и т. п. Это свойство порождает довольно сложную задачу обнаружения изначального звучания того или иного произведения народного музыкального искусства, так сказать, «празвучания». Вместе с тем необходимо отметить, что на этот счёт уже существуют интересные методики, предложенные некоторыми отечественными музыковедами-фольклористами[5].

Третьим свойством народной музыки является её *коллективность*. Иными словами, в соответствии с принятым в специальной литературе «делением» человека на человеческую индивидуальность и человеческий коллектив (об этом см. в гл. 1) можно сказать, что творцом народной музыки оказывается человеческий коллектив, в данном случае — народ (причём, прежде всего, это проявляется в исполнительском искусстве, что позволяет считать его ведущим в народном музыкальном творчестве). Поскольку в музыке, как, впрочем, и в искусстве вообще, принципиальное значение име-

---

[4] *Одоевский, кн.* Русская и так называемая общая музыка. М., 1867. С. 15. В специальной литературе опасность записи народной музыки нотами подчёркивается постоянно. См., напр.: *Алексеев Э. Е.* Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М., 1986. С. 39–46.

[5] См.: *Земцовский И. И.* Музыка и этногенез. Исследовательские предпосылки, задачи, пути // Советская этнография. 1988. № 2. С. 15–23; *Щуров В. М.:* 1) О путях определения историко-возрастной песенной стилистики // Проблемы стиля в народной музыке. М., 1986. С. 5–29; 2) Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998.

ет вопрос о соотношении человеческой индивидуальности и коллектива, анализ указанного свойства народной музыки требует рассмотрения его в рамках соотношения индивидуального и коллективного в народном музыкальном творчестве.

На проблему соотношения индивидуального и коллективного в народном искусстве, включая музыкальное, практически не меняющегося в историческом плане, долгое время в отечественной литературе по фольклору существовали две точки зрения. Первая, активно заявившая о себе в 20 — 50-е годы XX столетия, заключалась в том, что в соотношении индивидуальность — коллектив в народном искусстве ведущая роль отводилась индивидуальности. Иллюстрацией такой точки зрения может служить, например, высказывание известного фольклориста Ю. М. Соколова. «Давно поставленная в русской фольклористике проблема... индивидуальности, — отмечает учёный, — в настоящее время считается как будто разрешённой в положительном смысле, и старое романтическое представление о “коллективном” начале в области устного творчества почти отброшено или, во всяком случае, в очень сильной степени ограничено. И это есть солидное достижение русской науки»[6]. Вторая точка зрения, берущая своё начало ещё в 40 — 60-е годы XIX века, была противоположной: она сводилась к утверждению того, что в указанном соотношении ведущая роль принадлежит коллективу (народу).

Показательны в связи с этим слова П. Г. Богатырёва, высказавшем мысль о фольклорном произведении как о неиндивидуальном, «существующем независимо от исполнителя, хотя и допускающем деформацию и введение нового творческого и злободневного материала»[7]. Однако очевидно, что исходя

---

[6] *Соколов Ю. М.* Очередные задачи изучения русского фольклора // Художественный фольклор. Вып. 1. М., 1926. С. 21. — Данная позиция получила развитие в наши дни. См. интересную монографию на эту тему: *Ромодин А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.

[7] *Богатырёв П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 375.

из вышесказанного относительно связи народного искусства с бытовой жизнью общества, народа, ведущая роль в соотношении индивидуальность — коллектив в народном искусстве, безусловно, принадлежит коллективу. Отсюда понятно, что в подобном соотношении и в народной музыке превалирует коллективное начало[8].

Четвёртым свойством народного музыкального творчества оказывается *особая роль в нём традиций, иначе говоря, сохранение определённых устойчивых принципов и норм народной музыки, имеющих непреходящее, общенародное значение* (в плане приобщения отдельного человека к жизнеобеспечивающим основам народа, к которому этот человек принадлежит, воспитания его в духе идеалов этого народа).

Наконец, к пятому свойству народной музыки необходимо отнести её *импровизационность, другими словами, известную свободу и гибкость существования в рамках традиций.*

Что касается направлений (или течений — в данном случае это практически одно и то же) народной музыки, то их можно выделить два: 1) деревенская (сельская) народная музыка и 2) городская народная музыка. Важно иметь в виду, что городское народное музыкальное искусство, вследствие исторически более позднего возникновения городов, по сравнению с появлением деревень, представляет собой следующую за деревенской народной музыкой фазу развития народного музыкального искусства и потому именно деревенскую народную музыку можно считать базой, фундаментом народного музыкального творчества вообще.

Основными жанрами народной музыки являются: вокальные — кличи, причитания, песни, романсы; инструментальные — наигрыши, импровизации, вариации. Все эти жанры появились не одновременно, но по мере развития народной музыки: перехода её от деревенской к городской. При этом не-

---

[8] Доказательством правоты такого утверждения могут служить идеи Б. В. Асафьева, высказанные им в различных работах, в частности, в имеющей в этом смысле программное название: «Композитор — имя ему народ» (*Асафьев Б. В.* Композитор — имя ему народ // Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. *Л.*, 1980. С. 139–145).

обходимо отметить, что, во-первых, отдельные жанры деревенской народной музыки возникали позже городских (например, некоторые виды деревенских песен — после городского романса), во-вторых, многие жанры народной музыки существовали в рамках и деревенского, и городского народного музыкального искусства (песни, романсы, импровизации, вариации). Таким образом, несмотря на общее движение: деревенская народная музыка — городская народная музыка, обе эти разновидности народного музыкального искусства, практически, всегда находились в сложной взаимосвязи друг с другом.

Что касается стилей народной музыки, то к важнейшим из них можно отнести следующие: 1) национальный стиль; 2) стиль деревенской или городской народной музыки; 3) стиль жанра; 4) стиль отдельного музыкального произведения. Аналогично жанрам, стили народного музыкального искусства также появились по мере сложного перехода народной музыки от деревенской к городской.

Если говорить о специфических чертах существования народной музыки в наши дни, то надо признать, что, несмотря на саму природу народного музыкального творчества, его как бы не поддающийся изменению «вечный» характер, народное музыкальное искусство сегодня, к сожалению, играет всё менее заметную роль. Прежде всего это нашло выражение в исчезновении деревенской (сельской) народной музыки. Последнее связано с постепенным исчезновением деревенской (сельской) среды[9]. Как отмечает В. Б. Попонов, «одним из существенных факторов сельской жизни является индустриализация села и превращение сельскохозяйственного труда в разновидность промышленного, в связи с этим изменился и быт. Исчезают многие обычаи, характерные в прошлом: хороводы, посиделки, свадебные обряды»[10].

---

[9] Постепенное исчезновение среды, в которой могло развиваться народное музыкальное искусство, в данном случае — русское, вызывало озабоченность уже в первые годы советской власти. Об этом см.: *Лурье А. С.* Простое слово о музыке. Пг., 1920. С. 5.

[10] *Попонов В. Б.* Русская народная инструментальная музыка. М., 1984. С. 97.

Интересные примеры, доказывающие наличие связи между исчезновением деревенской народной музыки и изменением условий жизни народа, ссылаясь при этом на работы отечественных фольклористов, приводит Э. Е. Алексеев. «Известный исследователь казачьих песен А. М. Листопадов, — пишет Алексеев, — констатируя упадок песенного искусства на Дону, справедливо видел причины в изменившихся условиях самой жизни. “Теперь сядет служивый на машину, не успеет оглянуться — и на месте! Когда уж там играть старые протяжные песни! — писал он со слов старого певца. — А ты, бывало, идёшь месяца три, четыре, а то и больше, а сколько песен за это время переиграешь”. Точно так же объясняли забвение бурлацких песен те немногие певцы, которые могли вспомнить, как лет 40–50 назад звучали на наших северных реках многоголосные трудовые припевки. “Дубинушка” — это вместо машины, а когда машина появилась, “Дубинушки” не стало”, — не без горечи объясняли они собирателю»[11]. В этих условиях народная музыка сохраняется преимущественно только на уровне городского народного творчества (мы имеем в виду основную тенденцию, заметно проявившуюся, в частности, в русской народной музыке). Однако существование народного музыкального искусства лишь на городском уровне (в структуре городской художественной жизни) в отрыве от своих исконных корней, безусловно, не выявляет всего богатства народного музыкального творчества: во-первых, не даёт полного представления о народном музыкальном искусстве, а, во-вторых, что связано с первым, не позволяет адекватно воспринимать и оценивать исполняемые музыкальные произведения как подлинно народные.

Положение усугубляется, когда в рамках городской музыкальной культуры исполняется заведомо деревенский репертуар. Тогда возможны и на практике возникают две негативные ситуации. Первая — несоответствие содержания исполняемой музыки среде, в которой она исполняется, то есть текста контексту. В этом смысле показательны слова

[11] *Алексеев Э. Е.* Фольклор в контексте современной культуры. М., 1988. С. 101.

В. Гаврилина. Необходимо, говорит композитор, «не столько слышать, сколько видеть, кто поёт и как поёт. Вот тут-то секрет музыки и таится. Это не просто объяснить... Пластинки с записями народных исполнителей мало что мне дают, этнографические концерты я просто не люблю. Всё должно быть на своём месте. Фольклор — это так же естественно, как деревья, которые растут там, где они растут. И если хочешь знать, зачем все эти песни существуют, зачем они поются, зачем они нужны людям, надо постоянно общаться с этими людьми — вот тогда можно понять эту музыку, суть её». «Я предпочитаю ездить, смотреть и восхищаться этим искусством на месте»[12]. Вторая ситуация, которая, на наш взгляд, ещё хуже предыдущей — сознательное искажение оригинального народного звучания. Весьма примечательна в связи с этим мысль, высказанная Л. Зыкиной. «Бывает, — подчёркивает Зыкина, — что... услышишь выступление певца... относящегося недопустимо небрежно к исполняемым народным произведениям. Вольностям иногда не бывает предела. Песни перекраиваются, меняется ритм, музыкальная интонация, диалект, а в конечном итоге и смысл. А ведь в них каждая нотка, каждое слово веками огранены. Безымянные русские мастера обо всём позаботились. Если исполнитель чутко и бережно отнесётся к тому или иному фольклорному шедевру, ведь ему потом останется лишь слова выговаривать»[13].

Вместе с тем нельзя не заметить в сфере народного музыкального творчества явлений, свидетельствующих, несмотря ни на что, о жизненной силе, здоровом творческом духе народной музыки (в данном случае — моментов, связанных с активизацией функционирования деревенского музыкального фольклора). Это и развитие в городских условиях: школах, институтах, по месту жительства самодеятельного музыкального творчества, черпающего вдохновение в оригинальных образцах деревенской народной музыки, — и появление специаль-

---

[12] *Гаврилин В. А.* «Фольклор — музыка жизни» // Гаврилин В. А. Слушая сердцем... СПб., 2005. С. 195, 196.

[13] *Зыкина Л.* Пока не поздно // Музыкальная жизнь. 1987. № 22. С. 1.

ных отделений, факультетов народной музыки в начальных, средних и высших специальных учебных заведениях, способствующих усиленному изучению деревенской народной музыки, и большая работа, проводимая оркестрами народных инструментов (в частности, оркестрами народных инструментов им. В. В. Андреева, им. Н. П. Осипова и др.) по пропаганде лучших произведений деревенского музыкального искусства. Особенно в связи с этим хотелось бы обратить внимание на деятельность фольклорных творческих коллективов, в первую очередь таких, как ансамбли под руководством Д. Покровского и Н. Бабкиной[14].

Однако, несмотря на известные положительные моменты существования деревенской народной музыки, всё же необходимо признать, что пока не будет по-настоящему возрождена соответствующая среда (деревенская, сельская), нельзя говорить о функционировании деревенской народной музыки в полной мере. Как отмечает В. Гаврилин, для того, чтобы сохранить деревенское народное музыкальное искусство, «нам надо сейчас очень серьёзно подумать о том, как сохранить это искусство в каждой деревне. Чтобы родилось новое, должно остаться старое»[15].

На определённом этапе развития народной музыки возникает профессиональная музыка (первые её формы, по всей видимости, появляются уже в эпоху древних государств)[16], с рождением которой в мире музыки начинают существовать

---

[14] О деятельности этих коллективов см.: Дмитрий Покровский: жизнь и творчество. М., 2004; *Бабкина Н.* Душа русской песни. М., 2002.

[15] *Гаврилин В. А.* «Фольклор — музыка жизни». С. 196.

[16] Своеобразным подтверждением того, что профессиональное музыкальное искусство возникает на основе народного, как бы «питается» им, могут служить слова М. И. Глинки: «Музыку создаём не мы, создаёт народ, а мы только записываем и аранжируем» или — П. И. Чайковского, сказанные им о симфонической увертюре Глинки «Камаринская» — фантазии на тему двух русских народных песен: «В ней, как дуб в жёлуде, заключена вся русская симфоническая школа». Об этом см.: Русское народное музыкальное творчество. 4-е изд. Хрестоматия / Сост. Н. М. Владыкина-Бачинская и др. М., 1973. С. 9.

одновременно, поддерживая тесные контакты друг с другом, народное и профессиональное музыкальное творчество.

Важнейшей отличительной особенностью профессиональной музыки, в частности отличающей её от народной, является *отсутствие непосредственной связи с бытовой, обыденной сферой жизни людей.* Это есть искусство, «возвышающееся» над уровнем первично-бытовой, утилитарно-практической жизнедеятельности человека (правда, иногда здесь утилитаризм присутствует, особенно в ранних формах профессиональной музыки, что доказывает преемственную связь профессионального музыкального искусства с народным). Как подчёркивает Г. Л. Головинский, «в отличие от фольклорного, произведение профессионального искусства служит самостоятельному эстетическому переживанию, в этом его главное, а зачастую и единственное, предназначение»[17].

Указанное отличие профессиональной музыки от народной предопределило наличие у неё пяти принципиально значимых свойств, практически прямо противоположных, отмеченным выше, пяти свойствам народного музыкального искусства. Первое и, судя по всему, главнейшее из них — её *письменный, фиксированный нотами способ существования.* Это связано с тем, что именно благодаря записи музыкальных произведений нотами возможно, во-первых, говорить о профессиональной музыке как о «возвышенной», не имеющей отношения к обыденной повседневности (действительно, ведь она записывается нотами — искусственными, условными значками, всецело являющимися плодом работы сознания человека, а значит, «возвышающимися» над уровнем его — человека — первично-необходимой, обыденно-бытовой жизнедеятельности), а, во-вторых, — обучать, то есть приобщать к профессии, композиторов и исполнителей.

Вторым свойством профессиональной музыки следует считать *константность.* Созданная в определённое время, в рамках определённой национальной культуры, в процессе творческой деятельности конкретного композитора, она требует при

---

[17] *Головинский Г. Л.* Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX — XX веков. Очерки. М., 1981. С. 13.

исполнении её в последующие после времени возникновения эпохи точного воспроизведения её первоначального облика. В связи с этим, с одной стороны, заслуживает внимания стремление многих современных музыкантов-исполнителей к предельно приближающемуся к оригинальному звучанию исполнению музыкальных произведений — вплоть до исполнения их на музыкальных инструментах соответствующего времени, так называемой аутентичности. С другой стороны, весьма сомнительно намерение некоторых исполнителей искусственно осовременивать музыкальные сочинения, созданные в предшествующее время (мы имеем в виду в первую очередь создание поверхностных обработок известных произведений прошлого)[18].

Третье свойство профессиональной музыки — её *индивидуально-авторская основа* (при этом наиболее полно заявляющая о себе в композиторском творчестве, в силу чего последнее выступает в качестве ведущего в профессиональном музыкальном искусстве). Вследствие того, что в музыкальном искусстве, как подчёркивалось выше, большое значение имеет соотношение индивидуального и коллективного начала, необходимо специально остановиться на вопросе индивидуального характера профессионального музыкального творчества, исходя из соотношения индивидуального и коллективного в профессиональном музыкальном искусстве.

Следует отметить, что, в отличие от народной музыки, в профессиональном музыкальном искусстве соотношение индивидуального и коллективного менялось. Так, по всей видимости, до XV — XVI веков в профессиональной музыке превалировала коллективность. С XV — XVI веков (особенно — с конца XVI века) — до начала XX века, главным образом в Европе, — индивидуальность. С XX века — вновь коллективность (в частности, в форме

[18] О проблемах, связанных с исполнением в наши дни музыки прошлых эпох, так называемой «старинной», см., напр.: Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989; Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция. М., 1999; Старинная музыка сегодня. Ростов-на-Дону, 2004.

сознательно деиндивидуализируемого композиторами музыкального искусства)[19]. Таким образом, в профессиональной музыке, несмотря на изменявшееся соотношение индивидуального и коллективного, существование периода *безусловного господства индивидуального над коллективным* — с XV — XVI веков по начало XX столетия, прежде всего в Европе, — позволяет считать в ней ведущим именно индивидуальное начало[20].

Четвёртое свойство профессионального музыкального искусства — *значительная роль в нём новаторства, то есть всего того, что обеспечивает постоянное обновление предустановленных принципов и норм профессионального музыкального творчества*: к последним можно отнести направленность профессиональной музыки на формирование у людей «возвышенных» целей, уверенности в достижении этих целей.

Пятое свойство профессиональной музыки — *строгость, то есть, несмотря на присущее ей новаторство, следование определённым нормативам профессиональной музыкально-творческой деятельности.*

Если говорить о направлениях профессиональной музыки, то наиболее значительные из них два: культовая — религиозная[21] и светская музыка (при этом светская музыка подразделя-

---

[19] В связи с этим см.: *Мартынов В. И.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М., 2011.

[20] Показательно, что названные временны́е промежутки господства в профессиональной музыке индивидуальности или коллективности практически полностью соответственно совпадали с отмеченными нами в гл. 1 историческими периодами, в которых музыка главным образом понималась как звуковое отражение человека (мира, жизни) или — мира, жизни (человека).

[21] Культовая — религиозная музыка, если иметь в виду мировые религии как наиболее развитые: христианство, буддизм и ислам, — представлена музыкой христианской (с основными её разновидностями: католической, православной и протестантской), буддийской и исламской. Поскольку в буддизме и исламе, по сравнению с христианством, музыка играет незначительную роль (см.: *Розеншильд К. К.* Музыкальное искусство и религия. Исторический очерк. М., 1964. С. 28–30), далее, говоря о культовой музыке, мы будем иметь в виду преимущественно христианское музыкальное искусство.

ется, особенно с первой половины XIX века, на лёгкую — развлекательную и серьёзную — академическую).

Основные течения профессиональной музыки — барокко, рококо, классицистское, романтическое, реалистическое, экспрессионистское, импрессионистское, неоклассицистское и неоромантическое.

Что касается жанров профессиональной музыки, то, если говорить о культовой (христианской), ведущими здесь являются: вокальные — гимн, псалом (в католичестве, православии и протестантизме), стихира (в православии), мотет, месса, страсти (в католичестве и протестантизме), литургия (в православии), кантата, оратория (в католичестве и протестантизме); инструментальные — органные: прелюдия, интерлюдия, постлюдия, импровизация (в католичестве и протестантизме).

Основные жанры светской музыки: вокальные — песня, романс, опера (внутри оперы: ария, ариозо, ариетта), кантата, оратория, оперетта, мюзикл; инструментальные — фантазия, вариация, рондо, концерт, соната, симфония, камерная музыка (внутри камерной музыки: соло, дуэт, трио, квартет и т. д.), симфоническая поэма, танцевальная музыка.

Если говорить о стилях профессиональной музыки, то можно назвать следующие: 1) национальный; 2) стиль направления (культовой или светской музыки); 3) стиль течения (барокко, рококо и т. д.); 4) стиль исторической эпохи; 5) стиль жанра; 6) стиль отдельного музыкального произведения; 7) индивидуально-авторский стиль деятельности — композитора или исполнителя (придающий своеобразную окраску шести вышеперечисленным стилям).

Как и в народной музыке, все проявления профессионального музыкального искусства (а они здесь — направления, течения, жанры и стили) возникли не одновременно, но по мере развития профессионального музыкального творчества, тесно взаимодействуя в процессе этого развития.

Особенностью существования профессиональной музыки в настоящее время является постепенная утеря ею своего «возвышенного» характера, превращение из «возвышенного» в обыденно-бытовое, то есть своеобразное народное музыкальное искус-

ство, а иногда и просто — в немузыку (пред- и предпредмузыку), что нашло выражение в упрощении музыкальных композиций, примитивизации музыкально-исполнительских средств.

Действительно, присмотримся к тому, как выглядит современное профессиональное музыкальное творчество, например культовая музыка. Поскольку создание сегодня культовых музыкальных произведений, отвечающих указанному выше «духу времени», осуществляется главным образом в рамках католической и протестантской музыки, а значит, в первую очередь западного культового музыкального искусства, обратимся к примерам из области западной религиозной музыки.

Так, на наш взгляд, показательным является творчество австрийских композиторов: Г. Цендера, М. Копелена, У. Гассера, Г. Циннстага. В частности, произведение У. Гассера «Passion II stationer», для звукового воплощения которого используются... кухонные кастрюли, трещотки и т. п.

Не лучше обстоят дела и в светском музыкальном искусстве. Например, в лёгкой музыке, приблизительно со второй половины XX века получившей общее наименование популярной или просто — поп-музыки[22], в которой и так, в силу её специфики, должно присутствовать бытовое начало, последнее бывает настолько ярко выраженным, что, по существу, уничтожает в ней как в профессиональном искусстве «возвышенное» начало. Иными словами, низводит лёгкую музыку с уровня «возвышенного» до уровня упрощённо-бытового искусства, а зачастую и вообще — до уровня немузыкальной (пред- и предпредмузыкальной) звуковой деятельности[23].

---

[22] Термин «популярная» употребляется и по отношению к серьёзной (академической) музыке: тем её произведениям, которые хорошо известны, то есть находятся «на слуху» у слушателей (например, «Лунной» сонате Бетховена, полонезу «Прощание с Родиной» Огиньского и др.).

[23] О том, что лёгкая музыка, несмотря на свой «лёгкий» характер, обладает возвышающим человека содержанием, по-своему свидетельствуют слова известного композитора М. Таривердиева: «нет “лёгкой” музыки». См.: *Таривердиев М.* Нет «лёгкой» музыки // Смена. 1983. № 2. С. 26.

Вместе с тем, безусловно, нельзя сказать о полном кризисе и упадке профессионального музыкального творчества в настоящее время. Так, в культовой музыке с трудом, но всё же сохраняются нормы «высокого» религиозного музыкального искусства. Причём прежде всего в православной музыке, поскольку именно в ней, несмотря на известное развитие этих норм, не наблюдается тех, искажающих устои культового музыкального творчества, инноваций, которые, как отмечалось выше, имеют место в католической и протестантской музыке. В связи с этим заслуживает всяческого поощрения распространение лучших образцов современного православного музыкального искусства и, в рамках этого процесса, пропаганда классических произведений православной музыки. Что касается последнего, то здесь приобретает огромное значение не только то, что эти произведения звучат ныне в лоне церкви, но и то, что различные музыкальные коллективы — и культовые, и светские — стараются исполнять их в светских концертах, тем самым делая доступными широкому кругу слушателей. Среди таких коллективов в первую очередь необходимо назвать Московский камерный хор (рук. В. Минин) и Певческую капеллу Санкт-Петербурга (рук. В. Чернушенко).

Показателем «живучести» профессиональной музыки в наши дни является и заметная активизация любительского музыкального творчества. Об этой активизации свидетельствуют всё увеличивающееся количество любительских авторских песен, инструментальной музыки, возрождение фестивалей домашнего музицирования и т. п.[24]

И всё-таки, несмотря на позитивные особенности профессиональной музыки нашего времени, в целом, она находится в кризисном состоянии.

---

[24] Обратим внимание, когда речь шла о сохранении традиций народной музыки мы отмечали значение *самодеятельного музыкального творчества*, сейчас, говоря о поддержке «законов» профессиональной музыки, — *любительского*. И это не случайно. Несмотря на сближенность самодеятельной и любительской музыкально-творческой деятельности, народная музыка является «питательной почвой» именно для самодеятельного музыкального искусства, профессиональная — любительского.

На рубеже XIX — XX веков возникает народно-профессиональная музыка: первоначально — джаз, а начиная приблизительно с середины 60-х годов XX столетия, в огромной степени под влиянием джаза, — рок. Причиной возникновения народно-профессиональной музыки явилось взаимодействие народного и профессионального музыкального искусства. Причём, в отличие от постоянно имевшего место взаимодействия народного и профессионального музыкального творчества, так или иначе отражавшегося на существовании народного и профессионального музыкального искусства (так сказать, внутреннего, в рамках народной или профессиональной музыки), такого взаимодействия, которое обеспечило появление принципиально нового в качественном отношении музыкального творчества (то есть внешнего, учитывающего в равной степени специфику и народной, и профессиональной музыки)[25]. Эта особая взаимосвязь народного и профессионального музыкального искусства обусловила и характерный облик народно-профессиональной музыки, одинаково принадлежащей народному — бытовому и профессиональному — «возвышенному» музыкальному искусству и соответственно обладающей вышеуказанными свойствами как народной, так и профессиональной музыки. Поговорим сначала о джазе.

Свидетельством того, что джаз происходит от слияния народного и профессионального музыкального творчества (со всеми вытекающими отсюда особенностями), могут служить слова известной отечественной исследовательницы, занимавшейся вопросами происхождения джаза, В. Д. Конен о том, что «только совокупность ряда аспектов предыстории джаза — узкомузыкального и общекультурного, африканского и европейского, фольклорного и профессионального — может подвести к решению поставленной проблемы»[26]. Более определённо об

[25] С возникновением народно-профессиональной музыки: джаза и рока, — стал наблюдаться процесс взаимодействия народно-профессионального музыкального искусства с народным и профессиональным музыкальным творчеством.

[26] *Конен В. Д.* Рождение джаза. 2-е изд. М., 1990. С. 9. Можно привести и косвенное свидетельство понимания учёным джаза как специ-

этом говорит Е. Овчинников: «Истоки архаического (наиболее раннего. — *А. К.*) джаза разнообразны и формировались на протяжении нескольких веков, предшествующих его появлению. Здесь и трудовые песни американских негров, и баллады, и архаические формы блюза, сложившиеся, по-видимому, ещё в первой половине XIX столетия в народной негритянской среде, и различные разновидности афро-американской культовой музыки, и влияние традиционно-европейских жанров — оперных, инструментальных, прикладных и бытовых, прежде всего маршевых и танцевальных»[27].

Основные направления джаза: архаический, классический, современный. Ведущие течения: новоорлеанский джаз, диксиленд, чикагский джаз, свинг, боп, джангл, прогрессив, кул, фри, фьюжн, экологический джаз. Наиболее распространённые жанры джаза (вокальные и инструментальные): импровизация, композиция.

Стили джаза: 1) национальный; 2) направления (архаический, классический и т. д.); 3) течения (новоорлеанский, диксиленд и др.); 4) жанра; 5) индивидуально-авторский — композитора (композиторов) или исполнителя (исполнителей)[28].

Перечисленные направления, течения, жанры и стили джаза, аналогично соответствующим явлениям народной и профессиональной музыки, возникли по мере развития джазовой музыки, тесно взаимодействуя в процессе этого развития.

фической, в предложенной здесь терминологии, народно-профессиональной музыки, поскольку, как считает Конен, джаз нельзя отнести «ни к профессиональному композиторскому творчеству в его традиционном понимании, ни к фольклору» (*Конен В. Д.* Указ. соч. С. 36). Об этом см. также: *Конен В. Д.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

[27] *Овчинников Е.* Архаический джаз. М., 1986. С. 51.

[28] В музыке, особенно народно-профессиональной (джазе и роке), автором (композитором или исполнителем) зачастую является не отдельный человек, а творческий коллектив. В связи с этим можно говорить об индивидуально-авторском стиле не только отдельного человека, но и творческого коллектива.

В отношении состояния джазового музыкального искусства в настоящее время, необходимо подчеркнуть, что, по сравнению с его расцветом в 20 — 40-е годы XX века, оно, безусловно, находится в упадке. Последнее связано с практически исчезновением общественно-исторических условий, в которых возникла и развивалась джазовая музыка, то есть с исчезновением бытового уклада, а также идейно-мировоззренческих ориентаций в обществе, питающих джаз как специфическое народно-профессиональное музыкальное творчество. Сказанное подтверждается существованием в наши дни джазовых коллективов, играющих джаз весьма невысокого качества, а если что-то собой и представляющего, то это «что-то» вторичного, так сказать, «перепевного» свойства. К таким коллективам можно отнести швейцарский диксиленд под названием «Стиральная доска», немецкий «Uni jazz-band» и др.

Как уже говорилось, приблизительно с середины 60-х годов XX столетия, прежде всего под влиянием джаза, появляется новое народно-профессиональное музыкальное искусство — рок-музыка. Возникновение рок-музыки, как последующей за джазом стадии развития народно-профессионального музыкального творчества, обусловлено необходимым для этого изменением бытовых основ, а также идейно-мировоззренческих ориентиров в обществе, являющихся важнейшими предпосылками народно-профессионального музыкального искусства.

О том, что рок главным образом подготовлен джазом и в связи с этим является новым этапом развития народно-профессионального музыкального искусства, недвусмысленно свидетельствуют упоминавшиеся ранее специалисты-музыковеды В. Конен и Е. Овчинников (кстати, показательно, что оба они являются специалистами в области и джаза, и рока). Так, в частности, Е. Овчинников отмечает: «Существует тенденция оценивать рок-музыку как антипод джаза. Однако корни этого явления уходят как раз в джазовые сферы, в глубь афро-американской культуры, ставшей основой и для джаза, и для рока»[29].

---

[29] *Овчинников Е.* Джаз как явление музыкального искусства. К истории вопроса. М., 1984. С. 10.

Последнее позволяет не согласиться с широко распространённым в современной философско-эстетической и искусствоведческой науке мнением о том, что рок-музыка — явление контркультуры (имеется в виду — музыкальной культуры), иными словами, не связанное с общим движением музыки. Безусловно, рок-музыка — определённая ступень в развитии музыкального искусства и потому, вне всякого сомнения, часть (звено и т. п.) единой музыкальной культуры. В подтверждение такой точки зрения можно привести слова известного отечественного рок-музыканта, а также знатока рока А. Козлова. «Наиболее фанатичные приверженцы рок-музыки и её ярые противники, — говорит А. Козлов, — сходятся в одном, на мой взгляд, неверном утверждении, что рок — это контркультура, противопоставляя рок-музыку всем другим жанрам[30]. Анализ же позволяет утверждать обратное: рок в результате тесного взаимодействия со многими видами музыкальной культуры явился неким связующим звеном, объединившим в себе, как в плавильном котле, неожиданные компоненты, разделённые до поры временем»[31].

Основные направления (или течения) в роке: хард-рок, арт-рок, металл-рок, афро-рок, барокко-рок, рага-рок, софт-рок, панк-рок, психоделический рок, фолк-рок, электроник-рок, джаз-рок, Иесус-рок[32].

Ведущие жанры рока (в роке существуют, фактически, только вокальные жанры): рок-песня и рок-опера.

Стили рок-музыки: 1) национальный; 2) направления (или течения); 3) жанра; 4) индивидуально-авторский — композитора (композиторов) или исполнителя (исполнителей).

Указанные направления (течения), жанры и стили рока, как и подобные разновидности народной, профессиональной му-

---

[30] Признавая авторитет А. Козлова в области рок-музыки, всё же не согласимся с последним по поводу его трактовки рока как жанра. Рок — более широкое явление в музыкальном искусстве, представленное собственными жанрами. О жанрах рок-музыки см. ниже.

[31] *Козлов А.* Рок-музыка. Истоки и развитие: В 2 ч. Ч. 2. М., 1990. С. 3.

[32] В 80-е годы возникают такие своеобразные направления (течения) в рок-музыке, как «библейский металл», «мистический металл», «рок, ориентированный на альбомы» и др.

зыки, а также джаза, появились в ходе развития рока, при этом активно взаимодействуя друг с другом.

Обращаясь к современному состоянию рок-музыки, надо признать, что рок практически изжил себя, поскольку как на Западе, так и у нас в стране исчезли социальные, культурные и др. предпосылки его существования. Показательно, что в настоящее время лидеры популярных в 80 — 90-е годы рок-групп сегодня не столько занимаются музыкой, сколько литературным творчеством[33].

Итак, рассмотрение всевозможных проявлений музыки в современном мире, упорядоченных с точки зрения исторического становления музыкального искусства, кстати, все эти проявления, приблизительно с начала 70-х годов XX столетия, стали осмысляться в рамках деления музыки на массовую — доступную и элитарную — усложнённую, предназначенную для восприятия специалистами, показывает, что музыка есть *единый развивающийся «организм»*. А поскольку музыка — единый «организм», то есть все, возникающие в процессе развития музыки, её проявления — *равнонеобходимые её составляющие*, важно не столько то, к какому направлению, течению и т. д. принадлежит музыка, сколько то, *является ли она действительно музыкой в отличие от немузыкального звукового творчества, иначе говоря, является ли эта музыка хорошей или плохой*.

Таким образом, разговор о богатстве и разнообразии музыкального искусства в мире привёл нас к проблеме: что вообще отличает музыку от немузыки, или — что такое хорошо и что такое плохо в музыке. Об этом речь и пойдёт в следующей главе.

---

[33] В частности, это подтверждают литературные сочинения российских рок-музыкантов — В. Бутусова («Наутилус Помпилиус», «Ю-Питер»): *Бутусов В. Г.* Виргостан, Екатеринбург, 2007; *Бутусов В. Г., Якимчук Н. А.:* 1) Антидепрессант. Со-искания. М., 2007; 2) Жуки в ботах. СПб., 2009 и А. Макаревича («Машина времени»): *Макаревич А. В.:* 1) Ранее не опубликованные эстезиологические изыскания. М., 1998 (2002); 2) Сам овца. М., 2001 (2010).

ГЛАВА 3.
ЧТО ТАКОЕ ХОРОШО И ЧТО ТАКОЕ ПЛОХО В МУЗЫКЕ?

Вопрос о том, что такое хорошо и что такое плохо, а если говорить более научно — художественно ценно и антиценно, в музыке является не менее, а, быть может, более сложным, чем обсуждавшийся в гл. 1 вопрос о том, что такое музыкальное искусство. Существует достаточно большое количество исследований на эту тему, однако до сих пор справедливы слова Т. В. Чередниченко о том, что «проблемы художественной ценности в музыке и научных основ её критической оценки составляют одну из мало разработанных и весьма актуальных областей современной музыкальной науки»[1]. Почему же так сложен вопрос об этом?

Сложен он потому, что, как было уже отмечено выше, касается фундаментального вопроса о том, что вообще отличает музыку от немузыки. Постараемся всё же ответить на него, причём учитывая, что музыка, несмотря на своё разнообразие, есть единый «организм», попытаемся определить, что такое хорошо и что такое плохо — художественно ценно и антиценно в музыке — *в самом широком, наиболее общем*

---

[1] *Чередниченко Т. В.* К проблеме художественной ценности в музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983. С. 255.

виде[2]. Но до этого хотелось бы подчеркнуть, что имеется в виду определение «хорошего» и «плохого» в музыке, существующего в ней объективно, то есть независимо от нашего субъективного суждения. Именно это объективно присутствующее в музыке «хорошее» и «плохое» и определяет её художественную ценность и антиценность в отличие от субъективного представления об этом, именуемого художественной оценкой (к вопросу о различии художественной ценности — антиценности и художественной оценки мы ещё вернёмся).

Определяя объективным образом, что такое хорошо и что такое плохо — художественно ценное и антиценное — в музыке в наиболее общем плане, необходимо прежде всего учитывать следующее: музыкальное искусство — ни нечто противостоящее миру (или — жизни), но, наоборот, принадлежащее миру, являющееся органической его частью (одновременно представляя собой звуковое его отражение). В этом смысле глубоко содержательно высказывание Э. Т. А. Гофмана о том, что каждое из сочинений Бетховена, как известно, возникавших у композитора из какого-то одного первоначального мотива, напоминает «организм растения с его листьями, цветами и плодами, вышедшими из одного зерна»[3]. Показательны также слова О. Мандельштама, отмечавшего, что «кто не любит Гайдна, Глюка и Моцарта — тот ничего не поймёт в Палласе»[4]. Примеров подобных высказываний можно привести множество[5]. О чём это говорит? О том, что определяя

---

[2] Такой подход соответствует заявленной в Предисловии философской направленности книги.

[3] Цит. по: *Фишман Н. Л.* Бетховен // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1. М., 1973. Ст. 448.

[4] *Мандельштам О. Э.* Путешествие в Армению // Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза. М., 2009. С. 439. Паллас Пётр Симон (1741 — 1811) — русский естествоиспытатель, немец по национальности. Труды по зоологии, палеонтологии, ботанике, этнографии и др.

[5] Заметим, что часто подчёркивается органичная принадлежность миру (жизни) не только музыки, но и других искусств: скульптуры, архитектуры, живописи, литературы и пр.

хорошее и плохое в музыке в наиболее широком, обобщённом виде, нужно определить, что такое хорошее — ценное, а значит, как противоположное, плохое — антиценное в мире, жизни вообще. И вот здесь необходимо сказать, что таким «хорошим» — ценностно-значимым — для явлений мира, жизни оказывается то, что предопределяет их устойчивость (жизнеспособность) в вечно изменяющихся внешних и внутренних условиях их бытия. В качестве такого «хорошего» — ценного — для них выступает ни что иное как *целостная системная организация их свойств.* По утверждению основоположника так называемой общей теории систем известного австрийского учёного Людвига фон Берталанфи, именно целостность системных организаций явлений — в любой сфере: физической, биологической, социокультурной, а значит, в частности, в музыке, — при условии взаимодействия этих явлений с окружающей средой, обеспечивает им самосохранение и развитие, то есть жизнедеятельность, или, как говорит Берталанфи, «организмичность»[6].

Таким образом, именно целостность системных организаций музыкальных явлений — прежде всего музыкальных произведений — оказывается основанием для того, чтобы говорить о музыке как хорошей — художественно ценной. Что же такое обеспечивающая художественную ценность музыкальных произведений (а значит, и музыки) целостная системная организация музыкального произведения?

Первое, что обращает на себя внимание при ближайшем её рассмотрении — это то, что в ней одновременно сосуществуют два уровня: *внешний* — организация мотивов, фраз, блоков музыкального материала, то есть того, что может быть зафиксировано в нотах, и *внутренний* — организация эмоциональных состояний, настроений, переживаний (через организацию музыкальных интонаций), что не фиксируется нотными знаками, а передаётся только в процессе исполнения музыкального произведения. Внешний уровень целостной

[6] См.: Системный подход в современной науке. К 100-летию Людвига фон Берталанфи: Сб. статей. М., 2004.

системной организации музыкального творения называется его (музыкального творения) *формой*, внутренний — *содержанием*[7]. Разумеется, реально на практике эти два уровня неразрывно слиты, почему и говорят обычно о единстве формы и содержания музыкального произведения. И действительно, если мы слушаем какое-либо музыкальное творение, будь то «Патетическая» соната Бетховена, Первая симфония Прокофьева или что-нибудь другое, разве мы не погружаемся одновременно и во внешнюю, и во внутреннюю стихии этого сочинения?

Вместе с тем при известном абстрагировании можно говорить отдельно как о внешней, так и о внутренней стороне целостной системной организации музыкального произведения. Обратимся сначала к её внешней стороне, то есть организации материала музыкального сочинения. Удобнее всего говорить об этой организации, рассматривая нотную запись музыкального сочинения (специалисты-музыковеды могут судить о данной организации и на основании прослушивания музыкального произведения). Нотная запись позволяет нам воочию увидеть конструкцию музыкального творения, определяющими моментами которой являются её пропорциональность, упорядоченность, законченность. Важнейшим признаком упорядоченности, пропорциональности указанной конструкции (по сути обусловливающим все остальные) оказывается построение музыкального произведения по принципу золотого сечения. (Золотое сечение[8] — это такой принцип деления какого-либо расстояния, когда бóльшая его часть относится к меньшей, как всё расстояние относится к большей. Так, если представить, что расстояние АВ делится точкой С, то отношение АС : СВ = АВ : АС, приблизительно

---

[7] Причём сама форма музыкального произведения выступает на двух уровнях: внешнем и внутреннем. Об этом см. в исследовании «Онтология музыки» (в наст. изд. — С. 196–199).

[8] Золотое сечение называют ещё золотым делением, золотой пропорцией, божественной пропорцией, а также божественным сечением.

равное 5/3, а точнее 8/5; 13/8 и т. д., и есть принцип золотого сечения.)[9]

Анализу золотого сечения в музыкальном сочинении посвящено достаточно большое количество работ. Вероятно, одним из первых обратил внимание на закон золотого сечения в музыкальном творении немецкий учёный Адольф Цейзинг. Он обнаружил золотое сечение в отношениях между числами колебаний звуков, соединяемых в благозвучные аккорды[10]. В дальнейшем исследователи констатировали и другие проявления золотого сечения в музыкальном произведении: в соотношении общего (целого) построения музыкального произведения к его частям, а также — суммы длительностей устойчивых моментов произведения к времени звучания неустойчивых, общего количества тактов в мелодии к количеству тактов в её фрагментах и пр.

Как отмечалось выше, есть и внутренняя сторона проявления целостной системной организации музыкального сочинения, касающаяся организации эмоциональных состояний (настроений и т. п.). Эта организация возникает вследствие выверенности, соподчинённости эмоциональных состояний психологическим и социально-психологическим законам.

В психологическом аспекте выверенность названных состояний означает объединение их согласно законам протекания психических процессов в человеческом организме (в частности композитора, исполнителя, слушателя[11]). Имеется в виду логика — мы бы сказали «психологика» — соединения состояний,

---

[9] Этот принцип можно считать здесь основным ещё и потому, что именно он, по мнению учёных, предопределяет жизненность, «организмичность» явлений, существующих не только в музыке (и в искусстве в широком смысле), но и вообще в мире. Об этом см.: *Шевелёв И. Ш., Марутаев М. А., Шмелёв И. П.* Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. М., 1990.

[10] См.: *Виппер Ю. Ф.* Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве. Открытие проф. Цейзинга. М., 1876. С. 19–23.

[11] По Б. Асафьеву, композитор, исполнитель и слушатель составляют «триаду».

когда за одним логично — «психологично» — следует другое, за ним — третье и т. д. Действительно, представим себе, что в каком-то музыкальном сочинении эмоциональный подъём вдруг обрывается вялым, расслабленным звучанием или нежнейший мотив неожиданно перебивается фанфарным призывом. Создаётся ли у нас тогда ощущение содержательной организованности музыкального произведения? Думаем, ответ здесь однозначен.

В социально-психологическом плане выверенность эмоциональных состояний предполагает их сочетание, исходя из законов коллективного восприятия музыкальных произведений (а иногда также — сочинения и исполнения). Музыкальное произведение ведь, за редким исключением, предназначено для восприятия одновременно коллективом слушателей[12].

Итак, в результате рассмотрения обусловливающей художественную ценность музыкального произведения его целостной системной организации, представленной единством двух уровней — внешнего и внутреннего, — можно сказать следующее. Внешний уровень целостной системной организации музыкального сочинения, в силу его соответствия организации немузыкальных — биологических и физических — звучаний согласно единым законам структурного образования звуковых явлений, отмеченным нами в гл. 1, прежде всего подчёркивает связь музыкального произведения с немузыкальными звуковыми явлениями и потому не выявляет его художественной ценности. В то же время внутренний уровень, не «соприкасаясь» с организацией немузыкальных звучаний, выделяет это произведение из немузыкальной звуковой материи, а значит, выступает в качестве предпосылки художественной ценности последнего.

Прочтя всё вышесказанное о целостной системной организации музыкального произведения, обусловливающей его худо-

[12] Музыка в отличие от живописи, подчёркивал Р. Шуман, «является искусством, которым мы наиболее наслаждаемся в массе. Симфония в комнате с одним слушателем мало понравилась бы последнему». *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке: Пер. с нем. М., 1956. С. 274–275.

жественную ценность, кто-то из читателей, возможно, причём совершенно справедливо, заметит: «Понятно, что указанная организация музыкального сочинения свидетельствует о том, что это сочинение художественно ценное. Всё это так, но констатация этого не “снимает” множества вопросов, которые возникают в связи с данным утверждением: каким образом такая организация музыкального произведения способствует его неповторимости, своеобразию? Почему те или иные, обладающие данной организацией, музыкальные произведения остаются “хорошими” — художественно значимыми, несмотря на культурно-историческое развитие человечества, “бег времени”? Как, на каком основании всё-таки в рассматриваемой организации музыкальных сочинений соотносятся внешне-формальный и внутренне-содержательный уровни?» Эти и другие подобные вопросы можно разрешить, если обратиться к исключительно важному явлению в музыкальном искусстве (и в искусстве вообще) — *художественной индивидуальности.*

Художественная индивидуальность в музыкальном искусстве есть целостная системная организация в музыке, выступающая как в сфере субъекта, человека — художественная индивидуальность деятеля музыкального искусства: композитора, исполнителя, так и в сфере объекта — художественная индивидуальность музыкального произведения, музыки как вида искусства, эпохи развития музыкального искусства. При этом художественная индивидуальность в сфере объекта — результат творческой реализации художественной индивидуальности, принадлежащей сфере субъекта. Таким образом, когда мы говорили об обусловливающей художественную ценность музыкального произведения его целостной системной организации, речь фактически шла о его художественной индивидуальности, являющейся продуктом творчества наделённых художественной индивидуальностью его творцов: композитора и исполнителя (данное замечание прежде всего имеет отношение к профессиональной музыке, но, в известной степени, касается народного и народно-профессионального музыкального искусства).

Поскольку источником, первопричиной художественной ценности музыкального произведения является художествен-

ная индивидуальность композитора и исполнителя, посмотрим, что представляет собой эта художественная индивидуальность.

Представляет она собой целостную систему, элементами которой являются *личность* и *музыкальный талант* композитора и исполнителя, где личность — духовное начало, управляющее внутренней, психической жизнью композитора и исполнителя, музыкальный талант — мера способностей, обеспечивающая им работу с музыкальным материалом.

Сказанное о личности и музыкальном таланте композитора и исполнителя позволяет утверждать, что личность композитора и исполнителя отвечает за содержание музыкального произведения, музыкальный талант — за форму. Причём музыкальный талант, отвечая за форму музыкального произведения, то есть за то, что способствует связи музыкального произведения с немузыкальными звучаниями, не обеспечивает его художественную ценность, вместе с тем личность, неся ответственность за содержание музыкального сочинения, то есть за то, что выделяет музыкальное произведение из немузыкального звукового потока, придаёт художественную значимость (ценность) данному произведению. Признание этого, в свою очередь, позволяет со всей отчётливостью заявить: *именно личностные качества композитора и исполнителя предопределяют художественную ценность музыкальных произведений*. (Подчеркнём, что музыкальное произведение, свидетельствующее об отсутствии личности у его создателя — композитора, то есть изначально обладающее невысокой художественной ценностью, может быть «улучшено» его исполнителем, наделённым ярко выраженной личностью, и наоборот — демонстрирующее личность композитора значительное в художественном отношении музыкальное сочинение может быть «испорчено» плохим, обезличенным музыкальным исполнением.)[13] Исходя из

[13] Подробнее об этом см.: *Клюев А. С.*: 1) Природа художественной индивидуальности. *Л.*, 1989; 2) Художественная индивидуальность как явление культуры: на материале музыкального искусства // Художественная культура и гуманизация образования: Межвуз. сб. научных трудов. СПб., 1992. С. 84–93.

приведённого заключения можно ответить на многие вопросы, касающиеся природы хороших — художественно ценных — музыкальных произведений, в частности на те, которые были сформулированы в конце рассуждений о целостной системной организации музыкальных сочинений.

Наш анализ того, что такое хорошо и что такое плохо в музыке, приведший к выяснению этого как в музыкальных произведениях, так и в музыке в целом, приближается к концу. И здесь необходимо поставить вопрос, которого мы пока сознательно избегали, памятуя, что разбирались в том, что такое хорошо и что такое плохо в музыке, с точки зрения объективного существования музыкального искусства. Речь идёт о следующем: почему объективно хорошая музыка, то есть существующая в виде обладающих целостностью, художественной индивидуальностью музыкальных творений, иногда для нас, то есть субъективно, оказывается плохой, и, наоборот, объективно плохая — хорошей?

Думается, это происходит в силу специфики нашей оценки того, что мы именуем «хорошим» и «плохим» в музыке, то есть оценки художественной ценности и антиценности музыкальных произведений.

Художественная ценность (антиценность) и оценка тесно связаны. Это, в частности, показал Н. Южанин, рассматривая оценку как актуализированную ценность музыкального произведения, имеющего наряду с этим и потенциальную, то есть ту, которую мы и называем художественной ценностью музыкального творения. Н. Южанин пишет: «Художественная ценность (как и ценность любого рода) может существовать в двух состояниях: потенциальном и актуальном. Актуальное существование художественной ценности — это её функционирование в конкретных социально-исторических условиях, её отражение в восприятии субъекта, в его оценке»[14]. И дальше: «Актуальная сторона художественной ценности как бы обращена… к вос-

[14] *Южанин Н. А.* Некоторые проблемы социальной природы художественной ценности // Музыка в социалистическом обществе. Вып. 2. *Л.*, 1975. С. 22–23.

принимающему субъекту и потому находится в зависимости от уровня его художественных потребностей и способа восприятия. Потенциальная сторона художественной ценности, в отличие от этого, не зависит от субъективных потребностей, предпочтений и вкусов. Она целиком обусловлена структурой и содержанием самого произведения искусства, взятого вне его конкретного восприятия. Поэтому произведения искусства в процессе актуализации не приобретают извне новые качества (как иногда утверждают), но проявляют свои имманентные структурно-функциональные свойства»[15].

Итак, адекватная оценка музыкального творения как объективно хорошего — художественно ценного — связана с совпадением её с ценностью. Иными словами, только тогда можно верно оценить музыку как «хорошую», когда такая оценка совпадает с её (музыки) художественной ценностью. А для этого нужно уметь понять, осознать эту ценность, быть готовым к её восприятию. Последнее невозможно без определённого уровня музыкальной подготовки, приобщённости человека к музыке. О том, что это такое, разговор пойдёт в следующей главе.

[15] Там же. С. 24.

ГЛАВА 4.
ПРИОБЩЁННОСТЬ ЧЕЛОВЕКА К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ: ЧТО ЭТО ОЗНАЧАЕТ?

По мнению учёных, приобщённость человека к музыке означает обладание его специфической структурой, именуемой «*музыкальной культурой*».

Обычно музыкальную культуру человека представляют состоящей из двух неразрывно связанных его начал: музыкального сознания и музыкальной деятельности. Например, как подчёркивает Р. А. Тельчарова-Куренкова, сущность музыкальной культуры человека «может быть определена как совокупность качеств (его, человека. — *А. К.*) музыкальной деятельности и сознания…»[1] В таком случае, что представляют собой музыкальное сознание и музыкальная деятельность человека?

Показателем существования музыкального сознания у человека прежде всего является наличие у него музыкальной потребности, то есть желания «общаться» с музыкой. Пребывая в том или ином настроении, человек всегда тянется к музыке, жаждет встречи с замечательным искусством. Чем в духовном отношении тоньше, деликатнее человек, тем его стремление к музыке оказывается сильнее, носит более заметный

---

[1] *Тельчарова-Куренкова Р. А.* Музыка и культура. М., 1986. С. 17.

характер. Не случайна особая тяга к музыке у выдающихся деятелей искусства-немузыкантов: писателей, художников и др., — людей, наделённых исключительно тонкой духовной организацией, для которых музыка всегда была одним из наиболее мощных средств, стимулирующих их собственную творческую деятельность. Например, Гёте писал: «Мне всегда лучше работается после того, как я послушаю музыку»[2]. А вот высказывание по этому поводу Э. Делакруа: «Музыка внушает мне глубокие мысли. Слушая её, я испытываю огромное желание творить»[3].

О наличии музыкального сознания у человека свидетельствует также обладание им музыкальной ценностной ориентацией (музыкальным вкусом) — способностью высказывать свои, в достаточной мере обоснованные, взгляды и суждения о музыке. Музыкальная ценностная ориентация — очень важный элемент музыкального сознания. Без этого элемента человек, конечно, не в состоянии осознать, что в тех или иных музыкальных произведениях оказывается на самом деле хорошим, а что плохим.

Наконец, о наличии музыкального сознания у человека говорит обладание человеком музыкальным идеалом, то есть представлением о наиболее, по его мнению, хорошем, содержательном в музыке. Надо отметить, что музыкальный идеал — самый важный элемент музыкального сознания человека, поскольку именно этот элемент определяет наличие у человека и музыкальной потребности, и музыкальной ценностной ориентации, то есть того, без чего не может состояться его музыкальное сознание. Доказать это несложно. Представим себе человека, «без разбора», «подряд» слушающего и поверхностные песенки-однодневки, и сонаты Бетховена, и компьютерную музыку и т. д., при этом не задумывающегося о том, что он слушает, воспринимая всё как просто звуковой фон — а это, собственно, и означает отсутствие у человека музыкального идеала, пред-

---

[2] Цит. по: *Роллан Р.* Гёте и Бетховен // Роллан Р. Собр. соч.: Пер. с фр.: В 20 т. Т. 15. *Л.*, 1933. С. 84.

[3] Цит. по: *Делакруа Э.* Дневник: Пер. с фр.: В 2 т. Т. 1. М., 1961. С. 11.

ставления о том, что, на его взгляд, является наиболее хорошим в музыке. Может ли у такого человека возникнуть музыкальная потребность, то есть потребность в подлинной, художественно ценной музыке? А музыкальная ценностная ориентация — способность отличать истинное от ложного в музыкальном искусстве? Очевидно, нет.

О занятиях человека музыкальной деятельностью говорят сочинение, исполнение, а также слушание (восприятие) им музыкальных произведений. Несмотря на, в целом, равное значение трёх вышеперечисленных видов музыкальной деятельности, главным среди них всё же оказывается слушание музыки. И это понятно, так как и для того, чтобы создавать, и для того, чтобы исполнять музыкальные произведения человек обязательно должен их слушать: при сочинении как бы звучащими внутри себя, при исполнении — наяву. Показательно, что учёные, говоря о музыке, особенно подчёркивают значение её восприятия человеком. Учитывая это, остановимся подробнее на процессе восприятия человеком музыки.

В восприятии музыки обычно выделяют три фазы: подготовку к слушанию, слушание, осмысление прослушанного (в научной литературе эти фазы соответственно называются: предкоммуникация, коммуникация и посткоммуникация). Если фазы подготовки к слушанию и осмысления прослушанного не требуют особого комментария — в первой происходит настройка человека на восприятие музыки, в третьей — обдумывание услышанного, то вторая фаза — слушания — заслуживает более тщательного рассмотрения.

В момент слушания музыкальных произведений человек как бы последовательно погружается в существующие три звуковых слоя музыки: предпредмузыку, предмузыку, собственно музыку. И чем в большее количество звуковых слоёв музыкального произведения погружается слушатель, тем более полным и глубоким становится его восприятие музыки. Причём важно отметить, если человек довольствуется соприкосновением только с первым — предпредмузыкальным — звуковым слоем, его восприятие музыкального звучания чрезвычайно упрощено и выражается преимущественно только

в соответствующих характеру этого звучания телодвижениях, жестикуляции, мимике и т. п. Примером такого восприятия может служить восприятие сомнительных в художественном отношении музыкальных произведений ограниченным, неразвитым слушателем.

Если человек приобщается уже к первому и второму звуковым слоям музыкального произведения, его восприятие усложняется и, если эта музыка доставляет ему удовольствие, выражается в наслаждении её мелодическим, гармоническим и пр. богатством, если же музыка танцевального характера — в желании двигаться, танцевать. Такое восприятие музыкальных произведений характерно для непросвещённых любителей, а также, отчасти, для самодеятельных музыкантов.

И только при условии погружения человека во все три звуковых слоя музыки его восприятие музыкального материала будет действительно полноценным, то есть художественным. Оно проявляется у человека в стремлении говорить, рассуждать о прослушанном музыкальном произведении, попытках анализировать его, а также свои ощущения, испытываемые в момент его слушания. Такое восприятие музыки свойственно образованным, знающим любителям музыкального искусства, а также музыкантам-профессионалам. Очевидно, что для такого глубокого, всестороннего восприятия музыки нужен развитый музыкальный слух. Наличие развитого музыкального слуха — первейшее условие углублённого, вдумчивого восприятия музыки. Музыкальный слух же — это, как показал Б. М. Теплов, комплексная способность, включающая развитый внутренний слух, ритмическое и ладовое чувство, мелодический и гармонический слух, и пр.[4]

---

[4] *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. М.-Л., 1947 (М., 2003). — Мнение Б. М. Теплова подтверждают и авторы современных работ по музыкальной психологии. См.: *Готсдинер А. Л.* Музыкальная психология. СПб., 1993; *Старчеус М. С.* Слух музыканта. М., 2003; *Кирнарская Д. К.* Музыкальные способности. М., 2004; *Бочкарёв Л. Л.* Психология музыкальной деятельности. М., 2008; *Петрушин В. И.* Музыкальная психология: Учебное пособие. М., 2009.

Итак, приобщённость человека к музыке выражается в обладании его музыкальной культурой, состоящей из музыкального сознания (представленного музыкальной потребностью, музыкальной ценностной ориентацией, музыкальным идеалом) и музыкальной деятельности (слушания, исполнения, сочинения музыки) человека. Понятно, что с музыкальной культурой человек не рождается, она формируется у него по мере его развития. Проследим, как это происходит.

Прежде всего обратим внимание на следующее: развитие человека связано с переходом его — человека — из одного возрастного периода в другой, обусловливающих особенные, специфические черты формирования его музыкальной культуры. Какие же это периоды?

Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на имеющееся в настоящее время значительное количество исследований в данной области, в современной науке всё ещё не выработан единый принцип периодизации человеческой жизни. В связи с этим возьмём за основу усреднённый принцип такой периодизации, согласно которому время человеческого существования можно разделить на три периода: дошкольный (делящийся на два этапа: до 3-х лет и от 3-х до 6–7-ми лет), школьный (также делящийся на два этапа; рубежом здесь является возраст 13–14-ти лет)[5] и взрослый. Таким образом, отмечая, что формирование музыкальной культуры человека осуществляется в рамках основных периодов человеческого развития, под этими основными периодами мы будем иметь в виду дошкольный, школьный и взрослый. А теперь посмотрим, как происходит формирование музыкальной культуры людей определённого возраста.

Если говорить о детях дошкольного возраста, то процесс приобщения их к музыке — а значит, и формирования музыкальной культуры — начинается ещё с момента их пребывания в материнской утробе. Дело в том, что, как считают учё-

[5] В наши дни под школьным периодом необходимо понимать время обучения в средних учебных заведениях различного типа: школах, лицеях, гимназиях и т. п.

ные-медики, находящийся на седьмом месяце внутриутробного развития ребёнок приобретает способность воспринимать музыку и реагировать на неё. Вот что об этом пишет профессор А. И. Брусиловский: «Семимесячный плод не просто слышит, но хорошо дифференцирует звуки, как те, которыми окружён постоянно, — сердцебиение матери, перистальтика её кишечника, пульсация пуповины и т. д., так и те, которые поступают извне. Моя знакомая — музыкальный работник — рассказывала: когда она была беременна, то обратила внимание на то, что плод узнаёт мелодии. Одна музыкальная тема ему особенно нравилась, и он начинал активно двигаться. Определённый ритм движения плода повторялся каждый раз, когда звучала музыка»[6]. На основании своих наблюдений Брусиловский заключает, что наиболее полезна для развивающегося плода музыка Вивальди, Моцарта, Баха[7]. У детей, начиная с 1-го года жизни — до 3-х лет, вследствие отмеченного у них психологами ведущего вида деятельности — общения, именно в процессе общения со взрослыми, прежде всего с родителями, формируется музыкальная культура. Бесспорно, важнейшую роль здесь играет общение ребёнка с матерью: её рассказы о музыке и музыкантах, пение шуточных, лирических, а также, особенно, колыбельных песен, вообще интонации голоса, нежные и ласковые — являются ни с чем несравнимым средством приобщения ребёнка к музыке, формирования у него устойчивого заинтересованного отношения к музыкальному искусству.

Очевидно, что главным образом дома, в домашней обстановке, в процессе общения с близкими, в первую очередь с матерью, формируется музыкальная культура детей до 3-х лет. Однако нельзя забывать и о роли в этом плане яслей, средств массовой информации: радио, телевидения и пр. Благодаря общению детей в первом случае прежде всего с руководителем музыкальных занятий, во втором — с режиссёром, актёрами (героями) и т. д. музыкальных передач, тоже происходит

---

[6] *Брусиловский А. И.* Он видит, слышит, чувствует… // Здоровье. 1989. № 12. С. 17.

[7] Там же.

формирование музыкальной культуры детей. Вот, например, одно из музыкальных занятий с 3-летними детьми, предлагаемое Т. И. Науменко. Познакомимся с ним и подумаем, каким образом развивается музыкальная культура дошкольников на этом занятии (музыкальный репертуар: «Ножками затопали» — музыка М. Раухвергера, «Гопачок» — украинская народная мелодия, обработка М. Раухвергера, «Баю-баю» — музыка М. Красева; занятие проводится без инструментального сопровождения, под пение взрослых).

«*Ход занятия:* Раздаётся стук в дверь. Танцуя под музыку “Гопачок”, появляется кукла.

- Здравствуйте, дети! Меня зовут Маша. Вам понравилось, как я танцую? Я могу ещё потанцевать для вас, а вы похлопайте в ладоши.

Кукла танцует (“Гопачок”), дети с воспитателем хлопают в ладоши.

- А теперь давайте вместе погуляем под музыку. Вот так (“Ножками затопали”).
- Ох, устала я; и танцевала, и гуляла. Надо отдохнуть.

Воспитатель: Кукла Маша отдохнёт, а мы её покачаем и споём песенку. Сделайте ручками вот так (дети складывают руки так, как будто укачивают куклу).

Взрослые поют песню “Баю-баю”, дети в такт музыке покачивают руками. Затем кукла “просыпается”, просит детей похлопать для неё в ладоши, а она танцует.

Игра “Кукла танцует и спит” проводится два-три раза. Затем кукла прощается с детьми, советует им поскорее одеться и выйти на прогулку»[8].

Поскольку обогащение музыкальной культуры человека связано с развитием его музыкального сознания и музыкальной деятельности, посмотрим, как в данном случае развивается музыкальное сознание и музыкальная деятельность ребят.

---

[8] Музыкальное воспитание детей второго и третьего года жизни. Методические рекомендации / Сост. Т. И. Науменко. Киев, 1985. С. 8.

Что касается развития музыкального сознания, то оно осуществляется прежде всего за счёт развития музыкальной потребности детей: на уровне потребности в музыке как чисто предпредмузыкальном явлении (а иначе и быть не может вследствие предлагаемых им заданий — хлопать в ладоши, «гулять» и качать руками под музыку).

Если говорить о развитии музыкальной деятельности, то это в первую очередь развитие слушания музыки, причём на данном этапе, ввиду активизации интереса детей к музыке как исключительно предпредмузыкальному явлению, слушания с погружением лишь в первый — предпредмузыкальный — звуковой слой музыкального произведения.

У детей от 3-х до 6–7-ми лет, по мнению психологов, ведущим видом деятельности является игра. При этом, поскольку с сохранением значения домашних условий важнейшим местом, способствующим развитию детей этого возраста, оказывается детский сад — здесь происходит формирование характера ребёнка, закладываются основы его ценностных ориентаций, в частности в области музыки, именно игровая — музыкально-игровая — деятельность в детском саду может явиться одним из наиболее эффективных средств приобщения ребят к музыке, формирования их музыкальной культуры. Причём музыкально-игровая деятельность детей может выглядеть по-разному. Прежде всего это сторона вообще игровой деятельности детей, когда, как отмечает известный специалист в области музыкального воспитания в детском саду Н. А. Ветлугина, «в музыкальных играх дети могут быть шофёрами и садовниками, рабочими и сапожниками, космонавтами и врачами. Здесь обыгрываются такие темы, как, например, “Строим дом”, где изображается работа архитектора, каменщика, штукатура, маляра»[9]. Музыкально-игровая деятельность ребят в детском саду может быть представлена и играми на угадывание звуков: различных музыкальных инструментов, а также вокальных голосов, составление из предложенных букв фамилий компози-

---

[9] *Ветлугина Н. А.* Музыкальное воспитание в детском саду. М., 1981. С. 82.

торов, названий музыкальных произведений и т. д. Наконец, музыкально-игровая деятельность в детском саду может означать и собственно игру детей на музыкальных инструментах: ксилофоне, треугольнике, бубне, барабане, деревянных ложках, фортепиано и т. п.

Особенно полезны те музыкальные игры, в которых музыкальное искусство так или иначе соотносится с окружающими детей физическими и биологическими звуковыми явлениями (в нашей терминологии — предпред- и предмузыкой). В этом плане оказываются исключительно важными музыкальные игры детей, включающие звукоподражания различным физическим и биологическим звучаниям, преимущественно биологическим: издаваемым птицами, зверями и т. д. Например, музыкальная игра для ребят старшей группы детского сада «Теремок», предлагаемая Н. А. Ветлугиной. Обратим внимание на её особенности и подумаем, благодаря чему здесь развивается музыкальная культура детей (музыка: «Теремок» — русская народная песня в обработке Т. Попатенко; слова: «Стоит в поле теремок, теремок // Он не низок, не высок, не высок. Вот по полю-полю мышка — вар.: квакушка, лисичка и т. д. — бежит // У дверей остановилась и пищит (вар.: стучит): “Кто, кто в теремочке живёт? // Кто, кто в невысоком живёт?”»).

Описание: «Перед игрой выбираются “звери”: “мышка”, “лягушка”, “лисичка”, “зайка” и “медведь”. Все остальные дети берутся за руки и образуют круг — теремок. “Звери” находятся за кругом.

Дети с пением идут по кругу. На слова “Вот по полю-полю мышка бежит” “мышка” бежит за кругом. На слова “У дверей остановилась и стучит” все дети останавливаются, и следующие слова поёт одна “мышка”. После пения “мышка” вбегает в круг. Дети снова двигаются с пением по кругу, а за кругом прыгает “лягушка”. После пения слов “Кто, кто в теремочке живёт? Кто, кто в невысоком живёт?” “мышка” отвечает: “Я — мышка-норушка, а ты кто?” “Лягушка”: “А я — лягушка-квакушка”.

“Мышка” приглашает “лягушку”: “Иди ко мне жить”. Таким образом в круг входят и остальные “звери”.

Когда появляется “мишка” и говорит: “А я — мишка, всех ловишка”, все “звери” убегают из круга в условленное место, “мишка” их ловит. Когда он переловит двух-трёх (согласно договорённости), выбираются новые “звери”, и игра начинается сначала.

“Звери” двигаются то в одну, то в другую сторону, а стоящие в кругу дети — в противоположную»[10].

В процессе этой игры музыкальная культура детей, как взаимосвязь их музыкального сознания и музыкальной деятельности, развивается следующим образом.

Музыкальное сознание детей развивается на основе усложнения музыкальной потребности, выступающей уже теперь в качестве потребности в музыке не только как сугубо предпредмузыкальном, но и предмузыкальном явлении (через подражание ребят в пении голосам зверей: мышки, лягушки, лисички и т. д.), кроме того, за счёт зарождения музыкальной ценностной ориентации (это происходит также вследствие отмеченного выше звукового подражания ребят, только в данном случае имеет значение то, что они это делают, ориентируясь на голоса определённых зверей: мышки или лягушки, или лисички и пр.).

В отношении музыкальной деятельности можно сказать, что она развивается здесь за счёт, во-первых, дальнейшего развития слушания музыки (вследствие вызываемого интересом детей к музыке как предпредмузыкальному и предмузыкальному феномену погружения их в момент слушания в первый — предпредмузыкальный — и во второй — предмузыкальный — звуковые слои музыкального произведения) и, во-вторых, — появления нового вида музыкальной деятельности — исполнения музыкальных сочинений (вокальное).

Следует иметь в виду, что в формировании музыкальной культуры детей от 3-х до 6–7-ми лет активизируется роль средств массовой информации, а также появляются новые средства такого формирования — культурно-просветительные

---

[10] Музыкальные игры и пляски в детском саду / Сост. Н. А. Ветлугина. М., 1956. С. 116 (см. также: Играем и поём. *Л.*, 1978. С. 40).

учреждения (концертные залы, музыкальные театры и т. д.). Вместе с тем, безусловно, именно детский сад становится тем местом, где наиболее активно и целенаправленно осуществляется формирование музыкальной культуры детей этого возраста. Вот почему очень важным для каждого ребёнка оказывается время пребывания в детском саду (не считая, разумеется, других положительных моментов, связанных с воздействием детского сада на человека).

Говоря о формировании музыкальной культуры школьников, необходимо отметить наличие у них, как и у дошкольников, двух возрастных этапов развития: 1) от 6–7-ми до 13–14-ти лет и 2) от 13–14-ти до периода окончания школы — 16–17-ти лет. Несмотря на то, что, по мнению специалистов-психологов, у ребят школьного возраста, соответственно первому и второму возрастному этапу их развития, ведущими оказываются различные виды деятельности: познание и ценностная ориентация, — равно особое значение в их жизни школы, школьной обстановки позволяет рассматривать перспективы их музыкального развития одновременно. Вследствие важнейшего значения школы в жизни детей 6–7 — 16–17-летнего возраста, именно школа является наиболее значимым фактором, что, конечно, не отменяет серьёзной роли, которую играют здесь домашняя обстановка, средства массовой информации, культурно-просветительные учреждения, обусловливающим формирование у этих детей музыкальной культуры.

Сказанное позволяет осознать роль существующей в настоящее время в общеобразовательной школе «Программы по музыке», разработанной авторским коллективом под руководством Д. Б. Кабалевского[11]. Подчёркивая её положи-

[11] Музыка. 1–8 классы. М., 2004. На значение «Программы» ещё раз было обращено внимание в процессе проведения научно-практической конференции, посвящённой 100-летнему юбилею Д. Б. Кабалевского (см.: Традиции и новаторство в музыкально-эстетическом образовании: Материалы научно-практической конференции «Просветитель, учёный, педагог, композитор Д. Б. Кабалевский и педагогика искусства современности» (к 100-летию со дня рождения Д. Б. Кабалевского). Великий Новгород, 2004).

тельные стороны: целостность охвата мира музыки, логику и последовательность изложения материала, необходимо указать и на имеющиеся недостатки: затеоретизированность содержания, малое внимание, уделяемое хоровому пению, и пр. Способом преодоления недостатков имеющейся программы по музыке в общеобразовательной школе являются попытки создания новых альтернативных программ школьного музыкального обучения. Одной из них можно считать программу по музыке для учащихся 1-х классов, разработанную в Санкт-Петербурге учителем музыки школы № 514 Т. М. Недельской.

В «Пояснительной записке» к программе отмечается: «Цель уроков — формирование вокально-исполнительской культуры учащихся, как части их музыкальной культуры[12]. Задачи: 1) ознакомление школьников с основами теории музыки: обучение нотной грамоте, объяснение понятий “ритм”, “метр”, “размер”, “такт”; 2) развитие музыкального слуха, музыкальной памяти, воображения учащихся; 3) раскрытие природы голосового аппарата, а также информирование о правилах его защиты; 4) разработка навыков вокально-исполнительской деятельности; 5) приобщение детей к художественно-значимым вокальным произведениям прошлого и современности (И. С. Бах, Э. Григ, М. И. Глинка и др.), обогащение их певческого репертуара; 6) выявление особо одарённых в певческом отношении детей и создание на их основе концертного коллектива»[13].

Интересна программа по музыке для 1–8-х классов, разработанная также санкт-петербургским учителем музыки школы № 108 Н. М. Никифоровой.

О содержании этой программы говорит следующий фрагмент из «Пояснительной записки»: «Разработанная

---

[12] Выбранная цель — углубление важнейшей установки «Программы Кабалевского» на то, чтобы «воспитать в учащихся музыкальную культуру как часть всей их духовной культуры» — Музыка. 1–8 классы. С. 7. (Примечание наше. — *А. К.*)

[13] *Недельская Т. М.* Музыка. Программа для 1-х классов общеобразовательных школ. Рукопись. С. 2.

программа представляет собой совмещённый курс, который включает в себя программу Д. Б. Кабалевского и расширенный курс по вокально-хоровой работе. На уроках музыки ставятся задачи:

- ввести учащихся в мир большого музыкального искусства;
- научить их любить и понимать музыку во всём богатстве её форм и жанров;
- воспитать в учащихся музыкальную культуру как часть всей их духовной культуры.

На первом этапе основные задачи (1 класс):

- развить звуковысотный слух;
- развить ритмический слух;
- выработать умение понимать дирижёрский жест.

Эти задачи решаются на всех этапах.

Во 2-м классе:

- даются основы музыкальной грамоты (длительность, такт, пауза, фермата и т. д.);
- как ресурс дальнейшего развития ритмического слуха создаются ансамбли ударных инструментов.

В 3-м классе:

- осваивается нотная грамота;
- проводятся музыкальные игры.

В 5-м классе:

- оттачиваются приобретённые навыки;
- организуется работа не только в школе, но и в учреждениях культуры (театрах, музеях, выставочных и концертных залах и т. д.).

В 6–8-м классах предполагаются:

- частично интегрированные курсы (по возрастам) с литературой, изобразительным искусством, историей;
- знакомство с русской и зарубежной духовной музыкой;
- беседы об авторской песне;
- содействие музыкальному самообразованию»[14].

Можно привести и другие примеры.

---

[14] *Никифорова Н. М.* Музыка. Программа для 1–8-х классов общеобразовательных школ. Рукопись. С. 2–3.

Несмотря на попытки создания новых программ по музыке для учащихся общеобразовательных школ, все они имеют, по крайней мере, два существенных недостатка. Первый — обращены только к части учащихся, обучающихся в школе. Второй — предполагают изучение музыки не в полном объёме её качественных характеристик, то есть не как звуковое отражение человека — мира/жизни (см. гл. 1). В связи с этим нами предпринята попытка создания собственной авторской программы по музыке для школьников (причём с полной поурочной разработкой), где два вышеуказанных недостатка по возможности преодолены[15].

Не вызывает сомнения, что формирование музыкальной культуры школьников обеспечивается последующим развитием их музыкального сознания и музыкальной деятельности.

Музыкальное сознание в данном случае развивается через, во-первых, наращение музыкальной потребности: теперь это уже потребность в музыке не только как в предпредмузыкальном, предмузыкальном, но и в собственно музыкальном явлении. Во-вторых, — становления музыкальной ценностной ориентации. Наконец, в-третьих, — возникновения музыкального идеала. Всё это происходит ввиду приобщения детей к художественно-образным средствам музыкального искусства.

Музыкальная деятельность развивается благодаря новому этапу развития слушания музыки (на основе побуждаемого стремлением детей к музыке как целостному — одновременно предпредмузыкальному, предмузыкальному и собственно музыкальному — явлению погружения их в момент слушания музыки во все три звуковых слоя музыкального произведения: предпредмузыкальный, предмузыкальный и собственно музыкальный), исполнения музыки (теперь оно уже не только вокальное, но и инструментальное), а также появления принципиально нового вида музыкальной деятельности — сочинения музыки.

---

[15] *Клюев А. С.* Музыка. Программа для 1–11-х классов средних учебных заведений (с полной поурочной разработкой). Рукопись. По этой программе работают во многих городах России: в Санкт-Петербурге, Туле, Кемерово, Нальчике и др.

Подчёркивая исключительную значимость школы в формировании музыкальной культуры детей школьного возраста, всё же необходимо сказать и о возможностях в этом смысле домашней среды, а также средств массовой информации и культурно-просветительных учреждений. Однако приходится констатировать, что зачастую, особенно в последнее время, музыкальная продукция, которую слушают школьники по радио, телевидению, в концертных залах и т. д., в художественном отношении настолько низкого качества, что не только не способствует музыкальному развитию учащихся, но, наоборот, всячески препятствует ему, тем самым входя в противоречие с музыкально-воспитательным процессом, осуществляющимся в рамках школы.

До сих пор речь шла о школе, домашней среде, средствах массовой информации и других факторах, способствующих формированию музыкальной культуры школьников 6–7 — 16–17-ти лет. Вместе с тем надо отметить, что у учащихся 13–14-ти лет и старше, то есть школьников второго возрастного этапа развития, возникает дополнительно ещё один источник формирования музыкальной культуры, практически отсутствующий у учеников первого возрастного этапа. Им является самообразование и самовоспитание в области музыкального искусства (под которыми следует понимать чтение литературы о музыке, прослушивание бесед, лекций о музыкальном искусстве, занятие самодеятельным музыкальным творчеством и пр.). О психологических причинах возникновения интереса к самообразованию и самовоспитанию (в том числе в области музыки) у школьников указанного возраста свидетельствует В. А. Крутецкий. «У подростка, — пишет Крутецкий, — …возникает интерес к себе, к своей внутренней жизни, к качествам собственной личности, потребность к самооценке, к сопоставлению себя с другими людьми. Он начинает всматриваться в самого себя, как бы открывает для себя своё “я”»[16].

---

[16] *Крутецкий В. А.* Основы педагогической психологии // Педагогическая психология: интеграция теории и практики. Ставрополь, 2007. С. 117.

Но оставим сложные вопросы формирования музыкальной культуры школьников и обратимся к рассмотрению путей формирования музыкальной культуры взрослого населения.

Что касается этих путей, то таковые открываются, если учитывать следующее: ведущим видом деятельности взрослых, как отмечают психологи, оказывается трудовая. Иначе говоря, бóльшую часть времени люди этой возрастной категории проводят на работе и потому, если их работа прямо не связана с музыкальным искусством, основными факторами, способствующими формированию их музыкальной культуры, становятся домашние занятия, прослушивание радио и телевизионных музыкальных передач, походы на концерты и т. д. При этом очень важно иметь в виду, что вся деятельность взрослых по восприятию, переработке, осмыслению музыкальной информации осуществляется главным образом в рамках процесса музыкального самообразования и самовоспитания, значение которого в этом плане, безусловно, возрастает по сравнению с тем, какое он имел у старших школьников. Назовём ещё одну специфическую предпосылку формирования музыкальной культуры взрослых. Она заключается в музыкально-воспитательном воздействии на взрослых их детей (и внуков), занимающихся музыкальным искусством.

Некоторые, принадлежащие данной возрастной категории, люди полагают, что в их возрасте уже поздно развивать свою музыкальную культуру. Думается, что это неверная точка зрения. Перефразируя известные слова А. С. Пушкина о том, что «любви все возрасты покорны», можно смело сказать: «Музыке все возрасты покорны». Основанием, возможно несколько шутливым, для такой перефразировки может быть то, что, говоря «любви все возрасты покорны», в другом месте поэт подчёркивал, что «и любовь — мелодия»!

Таким образом, как было установлено, приобщённость человека к музыке означает обладание им музыкальной культурой. Эта музыкальная культура не есть что-то «раз и навсегда» данное, но, напротив, постоянно развивающееся в процессе жизни человека.

Очевидно, что музыкальная культура человека развивается благодаря усилиям конкретных людей: самого человека, а также его воспитателей, учителей. Результативность же усилий этих людей, вне всякого сомнения, обусловлена знанием ими музыки, пониманием того, что она может. В связи с этим закономерно возникает вопрос о возможностях музыки. Рассмотрению его и будет посвящена следующая глава.

ГЛАВА 5.
О ВОЗМОЖНОСТЯХ МУЗЫКИ

Начиная разговор о возможностях музыкального искусства, необходимо вспомнить о том, что музыка — сложное трёхуровневое звуковое образование (эти уровни — предпредмузыка, предмузыка и собственно музыка)[1]. О потенциале музыки в таком её трёхуровневом виде прежде всего свидетельствует характер её воздействия на человека. В этом смысле показательным уже является воздействие музыки на ребёнка, находящегося в утробе матери. Наиболее же заметным и сложным, безусловно, оказывается воздействие музыки на взрослых людей. Можно привести множество примеров такого воздействия. Так, очень интересна история о Пифагоре, как тот, с помощью исполнения на флейте подходящей для этого мелодии, смог усмирить разбушевавшегося тавроменитского юношу. Подобные возможности музыкального искусства знал и музыкант Александра Македонского Тимофей, обладавший способностью звуками своей кифары вводить его в различные душевные состояния. В дальнейшем, разумеется, также имели место примеры воздействия музыки на людей. Любопытное собрание таких примеров, правда, не лишённых налёта фантастичности, содержится в материалах публичной лекции бывшего профессора Императорского казанского университета И. М. Догеля.

Автор этих материалов рассказывает о том, что однажды итальянский певец и поэт второй половины XIII века Пьетро

---

[1] Об этом см. в гл. 1–4.

дель Кастельнуово был схвачен разбойниками, но отпущен ими после того, как разбойники услышали его пение[2]. Ещё более поразительный случай, о котором повествует Догель, имел место в жизни итальянского композитора XVII века Алессандро Страделлы.

А. Страделла был приглашён в Венецию для сочинения оперы по случаю предстоящего карнавала. Увидевшая его дочь знатного венецианского сановника, будучи к тому времени уже помолвленной, влюбилась в него, вызвав ответное чувство в душе композитора. Поскольку жених девушки узнал о любви молодых людей и собирался убить их, наняв для этого убийц, возлюбленные вынуждены были бежать из Венеции. Они решили остановиться в Риме, но убийцы нашли их и в Риме, в лютеранском соборе, в момент исполнения в нём оратории Страделлы «Святой Джованни Баттиста». Очарованные музыкой этого сочинения, убийцы не только не тронули композитора и его возлюбленную, но посоветовали им, как вернее спастись от преследований жениха[3].

Приведённые примеры уже сами по себе достаточно красноречивы. Однако для того, чтобы понять, почему музыка оказывает подобное воздействие на человека, и какие в связи с этим открываются возможности музыкального искусства, необходимо рассмотреть особенности данного воздействия. Попробуем это сделать.

Сначала уточним наше понимание человека, имеется в виду — отдельного человека, человеческой индивидуальности. Человек — сложное существо, природу которого образуют три компонента, в разные эпохи именуемые по-разному: телесный — душевный — духовный (древний мир), животный — человеческий — Божественный (Возрождение), физический — астральный — огненный (в современных биоэнергетических учениях). Для удобства будем называть эти три компонента телесный, душевный и духовный.

---

[2] *Догель И. М.* Влияние музыки на человека и животных. 2-е изд., испр. [и доп.] Казань, 1898. С. 2.

[3] Там же. С. 2–3.

Телесный прежде всего обеспечивает связь человека с неживой (физической) материей. Душевный — с живой (биологической). Духовный — с социокультурной[4].

Все эти три компонента неразрывно слиты в человеке, иначе говоря, по проявлениям одного из них — будь то телесный, душевный или духовный — мы можем судить о состоянии других. Вместе с тем очевидно, что каждый из этих компонентов соответствует определённой стадии развития человека: телесный — первой, душевный — второй и, наконец, духовный — третьей[5]. Поскольку первые две ипостаси, по сути, свидетельствуют о принадлежности человека к естественно-природной среде, действительно фиксирующим наличие человека — собственно человека, оказывается третий, то есть духовный компонент. В связи с этим нам представляется наиболее совершенным определение человека, предложенное французским мыслителем XX века Жаком Маритеном: «Человек есть животное, которое кормится трансцендентным[6]»[7]. Очевидно, что модель человека аналогична модели музыки: обе они обладают тремя

---

[4] Телесный, душевный, духовный компоненты человека своеобразно интерпретирует профессор парижского православного богословского института В. В. Вейдле. Душа, по Вейдле, — «душа тела», дух — «душа души». *Вейдле В. В.* Умирание искусства. М., 2001. С. 55.

[5] См. гл. 4.

[6] Трансцендентное (от лат. transcendens — перешагивающий, выходящий за пределы) — всё то, что выходит за пределы человеческого опыта (примечание наше. — *А. К.*).

[7] Цит. по: *Маритен Ж.* Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 186. — Заметим, что некоторые учёные, в соответствии с «серединным» положением души в ряду тело — душа — дух человека, считают, что душевное более соотносится с телесным (см., напр.: *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 335–480), другие утверждают о большей близости душевного духовному (об этом см., в частности: *Штайнер Р.* Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека: Пер. с нем. 3-е изд. М., 2012).

подобными уровнями: предпредмузыкальным — предмузыкальным — собственно музыкальным — музыка, телесным — душевным — духовным — человек. Как же воздействует музыка на человека?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо иметь в виду, что тело, душа и дух — три компонента человека — соответственно управляются тремя отделами его психики, именуемыми подсознанием, сознанием и сверхсознанием. Можно сказать, что тело находится в ве́дении подсознания, душа — сознания, дух — сверхсознания[8]. Таким образом, воздействуя на человека, музыка воздействует, при этом последовательно, на подсознание, сознание и сверхсознание. Как это происходит?

Воздействие музыки на подсознание, а отсюда — на телесную природу человека, обусловлено соответствием её системной организации системе внутренних психофизиологических процессов. Как отмечает Г. В. Воронин, «в современной музыкальной системе многовековой слуховой отбор, направленный мелодико-гармоническим инстинктом человечества, обеспечил высокую степень её соответствия какой-то системе внутренних... психофизиологических... процессов»[9]. На этом основании, делает вывод Воронин, «музыка как-то изначально заложена, скрыта внутри нас, но этого мы не осознаём»[10].

Воздействуя на подсознание, ведающее телесной природой человека, музыка стимулирует его развитие, иначе говоря, последовательное перерастание в сознание, управляющее душевными процессами, и сверхсознание, ответственное за проявление духовной природы человека. Каким образом это осуществляется? Сначала поговорим о влиянии музыки через подсознание на сознание.

Только что было выяснено, что на подсознание музыкальное звучание воздействует вследствие соответствия музыкальной системы системе психофизиологических процессов

---

[8] См.: *Симонов П. В.* Избранные труды: В 2 т. М., 2004.

[9] *Воронин Г. В.* Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования: В 4 т. Т. 2. Тбилиси, 1978. С. 609.

[10] Там же. С. 610.

человека. Вместе с тем содержательным ядром, внутренним наполнением, системы музыки являются музыкальные интонации (вспомним о роли музыкальных интонаций в организации эмоциональных состояний внутри целостной системной организации музыкальных произведений, на что обращалось внимание в гл. 3). Отмеченный факт и определяет возможность воздействия музыки через подсознание на сознание человека. Происходит это потому, что музыкальная интонация представляет собой умопостигаемое начало: как утверждал Б. В. Асафьев, «музыка — *искусство интонируемого смысла*»[11]. Необходимость расшифровки этого умопостигаемого начала (смысла) музыкальной интонации, вне всякого сомнения, способствует развитию сознания человека. А как воздействует музыка через сознание человека на его сверхсознание?

Ввиду того, что умопостигаемое начало музыкальной интонации имеет предельно обобщённый характер, чтобы расшифровать его требуется творческое «озарение» — интуиция человека. Последняя же, по словам Е. Л. Фейнберга, «есть синтетическое суждение, основывающееся на мобилизации (большей частью происходящей несознательно) огромного круга чувственных, образных и интеллектуальных ассоциаций, охватываемых единой “идеей” (“образом”, переживанием, которое не может быть адекватно выражено дискурсивно, “разумными” словами)»[12].

Иначе говоря, проявление интуиции и есть деятельность сверхсознания. Так, музыка, последовательно воздействуя на подсознание и сознание человека, развивает и его сверхсознание[13]. Из вышесказанного очевидно, что на подсознание чело-

---

[11] *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971. С. 344.

[12] *Фейнберг Е. Л.* К проблеме сопоставления синтеза наук и синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 205. См. также: *Фейнберг Е. Л.* Две культуры: интуиция и логика в искусстве и науке. 3-е изд., расш. и доп. Фрязино, 2004.

[13] Более подробно об этом см.: *Клюев А. С.* О роли музыки в формировании гуманистического сознания личности // Диалоги о гуманизме: Межвуз. сб. научных трудов. СПб., 1992. С. 92–98.

века в первую очередь воздействует предпредмузыка, на сознание — предмузыка и, наконец, на сверхсознание — собственно музыка.

Таким образом, музыка (в единстве трёх её звуковых уровней: предпредмузыки, предмузыки, собственно музыки), воздействуя на подсознание, сознание и сверхсознание человека, способствует всестороннему телесно-душевно-духовному развитию человека. На этом основании она постоянно используется в воспитательной практике.

Применяется музыка и в специальных, так сказать, прикладных целях: в медицине, на производстве, в спорте, военном деле.

Если говорить о медицине, то здесь музыка традиционно используется как средство лечения, прежде всего всевозможных психических расстройств, в частности ипохондрии, бессонницы. В этом плане интересно сообщение о том, что в Варшаве издательство медицинской литературы «выпустило в продажу "снотворные" грампластинки, на которых записан специальный успокаивающий текст. Читают его известные артисты. Текст сопровождается тихой успокаивающей музыкой. Включив перед сном эту пластинку, в 99 случаях из 100 люди через 15 минут засыпают крепким сном»[14].

Однако в медицинских целях музыка используется не только как средство лечения психических, но и других заболеваний — внутренних (к примеру, кардиологических), хирургических, логопедических, стоматологических и пр.[15]

На производстве музыка способствует повышению производительности труда рабочих, снятию у них накапливающих-

---

[14] *Литинская Е.* Музыка лечит: о музыкотерапии // Музыкальная жизнь. 1986. № 11. С. 23.

[15] Следует подчеркнуть, что наряду с музыкой в лечебных целях используется и немузыкальное звучание, например, пение птиц. По свидетельству В. П. Морозова «ещё много лет назад на курорте "Зелёный мыс" в санатории "Аджария" (в Грузии. — *А. К.*) было создано отделение психопрофилактики и психотерапии, где нервные расстройства *лечили... пением птиц*... Известны подобные благотворные влияния птичьей музыки и в практике стоматологии». *Морозов В. П.* Занимательная биоакустика. 2-е изд., доп., перераб. М., 1987. С. 62.

ся в течение рабочего дня усталости, нервного напряжения. В целях большей эффективности использования музыки на производстве создаются специальные музыкальные программы. В одной из методических разработок-рекомендаций по созданию такого рода программ говорится: «При применении производственной музыки на промышленных предприятиях рекомендуется выделять четыре типа музыкальных программ для следующих видов труда:

1 вид — ручные сборочные работы на конвейере или потоке (со специфическими характеристиками. — *А. К.*)...

2 вид — простые операционные машинные работы в условиях свободного темпа и повышенного шума, а также работы по обслуживанию станков (со специальными характеристиками. — *А. К.*)...

3 вид — умственные работы с элементами монотонности...

4 вид — сложные производственные работы, где музыка может быть применена только за пределами рабочего времени и в регламентированные перерывы...»[16].

В спорте музыка в первую очередь используется в таких его музыкальных видах, как фигурное катание, художественная и спортивная гимнастика, аэробика, фристайл, синхронное плаванье, конный спорт. Включение музыки в эти виды спорта служит возникновению у спортсменов положительных эмоций, помогает им закреплять двигательные навыки, повышает мышечную активность.

Важно отметить, что использование музыки в указанных видах спорта не только активизирует деятельность спортсменов, но и усиливает (через дополнительное эмоциональное воздействие) вовлечённость зрителей в спортивные соревнования.

Между тем надо подчеркнуть и значение использования музыки в безмузыкальных видах спорта: лёгкой и тяжёлой атлетике, футболе, баскетболе, боксе, борьбе. В этих видах спорта музыка в основном применяется до и после тренировок или

---

[16] Разработка и применение типовых программ производственной музыки в промышленности. Методические рекомендации. М., 1984. С. 9–10.

спортивных мероприятий. В первом случае она создаёт необходимое эмоциональное настроение у спортсменов, способствует активизации у них мышечной работы, во втором — расслаблению, отдыху, восстановительному процессу[17].

Большую роль играет музыка в жизни спортсменов-шахматистов. Это обусловлено особой общностью музыкального искусства и шахматного спорта, проявляющейся в опоре их на интеллектуальные механизмы творчества, логику, математическую стройность и строгость построения произведений (в музыке — музыкальных, в шахматах — спортивно-игровых). Не случайно многие видные музыканты были шахматистами (С. Прокофьев, Р. Шуман, Ф. Мендельсон), а известные шахматисты — музыкантами (Филидор, М. Тайманов)[18].

В военном деле музыка главным образом используется в качестве строевой. Разъясняя, что представляет собой последняя, П. Апостолов пишет: «Строевая музыка — это музыка моторики — сопутствующая движению (походные, строевые марши), и она же — музыка предельной статики — музыка парадного церемониала, звучащая перед застывшим по команде “Смирно” строем. Однако в обоих случаях это весьма динамическая, импульсивная моторная музыка, несущая жёсткие синхронные функции: в одном случае она в едином ритме равняет шаг

[17] Нельзя не отметить в этом случае, аналогично тому, что имело место выше в разговоре о лечебном действии музыки, значения погружения спортсменов в природные звучания (звучания неживой и живой материи). Например, как пишет Б. Блюменштейн, «представляется возможным для восстановления спортсмена наряду с использованием музыки применять записи звуков природы (журчание ручья, шум моря, пение птиц и др.)». *Блюменштейн Б.* Музыка и спорт // Лёгкая атлетика. 1982. № 7. С. 11. В другом месте, говоря о подготовке спортсменов к соревнованиям, автор указывает на целесообразность одновременного прослушивания спортсменами рассказа о природе, типа: «Представьте себе тёплый летний день... вы лежите один на берегу реки (моря), на тёплом песке», и природных звуковых явлений: звуков бегущего ручья, шума волн и пр. *Блюменштейн Б.* Музыка... перед стартом // Лёгкая атлетика. 1988. № 11. С. 14.

[18] См.: *Наркевич А.* Шахматы в жизни русских музыкантов // Homo musicus’95. Альманах музыкальной психологии. М., 1995. С. 170–176.

солдат, в другом — властно организует единое эмоциональное переживание»[19].

Говоря о воздействии музыки на человека, необходимо подчеркнуть, что во многом оно обусловлено жанровыми особенностями музыкальных произведений, а также характером используемых выразительных средств музыки. Так, что касается жанровой предопределённости воздействия музыки на человека, то она вытекает из специфики воздействия различных жанров музыкального искусства на разные полушария головного мозга человека. Как отмечает Л. П. Новицкая, в результате проведённых экспериментов было выявлено, что симфоническая, камерная и т. п. музыка воздействует на правое полушарие мозга человека. Диско- и рок-музыка — на левое. При этом, вследствие активизации правого полушария мозга, у человека повышается уровень ассоциативного и абстрактного мышления, обобщения понятий, что, в частности, выражается «в пробуждении (у человека, перципиента. — *А. К.*) желания вспоминать, мечтать, фантазировать, размышлять о будущем, о смысле жизни и своём назначении в ней...» Итог активизации левого полушария, прежде всего, — в усилении двигательных операций индивида и в связи с этим «в снижении (у перципиента. — *А. К.*) письменной продуктивности, торможении ассоциативной деятельности (то есть, как указывает автор, нежелании о чём-либо думать. — *А. К.*)... в снижении уровня понятийного обобщения до конкретно-бытовых понятий»[20].

---

[19] *Апостолов П.* Творческие проблемы духовой музыки. По следам конкурса патриотической музыки // Военная музыка: Сб. статей и очерков. М., 1968. С. 31–32. — Долгое время не было публикаций, посвящённых военной музыке. Сейчас вновь появляются труды на эту тему (см.: *Захарова О. Ю.* Власть церемониалов и церемониалы власти в Российской империи XVIII — начала XX века. Коронации, дипломатические приёмы, высочайшие выходы, военные парады, рыцарские карусели, церемониальные застолья, балы. М., 2003; Военная музыка в Санкт-Петербурге, 1703–2003. СПб., 2004).

[20] *Новицкая Л. П.* Влияние различных музыкальных жанров на психическое состояние человека // Психологический журнал. 1984. Т. 5. № 6. С. 82.

Бесспорно, во многом обеспечивают особенности воздействия музыки на человека выразительные средства музыкального искусства: динамика, тембр, темп и пр. Например, серьёзное значение имеет динамика. Когда она исключительно велика, музыка уже становится вредоносной для человека, в частности, причиной развития у него глухоты. Такой необыкновенно громкой является обычно рок-музыка. О вреде в этом смысле рок-музыки для человека уже неоднократно сообщалось в специальной литературе[21].

В отдельных случаях те или иные выразительные средства музыки — в особом их сочетании — способны не только пагубно влиять на здоровье человека, но и привести последнего к гибели. В связи с этим интересные сведения сообщает Г. фон Ирмер — известный музыковед, сотрудница бременского радио. «В древнем Китае, — отмечает она, — существовал специальный вид казни музыкой. Преступника до тех пор мучили музыкальными ритмами, пока он не умирал. Подобным же образом совершали смертную казнь и некоторые африканские племена — при помощи ударов в барабан и ритмичных выкриков»[22].

Таким образом, подводя итог всему сказанному выше о возможностях музыки, с точки зрения её воздействия на человека, можно утверждать, что эти возможности исключительно велики. Заметим при этом, что когда мы о них говорили, мы имели в виду отдельного человека — человеческую индивидуальность. Но человек может быть понят и как специфическое объединение людей — человеческий коллектив. В этом случае, вне всякого сомнения, указанные возможности музыки обнаруживают свои формы выражения.

---

[21] См.: *Дольник В.* Рок рока // Знание — сила. 1988. № 4. С. 66–72; *Бехтерева Н.* Под бурей рока // Культура и жизнь. 1988. № 11. С. 36–37; *Саначев И.* Маскарад на обочине // Молодая гвардия. 1990. № 9. С. 245–249; *Мороз А.* Музыка преисподней: рок-музыка, наркотики, ночные клубы. Нижний Новгород, 1998; *Архимандрит Лазарь.* Новые дороги в ад: рок-музыка, наркомания. М., 2003.

[22] Осторожно: опасно для жизни! // Музыкальная жизнь. 1968. № 21. С. 20.

Рассмотрение характерных черт воздействия музыки на человека выявило многие, но отнюдь не все возможности музыкального искусства. Обширный материал для размышлений на эту тему представляют также особенности воздействия музыки на живую (животные, растения) и неживую (физические объекты) природу. Если воздействие музыки на человека обусловлено деятельностью всех трёх её звуковых уровней: предпредмузыкального, предмузыкального, собственно музыкального, то на живую природу — первыми двумя уровнями: предпредмузыкальным и предмузыкальным, а на неживую — только первым уровнем: предпредмузыкальным. Посмотрим сначала, как воздействует музыка на живые организмы, например на животных (при этом, по возможности, с учётом жанровых, а также художественно-выразительных особенностей музыкального искусства).

Животные, как правило, очень восприимчивы к музыке. Прекрасно реагируют на музыкальное звучание собаки, лошади, тюлени, волки. В одной из своих работ психолог В. Леви описывает такой случай. Однажды житель небольшого закарпатского села Квасы очутился зимой в лесу. Началась пурга. Человек сбился с пути. Его тяжёлое положение усугублялось тем, что неожиданно его окружила стая голодных волков. И тут попавший в беду человек вспомнил о скрипке, которая была при нём, и стал на ней играть. Волки, по всей видимости, заслушавшись звуками скрипки, не только не тронули человека, но и вывели его на дорогу, ведущую к его дому[23]. Чрезвычайно музыкальны даже слоны. Вот как рассказывает об опыте исполнения музыкальных сочинений слонам В. П. Морозов.

«Музыканты решили дать специально для них (слонов. — *А. К.*) концерт. Соло на скрипке “О, моя нежная волынка” слонам явно понравилось. Зато любимый музыкантами квартет (вероятно, автор имеет в виду менуэт. — *А. К.*) Боккерини вызвал у слонов зевоту. А вот прослушав “Прекрасную Габриэллу”, слоны пришли в восторг. Они начали размахивать хоботами, покачивать своими массивными тушами в такт

[23] *Леви В.* Музыка и мозг // Знание — сила. 1964. № 9. С. 4.

музыке и даже трубить! Они явно предпочитали низкие звуки баса и рога высоким флейтовым мелодиям»[24].

Способностью реагировать на музыку обладают не только высокоразвитые животные — млекопитающие, но и находящиеся значительно ниже их на лестнице эволюционного развития: земноводные, рыбы, насекомые. «Удивительный пример несомненной способности слышать, — свидетельствуют Дж. Хаксли и Л. Кох, — мы встречаем у гусениц бабочек-медведиц и пядениц: звуки музыки заставляют их угрожающе поднимать переднюю часть туловища, видимо в ожидании врага. До смешного выразительно зрелище, когда это делают одновременно сотни гусениц»[25]. Авторы пишут также, что и «водяные клопы восприимчивы к высоким нотам скрипки, а большой жук-плавунец — к звукам флейты»[26].

Эффективность воздействия музыки на животных давно научились использовать люди в своих практических целях. Так, под музыку дрессируют животных, отлавливают их (например, змей, черепах), отгоняют от мест пребывания людей (например, акул) и т. д. Но, разумеется, в первую очередь такое применение музыки связано с воздействием ею на домашних животных в целях повышения их продуктивной способности: удоя молока, веса животной массы и т. п.; у арабов по этому поводу даже существует поговорка — «от музыки тучнеет скот». О возможностях музыки способствовать росту продуктивности домашних животных писали достаточно много. Приведём несколько примеров.

Так, в Австрии, под вальсы национального композитора — Иоганна Штрауса — коровы прибавляли в надоях до 35% (что касается надоя коров, то музыка может способствовать его увеличению, просто отвлекая этих животных от шума дойных аппаратов: такой факт, к примеру, имел место на курорте Боровое в Казахстане). Любопытное в этом плане воздействие может ока-

---

[24] *Морозов В. П.* Занимательная биоакустика. 2-е изд., доп., перераб. С. 56.

[25] *Хаксли Дж., Кох Л.* Язык животных: Пер. с англ. М., 1968. С. 28.

[26] Там же. С. 29.

зывать музыка на кур. Как-то в специальной заметке сообщалось, что на одной из минских птицефабрик куры, боясь включения конвейера кормораздачи, появления незнакомых людей и пр., плохо прибавляли в весе и несли яйца. На птицефабрике попробовали использовать музыку, записанную на магнитофонную ленту. Как отмечалось, «медленная ритмичная музыка усыпляла кур, они с меньшим аппетитом ели, хуже неслись. Тогда опытным путём подобрали концерты ненавязчивой лёгкой музыки, и, как говорится, всё встало на свои места: куры чувствуют себя бодро, не паникуют, хорошо растут, отлично несутся»[27].

Что касается воздействия музыки на растения, то здесь есть тоже очень яркие примеры. Так, в результате проведения многочисленных опытов было обнаружено, что на музыку чрезвычайно интенсивно реагируют кукуруза, тыква, петуния. Причём, что характерно, растения по-разному реагируют на различные виды музыки. В связи с этим очень интересными явились опыты, проведённые американским музыкантом и певицей Дороти Реталлэк.

Для этих опытов были отобраны 10-дневные проростки растений, имевшие почти вертикальное положение стебля. Одни из них поместили в опытные камеры, куда подавалась музыка, другие — в контрольные, без музыки. В опытных камерах звучала музыка, условно разделённая на 4 вида: 1) органные сочинения И. С. Баха и индийские раги (в исполнении Рави Шанкара); 2) джазовая и рок-музыка (произведения Лед Зеппелин II, Джимми Хендрикса и др.); 3) лёгкая эстрадная музыка (композиция Ирла Грэнта «Испанские глаза»); 4) бесперебойное звучание ударных инструментов.

Наблюдение показало, что на музыку Баха и индийские раги растения, со всей очевидностью, реагировали положительно — их габитус[28], сухой вес биомассы были наибольшими по сравнению с контролем. Но самое удивительное было то, что их стебли прямо-таки тянулись к источнику этих звуков. Что же

---

[27] Концерты для... кур // Наука и жизнь. 1975. № 3. С. 146.

[28] Габитус (от лат. habitus) — внешний облик.

касается реакции растений на рок-музыку и безостановочный барабанный бой, то здесь они отвечали уменьшением размера листьев и корней, снижением веса; кроме того — все они отклонялись от источника звука, как будто бы во избежание губительного действия звучавшей музыки[29]. Подобные опыты проводились и другими исследователями — отечественными и зарубежными[30].

Наиболее же впечатляющими явились опыты американского фермера Дэна Карлсона по методу, получившему название «Озвученный цветок». В частности, ежедневно у себя дома проигрывая растениям скрипичные музыкальные произведения И. С. Баха, А. Вивальди, а также музыку, напоминающую щебетанье птиц, Дэн Карлсон вырастил в домашних условиях самое большое растение в мире — растение страстоцвета пурпурного: 180 метров при его обычной длине 54 сантиметра (это достижение послужило основанием для занесения имени Дэна Карлсона в знаменитую книгу рекордов Гиннесса)[31].

Разумеется, результативность воздействия музыки на растения, главным образом серьёзной — академической, широко используется в практических целях. В связи с этим музыка, конечно, прежде всего применяется для увеличения урожайности тех или иных сельскохозяйственных культур. Однако в про-

---

[29] См.: *Дубров А. П.* Музыка и растения. Влияние звуков и музыки на рост и развитие растений. М., 1990. С. 13–15. Об этом подробнее см.: *Retallack D.* The sound of music and plants. Santa Monica, 1973 (4th print. — 1976).

[30] См.: *Лисенков А. Ф.* Влияние озвученной воды на семена древесных культур // Физиология растений. Т. 13. Вып. 4. 1966. С. 728–729; *Мосолов А. Н.* Звучащая жизнь // Знание — сила. 1972. № 11. С. 20–21; *Данько С. Ф.* Интенсификация процесса солодоращения ячменя действием звука различной частоты: Автореф. канд. дис. М., 2001; *Singh T. C. N.* On the growth and tillering in paddy, variety patambi and the irradiation of musical sound // Journal of the Annamalai University. 1959. V. 26. P. 100–103; *Singh T. C. N., Gnanam S.* Studies on the effect of sound waves of nadeshwarm on the growth and yield of paddy // Journal of the Annamalai University. 1965. V. 16. P. 78–79.

[31] См.: *Дубров А. П.* Музыка и растения. Влияние звуков и музыки на рост и развитие растений. С. 5.

цессе воздействия на сельскохозяйственные культуры, помимо увеличения их урожайности, музыка становится дополнительно и средством повышения их питательной ценности, болезнестойкости и т. д.

Воздействие музыки на неживую природу также хорошо известно. Следствие его — такие распространённые физические явления, как эхо, резонанс, реверберация. Эти явления, в качестве акустических характеристик помещений, в которых исполняются музыкальные сочинения, целенаправленно используются в музыкальном искусстве, в особенности — реверберация. Например, в киевском Софийском Соборе, благодаря реверберации, звук не угасает почти 8 секунд! Прекрасными реверберационными возможностями обладают соборы Древней Руси: в Великом Новгороде, Пскове, Владимире и других городах. Как подчёркивали М. Плужников и С. Рязанцев, замечательным реверберационным данным древние соборы Руси обязаны своим зодчим, располагавшим круглые отверстия по основанию купола. «Это, — пишут авторы, — голосники — горлышки глиняных горшков, вделанных мастерами в толщу каменного купола при строительстве. Они значительно усиливают эффект реверберации»[32].

Конечно, в музыкально-исполнительской практике и творческие коллективы, и отдельные исполнители должны учитывать эффект реверберации, поскольку очевидно, что без его учёта невозможно качественное в художественном отношении звучание музыкального произведения (не случайно во все времена выдающиеся композиторы и исполнители, например И. С. Бах, перед исполнением какого-либо музыкального сочинения тщательно исследовали реверберационные возможности помещения, в котором должно было состояться данное исполнение). По этому поводу известные учёные — Лорус Дж. и Маргарет Милн — справедливо замечают: «Не требуется электронной машины, чтобы отличить музыканта-профессионала от любителя по тому, как они воспринимают звуки. Профессионал

[32] *Плужников М. С., Рязанцев С. В.* Среди запахов и звуков. М., 1991. С. 31.

даже при выполнении трудных пассажей регулирует своё прикосновение к инструменту в соответствии с реверберацией звуков в той комнате, где он играет. Любитель же слишком поглощён игрой, чтобы обратить на это внимание»[33].

Итак, в результате рассмотрения возможностей музыкального искусства, можно сделать вывод о том, что они огромны и выявляются вследствие способности музыки воздействовать и на человека (три его уровня: телесный, душевный, духовный), и на живую и неживую природу. Поскольку человек (со всем его человеческим — культурным — бытием), в единстве с живой и неживой природой, есть мир (жизнь), можно сказать, что свою силу музыка демонстрирует в процессе воздействия на мир в его «организмичности». Понятно, что это не может не отразиться на мире: его развитии, совершенствовании.

Учитывая, что музыка сама — развивающееся искусство, совершенствование ею мира связано с её собственным развитием. Вот о том, каковы перспективы развития музыкального искусства и вытекающие отсюда особенности совершенствования музыкой мира, речь и пойдёт в следующей, заключительной главе.

---

[33] *Милн Л. Дж., Милн М.* Чувства животных и человека: Пер. с англ. М., 1966. С. 54.

ГЛАВА 6.
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МИРА

Вопрос о перспективах развития, эволюции музыки (как, впрочем, и других искусств) исключительно сложный. И поскольку, не смотря на имеющиеся прогнозы, он остаётся открытым, попробуем предложить наше ви́дение данной проблемы.

Мы полагаем, для размышлений о будущем музыкального искусства уместно воспользоваться принципом, положенным академиком Д. С. Лихачёвым в основу представлений о будущем литературы. Так, по мысли Лихачёва, «будущее литературы — это *тенденции* её развития, пути, идущие из прошлого через настоящее вперёд в столетия и тысячелетия»[1]. Таким образом, размышления о путях развития музыкального искусства необходимо основывать на анализе исторических закономерностей (тенденций) развития музыки. Анализ же этих, последних, как нам представляется, со всей убедительностью свидетельствует о будущем развитии музыки, по крайней мере, в семи направлениях.

Первое из них и, как нам кажется, наиболее существенное — *появление новых технических средств в области создания и испол-*

---

[1] *Лихачёв Д. С.* Будущее литературы как предмет изучения. Заметки и размышления // Новый мир. 1969. № 9. С. 168.

нения музыкальных сочинений на основе дальнейшей разработки принципов электронного, в частности компьютерного, музыкального звучания.

Действительно, текущий XXI век — век последовательного углубления и расширения научно-технической революции, которая, безусловно, коснётся и технических средств музыкального искусства, в том числе, разумеется, электронных. А возможности электроники в применении её к музыкальному искусству и сейчас уже необыкновенно велики. Как отмечает Л. Суслова, современные электронные инструменты порождают «поистине неограниченное многообразие звуков различных тембров, в том числе звуков и шумов, не существующих в природе. Композитор, работающий с современным электронным оборудованием, имеет возможность широко экспериментировать со звуковой палитрой, создавать уникальные тембры и шумовые эффекты»[2]. В самом деле, с помощью электроники, например электронных синтезаторов, можно ускорять и замедлять звучание человеческого голоса без изменения высоты этого звучания; плавно переводить звучание одного музыкального инструмента — в звучание другого; получать такие «нереальные» звуки, как, например, высокую тубу, низкое пикколо и т. д. Но это не всё. Современные электронные средства совмещают в себе возможности не только синтезировать отдельные звуки, но и обеспечивать создание полномасштабных музыкальных сочинений.

Иногда в специальной литературе, а также самими мастерами музыкального искусства (композиторами и исполнителями) высказывается опасение по поводу того, что привлекаемая для создания тех или иных музыкальных произведений электронная, в частности компьютерная, техника «убивает» человека — композитора, исполнителя, да, в общем, и слу-

---

[2] *Суслова Л.* Электронные музыкальные синтезаторы. История возникновения и музыкальные возможности // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства: Сб. научных трудов. М., 1991. С. 27.

шателя данных произведений. В связи с этим показательно суждение известного лос-анджелесского продюсера и автора песен для Мадонны и Джулиана Леннона, сына Джона Леннона, — Патрика Ленарда (тем более, что имеется в виду лёгкая — развлекательная — музыка, где применение компьютерных средств особенно распространено[3]): «Музыка больше не затрагивает душу, а это плохо для молодого поколения музыкантов»[4].

Вместе с тем, по всей видимости, правы те, кто ставят вопрос не о том, нужны или не нужны музыке новейшие электронные устройства, например компьютер, а о том, как применять эти устройства в современном музыкальном творчестве, чтобы сохранить «человеческое содержание» музыкальных произведений. В этом плане нельзя не согласиться с В. Кальяном, утверждающим, что «всё дело — в количестве человеческого тепла, любви и труда, вложенных в инструмент, в звук, в музыку, поэтому и “человечность” компьютера зависит от того, как мы будем его осваивать. Компьютер — это своеобразное зеркало человеческого мышления. В нём мы можем увидеть самих себя как бы со стороны, но для этого надо его “обжить”, вдохнуть в него знания, саму жизнь, освоить весь духовный опыт человечества. Музыкально освоить компьютер — дело не простое. То, что лежит на поверхности, приемлемо только для самых неприхотливых “операторов”. Извлечение бóльших возможностей связано и с бóльшими человеческими затратами»[5]. Правоту слов Кальяна подтверждает творческая практика наиболее выдающихся современных композиторов, активно использующих компьютер в своей музыкально-творческой деятельности. Эти композиторы порою сознательно ставят перед собой задачу «одушевить», «очеловечить» компьютер в процессе работы над музыкальным сочинением. Напри-

---

[3] Об этом см., напр.: *Орлова И. В.* На волне научно-технического прогресса. Молодёжная музыка и техника. М., 1989.

[4] Цит. по: *Роджерс М.* Компьютерная музыка будущего // Америка. 1993. № 1. С. 27.

[5] См.: Зачем музыке компьютер? // Советская музыка. 1989. № 2. С. 21.

мер, к этому стремится К. Штокхаузен, следующим образом объясняя причину: «Человек всё более одушевляет свой технический мир... Ведь с помощью очков, маленького магнитофона и тому подобных предметов человек может лучше видеть, лучше слышать — и он начинает смотреть на них, как на часть своего тела»[6].

Второе направление развития музыки — *дальнейшее движение в области взаимодействия всевозможных разновидностей музыкального искусства*.

Убеждённость в этом базируется на анализе современных музыкальных произведений, принадлежащих одновременно различным музыкальным жанрам, стилям и т. д., а также на высказываниях композиторов о наблюдаемом в настоящее время стремлении к объединению различных проявлений музыкального искусства.

Приведём в пример соответствующие высказывания отечественных композиторов, воспользовавшись цитатами, помещёнными в книге А. Цукера:

«С. Слонимский: “Сейчас идёт процесс сближения разных течений и музыкальных систем, когда стираются “предписанности” или “приписанности” композитора к тому или иному направлению... Весьма плодотворными представляются также и усиливающиеся контакты музыки, так сказать, “серьёзной”, “композиторской” — и джазовой. Тут перспективы взаимного обогащения несомненны”.

А. Петров: “Я не стал бы категорично “разводить” серьёзный и лёгкий жанр, тем более, что ныне скорее происходит их сближение, нередко слияние, а не отделение друг от друга, отчуждение или поляризация. Да, лёгкая музыка всё активнее и с немалым успехом штурмует духовные вершины, раньше доступные только серьёзной музыке”.

А. Рыбников: “Постоянный взаимообмен рождает на общей пёстрой основе некий единый музыкальный язык, тесно связывающий массовые, бытовые формы с музыкой, насле-

---

[6] *Штокхаузен К.* Я с удовольствием приехал бы вновь в Москву // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 53.

дующей классические традиции. Их взаимопроникновение рождает нечто совершенно новое, необычное, не укладывающееся в общепринятые понятия, жанровые, структурные формы и границы"»[7].

Можно привести в пример и высказывания на эту тему зарубежных авторов. Так, Дж. Кейдж заверяет, что «они (серьёзная и лёгкая, развлекательная музыка. — *А. К.*) сейчас находят пути сближения»[8]. По мнению же Кш. Пендерецкого, «сегодня… шанс выжить имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая всё, что произошло за несколько последних десятилетий»[9].

Третьим направлением эволюции музыки необходимо считать *последовательное расширение звукового диапазона музыкального искусства, иначе говоря, всё более активное «омузыкаливание» включаемых в ткань музыкальных сочинений звучаний живой и неживой природы.*

Это расширение звучания музыкального искусства, в известной степени наблюдаемое и в наши дни, Е. В. Назайкинский удачно назвал «расширяющейся музыкальной вселенной». Последнее, как справедливо подчёркивает теоретик, обусловливает трудность понимания границ музыкального искусства: что есть музыка, а что таковой не является, то есть какие звуки могут входить в состав музыкальных произведений, а какие не могут. По словам Назайкинского, «к старым

---

[7] Цит. по: *Цукер А. М.* И рок, и симфония… М., 1993. С. 42.

[8] *Кейдж Дж.* Музыка должна раскрепощать дух… // Музыкальная жизнь. 1988. № 17. С. 23.

[9] Цит. по: Музыка XX века в контексте культуры: Учебное пособие. СПб., 1995. С. 20. — Констатируя наличие тенденции к сближению различных проявлений современного музыкального искусства, нельзя вместе с тем не обнаружить и обратной тенденции — к их обособлению, автономизации. Подтверждением тому можно считать отчётливо наблюдаемое стремление композиторов создавать музыкальные творения в «чистых» жанрах музыки. В этом плане характерно творчество Дж. Кейджа, представленное как сложными, полимузыкальными опусами типа «Европеры 1+2», так и относительно простыми, традиционными, например, таким как «32 этюда для скрипки».

вопросам типа “относятся ли к музыке магические заклинания или пение канарейки” добавляются всё новые и новые, например, — является ли музыкой родившееся во Франции в середине столетия musique concrete, а также так называемая “графическая”, “концептуальная” музыка и многие другие побеги, выросшие на стволе музыкальной истории в XX веке. И вообще, приняв идею расширяющейся музыкальной... вселенной, не должны ли мы подвергнуть сомнению незыблемость как классификации искусств, так и соответствующего ей набора искусствоведческих дисциплин?»[10].

В связи с этим весьма показательно, что некоторые музыковеды, а также практики музыкального искусства: композиторы и исполнители XX столетия, понимают звучание живой и неживой природы как музыкальное, и, наоборот, музыкальное — как естественно-природное.

В качестве примера сошлёмся на достаточно яркие в этом смысле рассуждения известного канадского музыковеда и композитора Р. Мюррей Шейфера. «Лично мне, — пишет Шейфер, — звуковой ландшафт часто представляется величественной музыкальной композицией, беспрерывно раскрывающей перед нами всё новые и новые звучания. Вопрос только в том: как можем мы улучшить оркестровку? Сравнение акустического окружения с музыкой может кое-кому показаться странным, но у меня есть основания на это.

Основа в музыке — звуки. Музыканты не могут позволить себе бесцельно разбрасываться или пренебрегать ими. Главное в музыке — достижение полной гармонии, её враг — напрасная трата акустической энергии, то есть шум. Мне кажется, очень важно, если при разработке мирового звукового ландшафта мы возьмём за образец музыку, ибо она напоминает нам, что наша задача состоит в том, чтобы объединить науку и искусство на службе обществу»[11].

---

[10] См.: Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. 1989. № 8. С. 48.

[11] *Шейфер Р. М.* Исследование современного звукового ландшафта // Курьер Юнеско. 1976. № 12. С. 8.

Четвёртым направлением эволюционного движения музыки является *всё большее её стремление к единству, взаимосвязи с другими искусствами.*

Как отмечает М. С. Каган, «значение расширения контактов музыки с другими искусствами объясняется тем, что синтетические художественные структуры отвечают потребности *многосторонне-целостного моделирования человеческого бытия*»[12].

Близкой позиции М. С. Кагана оказывается точка зрения на стремление искусств к синтезу (в том числе — музыки с другими искусствами) Б. М. Галеева. Определяя синтетическое единение искусств в процессе их развития как «усложнение синтетического фонда», учёный указывает, что последнее «есть *один из показателей поступательного прогресса искусства в повышении чувственной целостности освоения мира*»[13].

Пятое направление развития музыкального искусства — *усложнение музыкального языка.* Уточним, что означает понятие «музыкальный язык».

По словам известного специалиста в этой области — Ю. Кона, «чаще всего здесь (при употреблении понятия «музыкальный

---

[12] *Каган М. С.* Музыка в мире искусств // Каган М. С. Избранные труды. В VII т. Т. V. Кн. 1. СПб., 2008. С. 371.

[13] *Галеев Б. М.* Человек, искусство, техника. Проблема синестезии в искусстве. Казань, 1987. С. 163. — Говоря о наблюдаемом в настоящее время движении музыки к союзу с другими искусствами, следует указать и на существование противоположного ему движения — к автономизации, независимости от других видов художественного творчества. Иными словами, подобное тому, что было зафиксировано в качестве одновременного существования двух тенденций развития музыкального искусства: стремления отдельных его проявлений к единству и стремления их к обособлению, имеет место уже в рамках искусства в целом. В связи с этим нельзя не согласиться с мнением Л. В. Петрова, что «сложившиеся исторически особенности внедрения новых средств (в культуре. — *А. К.*) таковы, что каждый новый вид в абсолютном большинстве случаев не отменяет предыдущие, а лишь подчёркивает, выявляет специфичность ранее открытых» (*Петров Л. В.* Коммуникации в культуре. Процессы и явления. СПб., 2005. С. 153).

язык». — *А. К.*) подразумевается сумма применяемых в том или ином произведении средств. Эти последние можно рассматривать с технической стороны (на уровне “грамматики”) и со стороны их выразительности (на “семантическом” уровне)»[14]. «Понимание музыки как языка, — пишет учёный, — при всех возникающих трудностях, возможно и даже необходимо»[15].

Подчеркнём, что усложнение языковых средств музыкального творчества происходит уже сейчас, особенно в серьёзной (академической) музыке. Одним из примеров его можно считать укрупнение тонального плана музыкальных сочинений. По замечанию Э. Денисова, «новая музыка расширилась, старая тональность входит в современную систему как один из простейших элементов»[16]. Не менее значимым оказывается и экспериментирование в области музыкальных построений: использование так называемой техники мутации. Согласно К. Штокхаузену, «теперь… в музыке впервые... музыкальная фигура порождает новую, связанную с ней генетически, но связь эта скрыта, не очевидна. А процесс изменений (музыкальной фигуры. — *А. К.*)... постоянен. Эта техника трансформации, техника мутации совершенно нова...»[17].

Шестое направление развития музыки — *всё более активное включение в состав музыкальных произведений того, что традиционно является противоположным звучанию: тишины.*

Использование в таком плане тишины, идущее от зафиксированного в древневосточных, прежде всего чань- и дзэн-буддийских, философских трактатах понимания тишины как предпосылки звучания, в современной музыке с особой

---

[14] *Кон Ю. Г.* К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: Сб. статей. М., 1967. С. 93.

[15] Там же. С. 99.

[16] *Денисов Э. В.* Не люблю формальное искусство… // Советская музыка. 1989. № 12. С. 17.

[17] *Штокхаузен К.* Дышать воздухом иных планет // Советская музыка. 1990. № 10. С. 62.

силой заявило о себе в творчестве Дж. Кейджа. Кейдж — автор теоретической работы на эту тему, названной им «Молчание»[18], а также ряда музыкальных сочинений, целиком представляющих собой «молчание» исполнителя (или исполнителей) ровно столько по времени, сколько указано в названии этих сочинений. В качестве примера подобного опуса можно назвать широкоизвестную фортепианную пьесу Кейджа «Четыре минуты и тридцать три секунды», в процессе исполнения которой пианист... не извлекает из инструмента ни единого звука[19]. Раскрывая смысл создания Кейджем такого рода сочинений, известный популяризатор философских учений Древнего Востока — А. Уотс писал, что если музыка в зале не звучит, «люди закрывают глаза и воспринимают все звуки, возникающие спонтанно, просто как звуки, ни с чем их не идентифицируя, как это делают обычно. Через минуту, однако, люди понимают, что звуки возникают из пустоты без причины, и таким образом (полагает Кейдж) люди становятся свидетелями рождения универсума»[20].

Несмотря на достаточно спорный момент — распространение тишины, «пустого пространства», собственно, паузы *на всё* музыкальное произведение (что, кстати, постоянно и весьма активно критиковалось не только теоретиками музыкального искусства, но и слушателями), Кейдж, безусловно, прав, рассматривая тишину, незвучание как важнейшую

---

[18] *Cage J.* Silence. Middletown, 1961 (Cambridge; L., 1969).

[19] Подобные сочинения создаёт и ученик Дж. Кейджа Дж. Брехт. Вот как, в частности, выглядит сочинение Брехта «Водяной джем». В этом произведении, напоминающем сюиту, большое количество самостоятельных пьес, записанных на отдельных листах картона. Некоторые из этих пьес имеют названия: «Квартет для струнных», «Флейта соло» и т. д. Однако исполнение их крайне своеобразно: так, например, в «Квартете для струнных» музыканты не играют, а едва встряхивают руками, во «Флейте соло» — разбирают и собирают флейту.

[20] Цит. по: *Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М., 1989. С. 254.

составляющую музыки. Не случайно его идеи о значении тишины в музыкальном искусстве (как различных по времени пауз внутри музыкальных произведений, но не как самих этих произведений) всё чаще находят поддержку и развитие в творчестве композиторов, преимущественно академического профиля.

Интересно, что значение тишины в создании музыкальных произведений (а значит, и роль её в будущей музыке) становится темой теоретической рефлексии отечественных композиторов. Так, эта тема обсуждается в эссе петербургского композитора Б. Филановского. Автор, в соответствии с пониманием тишины, сложившимся в православной религиозно-философской традиции, пишет, что тишина в музыкальном сочинении — место пребывания Бога в музыке. «Она (тишина. — *А. К.*), — отмечает Филановский, — есть... абсолютная возможность...

Если "вынуть" из тишины звук, возможность уменьшается, является пауза — конкретная реализация тишины. (Бог, сущий в паузах.) Звук есть отсутствие паузы, но в звуке возможно достигнуть ожидания тишины. Иными словами, звук есть ожидание ожидания звука. Пауза — ожидание — ожидания — ожидания звука. И так далее. По сути, звук — пауза тишины». «Итак, Бог (тишина), — продолжает композитор, — не-постижен и непостижим при помощи звука. С моей стороны, звук есть условие тишины. С Его стороны, тишина есть источник всякого звука»[21].

Наконец, седьмым направлением эволюции музыки следует признать *повышение роли личности композитора и исполнителя в музыкально-творческом процессе.*

Сказанное в первую очередь подтверждается необыкновенно активизировавшимся вниманием к личности композитора и исполнителя самих деятелей музыкального искусства: композиторов и исполнителей. Так, по суждению видного современного французского композитора П. Булеза, кризис

---

[21] *Филановский Б.* О тишине. О сочинении. О причине // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 44.

в музыке «наступает тогда, когда (в музыке. — *А. К.*) исчезают личности»[22].

Не менее выразительны и высказывания исполнителей: дирижёров, певцов, инструменталистов. Например, Г. Рождественский категорически заявляет: «Ныне только яркая, значительная личность может сделать своё искусство действительно оригинальным»[23]. А вот мнение рок-музыканта (барабанщика) В. Тарасова: «Всё решает личность музыканта. Личность — дело такое: либо она есть, либо её нет»[24].

Итак, мы выделили семь направлений развития музыкального искусства (на самом деле их, конечно, можно обнаружить больше!). Все они, бесспорно, взаимосвязаны. И действительно, возможно ли, например, использование в музыкальном творчестве новейших технических средств, прежде всего электронных, без сближения различных разновидностей музыки, расширения звукового диапазона музыкальных сочинений, усложнения языка музыки и т. д.? Или расширение «экспансии» музыки — соединение её с другими видами искусства — без применения новейшей техники, усложнения музыкально-выразительных возможностей и пр.?

Разумеется, это так. Все, отмеченные нами выше, направления развития музыки взаимосвязаны, однако необходимо указать на одно из них, которое, по существу, определяет «положительный эффект» всех остальных. Это направление — *усиление значимости личностного начала в музыкальном творчестве* (то есть седьмое, последнее из обозначенных). Можно предположить, что именно данное направление явится важнейшим условием развития музыки в будущем.

Таким образом, мы рассмотрели пути развития музыкального искусства. Вместе с тем, развиваясь, музыка способна

---

[22] *Булез П.* Главное — это личность // Советская музыка. 1990. № 8. С. 38.

[23] Цит. по: *Цыпин Г. М.* Параметры личности // Советская культура. 1987. 8 декабря.

[24] *Тарасов В.* «Всё решает личность» // Родник. 1987. № 10. С. 54.

совершенствовать мир. Что это означает: совершенствование мира музыкой?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, сначала задумаемся, что такое вообще совершенствование?

По всей видимости, совершенствование — качественное улучшение того, что предопределяет устойчивость (жизнеспособность) явлений, иначе говоря, — качественное улучшение их целостной системной организации. На практике это означает придание явлениям всё большей упорядоченности, стройности, гармоничности. Отсюда совершенствование мира музыкой — придание миру большей упорядоченности, стройности и т. п. силами музыкального звучания. Посредством чего музыка в состоянии осуществить совершенствование мира?

Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним о том, что мир есть эволюционирующее образование, вершиной эволюционного развёртывания которого является человек[25], вследствие своей «вершинности» заключающий в себе, «в свёрнутом виде», все этапы эволюционного становления мира (об этом см. в гл. 1).

Особенность положения человека в качестве высшего этапа эволюции мира, в частности, выражается в том, что он может воздействовать на все уровни мира, следовательно, творчески преобразовывать последний.

Очевидно, что творческое преобразование мира человеком, которое, в общем, и есть совершенствование мира человеком, зависит от степени развития способностей отдельных его, человека, представителей, поэтому совершенствование мира человеком прежде всего связано с совершенствованием отдельного человека. В связи с этим, отвечая на вопрос, посредством чего музыка в состоянии осуществить совершенствование мира, можно сказать — посредством со-

[25] Ещё раз подчеркнём, что в качестве человека мы имеем в виду не только отдельного человека, человеческую индивидуальность, но и различные человеческие объединения, то есть человеческий коллектив.

вершенствования отдельного человека. Тогда что позволяет музыке совершенствовать отдельного человека? Обратимся к суждениям на этот счёт известных отечественных музыковедов.

Так, по мысли А. Г. Юсфина, положительное, совершенствующее, воздействие музыки на человека, его телесно-душевно-духовную природу, обусловлено тем, что «во власти» музыки «сохранение, укрепление и восстановление физического, психического и духовного здоровья; формирование психической и физической пластичности людей, приспособления к среде и её разрушительным свойствам, в том числе борьба с внутренними ядами самой культуры, способствующими самоотравлению человечества, — как защита от "дистресса" (Селье), как средство самоорганизации, преодоления так называемого "третьего состояния" организма (то есть не здоровый — не больной)»[26].

Не менее интересны в этом плане идеи И. И. Земцовского. Полагая, что «музыка существует не только в конкретных географических поселениях, но и в невидимых нам сферах», называемых автором «мелосферой» — по аналогии с известным термином Пьера Тейяр де Шардена и В. И. Вернадского «ноосфера»[27], учёный считает, что именно эта «"мелосферная"… реальность музыки» обеспечивает её развивающее воздействие на человека. «Музыка, — констатирует Земцовский, — выступает… как своего рода религия, то есть как один из проверенных тысячелетиями надёжнейший способ общения человека с вечностью…»[28].

Поскольку наиболее совершенное именуют красотой, последовательное совершенствование мира, на основе совершенствования отдельного человека, музыкой есть движение

---

[26] *Юсфин А. Г.* Музыка и проблемы глобальной экологии человека // Советская музыка. 1990. № 8. С. 12.

[27] Ноосфера (от греч. νοῦς — разум и σφαῖρα — шар) — сфера проявления человеческого разума.

[28] *Земцовский И. И.* Текст — Культура — Человек. Опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 6.

мира к красоте[29]. Иными словами, музыка, совершенствуя мир, творит красоту. Не в этом ли в конечном счёте предназначение музыки: творение красоты? Думается, что именно в этом[30].

---

[29] Не случайно многие учёные-естествоиспытатели, видя смысл эволюции мира в его совершенствовании, полагают, что целью эволюции является красота. Например, Н. И. Сахнов (биолог и художник), утверждая, что «красота — цель эволюции» (при этом прежде всего имея в виду биологическую составляющую эволюции), указывает, что, «вероятно, естественный отбор и эстетический попеременно становятся главными факторами эволюции, причём первый, пользуясь подобно каменотёсу лишь грубыми резцами смертности и выживаемости, отсекает всё вредное и нецелесообразное, формирует лишь контуры будущего биологического вида. А затем к делу приступает эстетический отбор; удаляя в заданных рамках всё некрасивое, он окончательно шлифует и доводит вид до совершенства» (*Сахнов Н. И.* Красота — цель эволюции // Химия и жизнь. 1990. № 12. С. 52). См. также: *Эфроимсон В. П.* Генетика этики и эстетики. СПб., 1995 (М., 2004); Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики: Пер. с англ. М., 1995.

[30] В соответствии с данным утверждением нельзя не согласиться с мыслью Т. Черновой о том, что «у музыки два основных и тесно взаимосвязанных назначения — *воплощать* красоту… в звуках, звукосочетаниях, звуковых комплексах, структурах, пространственных и временны́х звукоотношениях и *вносить* её в мир». См.: Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. 1989. № 5. С. 82. Необходимо отметить, что в истории культуры уже приходили по существу к подобному выводу. В этом убеждают следующие высказывания: «Если музыка нас оставит, что тогда будет с нашим миром?» (Н. В. Гоголь), «За музыкою только дело!» (П. Верлен) и др.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Итак, наши размышления о музыке завершены. Попробуем теперь в самом общем виде, резюмируя всё, что было сказано выше, сформулировать выводы, к которым эти размышления приводят.

1. Музыка — сложное явление, которое принадлежит не только человеческому обществу, но и миру, жизни в целом. Указанный вывод, мы полагаем, фиксируется предложенным нами определением музыкального искусства как звукового отражения человека — мира/жизни.

2. Музыкальное искусство представляет собой единый развивающийся (эволюционирующий) «организм», образование которого, в целом, обусловлено эволюционным движением музыки по принципу: народная музыка — профессиональная музыка — народно-профессиональная музыка (джаз и рок); при этом, если народная музыка главным образом — продукт музыкальной деятельности творческого коллектива, то профессиональная музыка — отдельных творческих личностей (композиторов и исполнителей), а народно-профессиональная музыка (то есть джаз и рок) — в равной степени коллективного и индивидуального субъекта творчества.

3. Художественную ценность музыкального искусства (музыкальных произведений, а также музыки вообще) в конце концов предопределяют личностные качества деятелей музыкального искусства: композиторов и исполнителей, — причём адекватная оценка этой ценности зависит от уровня личностного развития слушателей.

4. Важнейшим показателем приобщённости человека к музыкальному искусству является обладание человеком музыкальной культурой. Музыкальная культура человека есть единство его музыкального сознания и музыкальной деятельности, формирующееся в процессе развития человека.

5. Музыка в состоянии воздействовать и на человека (с учётом трёх его уровней: телесного, душевного, духовного), и на живую — биологическую, и на неживую — физическую природу, иными словами, — на мир, жизнь в целом.

6. Воздействуя на мир, жизнь, при этом в процессе своего собственного развития, музыка способна совершенствовать мир, то есть нести в мир красоту, что, по всей видимости, и является её конечным предназначением.

Данные выводы, разумеется, предварительные. Появление более полных, научно обоснованных выводов, связанных с постижением смысла музыки, взаимоотношения музыки с различными явлениями мира, жизни, безусловно, ещё впереди.

ОНТОЛОГИЯ МУЗЫКИ

ВВЕДЕНИЕ

Что такое музыка? — вопрос, издавна волновавший человечество. Свидетельство тому — глубокие суждения, которые оставили о музыке многие выдающиеся философы, мыслители от Платона и Аристотеля до О. Шпенглера, Н. Гартмана, Р. Ингардена и др. Вместе с тем в настоящее время проблема природы, онтологии, музыки приобрела особо значимый, насущный характер. Последнее обусловливают, по крайней мере, три причины:

- во-первых, усиление внимания к проблемам бытия человека, культуры, в том числе искусства и, в частности, музыки;
- во-вторых, активизировавшееся выдвижение в музыкознании задач построения единого синтетического знания о музыке;
- и, наконец, всё более настойчивое обращение к музыке как средству воспитания, а также прикладному средству, используемому в медицине, на производстве, в спорте и т. д.

В контексте возросшего значения проблемы «онтологических координат» музыки мы предлагаем свой подход к её решению. Он заключается в рассмотрении музыки *во всём богатстве её сущностных характеристик: как целостного системно-эволюционирующего образования.*

Методологической основой подхода выступило *синергетическое мировидение*[1].

---

[1] Об этом мировидении см.: *Хакен Г.* Синергетика: Пер. с англ. 2-е изд., доп.: В 2 ч. М., 2015; *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. 7-е изд. М.,

ГЛАВА 1.
ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ/СИСТЕМНО-ЭВОЛЮЦИОННЫЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ МУЗЫКИ

§ 1. Об онтологическом статусе искусства

В наши дни всё заметнее проявляется интерес к онтологическому статусу искусства[1]. Полагаем, что наибольший эффект

2014; *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.*: 1) Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3–20; 2) Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. М., 1994 и др. — То, что *синергетика является онтологическим учением*, подчёркивают многие авторы. Например, по утверждению М. С. Кагана, синергетические законы имеют «*действительную всеобщность*» и потому «*философско-онтологический... характер*». *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. СПб., 1997. С. 52. (См. также: *Каган М. С.* Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении. СПб., 2006.)

[1] См.: *Быстрова Т. Ю.* Онтологический аспект искусства. К проблеме художественного миропроявления: Автореф. канд. дис. Екатеринбург, 1992; *Кормин Н. А.* Онтология искусства // Эстетический опыт и эстетическая культура. М., 1992. С. 27–30; *Волошинов А. В.* Онтология красоты и математические начала искусства: Автореф. докт. дис. М., 1993; Онтологизм искусства на рубеже веков. Саранск, 2000; Онтология искусства: Сб. научных статей. Екатеринбург, 2005; *Столетов А. И.* Онтология художественного творчест-

в его постижении, *в конечном счёте связанном с определением места искусства в структуре мира (мироздания)*, может быть достигнут, если данное определение будет осуществляться с позиции синергетики.

Синергетика исследует вопросы самоорганизации систем на всех уровнях эволюционирующей материи. Отличительной особенностью системы, находящейся на последующем уровне эволюции материи, от существующей на предыдущем, является *более совершенная, качественно развитая, организация этой системы* (обусловленная интеграцией, упорядоченностью элементов, входящих в систему предыдущего уровня).

Поскольку, таким образом, как справедливо утверждают Е. Н. Князева и С. П. Курдюмов, «синергетика устанавливает мостики между… целеподобностью поведения природных систем и разумностью человека, между процессом рождения нового в природе и креативностью человека»[2], можно сказать, что синергетика позволяет нам увидеть мир в его системно-эволюционном саморазвёртывании. Причём в силу того, что указанное системно-эволюционное развёртывание мира осуществляется как сложный многомерный и нелинейный процесс, *возможно его различное теоретическое моделирование.*

В подтверждение сказанному сошлёмся на мысль основоположника теории систем *Л.* фон Берталанфи, высказанную им ещё в 1960-х годах: один из важных аспектов современного развития науки состоит в том, что «мы более не признаём существования уникальной и всеохватывающей картины мира». Все научные построения суть модели, представляющие определённые аспекты или стороны реальности. «Различные теории систем... являются моделями различных аспектов мира. Они

ва: Автореф. докт. дис. Уфа, 2009; *Димитрин Д. С.* Онтологическое и онтическое в искусстве: Монография. Магнитогорск, 2009; *Варламов Д. И.* Онтология искусства. Избранные статьи 2000 — 2010 гг. М., 2011 и др.

[2] *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным. С. 18.

не исключают друг друга и часто сочетаются при их использовании... Это, конечно, не исключает, а скорее предполагает возможность последующих синтезов, в которые войдут и будут объединены различные современные исследования целостности и организации»[3].

В контексте вышеприведённых суждений, как мы полагаем, мир (включая в него человека) можно рассматривать как эволюционирующую метасистему, эволюция которой осуществляется за счёт последовательной смены составляющих её систем: природы (неживой, живой), общества, культуры, искусства. Иначе говоря, эволюцию мира можно представить как эволюционное движение: природа (неживая — живая) — общество — культура — искусство. При этом *эволюционное движение от одной из названных систем к другой означает, разумеется, не отрицание предшествующей системы последующей, а лишь её совершенствование («снятие», по Гегелю) этой последующей системой, в рамках которого любая из обозначенных систем сохраняется и в своём первоначальном обличии.*

Обратимся к более детальному рассмотрению указанного эволюционного движения мира и, прежде всего, к эволюции внутри природы: неживая — живая.

В настоящее время в науке существуют две точки зрения на соотношение неживого и живого. Первая, наиболее широко распространённая, заключается в трактовке живого — органического — как производного из неживого — неорганического[4]. Вторая, представленная в первую очередь концепцией академика В. И. Вернадского, сводится к пониманию неживого (в терминологии Вернадского — косного) и живого как принципиально различных явлений, вследствие чего живое никогда не развивается из неживого/косного, а изначально пребывает и эволюционирует самостоя-

---

[3] *Берталанфи Л. фон.* Общая теория систем — критический обзор // Исследования по общей теории систем: Пер. с англ. и польск. М., 1969. С. 32.

[4] См., напр.: *Югай Г. А.* Общая теория жизни: диалектика формирования. М., 1985. С. 6, 8 и др.

тельно[5]. Мы солидаризируемся с первой точкой зрения, поскольку именно она соотносится с отмеченным выше синергетическим ви́дением взаимосвязи явлений в мире, в частности принадлежащих неживой и живой природе[6].

Практическим доказательством связи неживого и живого и, следовательно, возможности рассмотрения живого как новой ступени развития неживого может служить анализ поведения минерало-кристаллических образований. По свидетельству специалистов (минералогов, геохимиков, геологов), минералы, принадлежа литосфере земли, то есть неодушевлённой, неживой материи, обладают характеристиками, которые присущи живым организмам: зарождаются, растут, гибнут и т. д. Так, по словам отечественного геохимика Г. В. Вульфа, «казалось бы, неподвижная, как бы застывшая, геометрически правильная форма кристаллов противоречит понятию жизни как чему-то неустойчивому, непрерывно меняющему свой облик. Однако исследования в области кристаллизации показали, что всякий кристалл, как и всё существующее в природе, претерпевает со временем ряд изменений, составляющих то, что условно называют его "жизнью". Кристаллы зарождаются, растут, подвергаются регенерации и даже пожирают друг друга»[7].

Итак, существует эволюция материальных форм в рамках природы (неживая — живая). Вместе с тем природа, как целостное системное образование, сама эволюционирует и в качестве эволюционирующего образования подготавливает появление

---

[5] См.: *Вернадский В. И.:* 1) Живое вещество. М., 1978. С. 127, 320; 2) Философские мысли натуралиста. М.; Киров, 2013. С. 20, и др.

[6] Думаем, что аргументом в пользу идеи о возможности перехода неживого к живому может служить мысль Н. Н. Моисеева о длительном образовании биосферы из геосферы (в течение около 200–400 миллионов лет), когда «на Земле исчезли обстоятельства, породившие бифуркационную сборку, и установились условия, обеспечивающие справедливость принципа… всё живое — только от живого». *Моисеев Н. Н.* Универсальный эволюционизм и коэволюция // Природа. 1989. № 4. С. 6.

[7] *Вульф Г. В.* Жизнь кристаллов. 2-е изд., доп. М., 1922. С. 4.

общества, тоже целостного системного явления. Иными словами, общество — последующая за природой стадия развития мира (включая человека). Прокомментируем этот тезис.

Мысль о том, что природа, в целом, является предпосылкой существования общества, общепризнанна в специальной литературе. Например, с точки зрения А. Г. Маслеева, «природа как источник орудий и предметов труда, как источник средств к жизни и определённая среда жизнедеятельности выступает как постоянное и необходимое условие предметно-практического существования человека и общества». Возникают связи человека с природой, представляющие собой «предельно широкое отношение, когда человек взаимодействует с природой как с целостностью, то есть универсальным, всесторонним образом. Это отношение включает в себя практическое и эстетическое, нравственное и познавательное отношение человека к природе. Оно, наконец, включает в своё содержание и отношение к другому человеку...»[8]

Очевидно, что общество возникает с появлением человека, которое, в свою очередь, обусловлено формированием в природной биологической среде у представителей предшествующего человеческому обществу семейства гоминид феномена, именуемого «сознание». Причём первоначально — коллективного сознания: «мы» и лишь постепенно, в процессе эволюции этого типа сознания, — индивидуального сознания: «я». Согласно многим исследователям, человеческое сознание — продукт эволюции психической организации, зачатки которой наблюдаются уже в биологическом мире. (Своеобразное «напоминанием» об этом, по всей видимости, — наличие в структуре человеческой психики подсознания, контролирующего природные — биологические — проявления человеческого организма.)

На определённом этапе своего эволюционного движения и в соответствии с предложенной нами выше моделью эволюции мира: природа — общество — культура — искусство, обще-

---

[8] *Маслеев А. Г.* Диалектика отношений природы и культуры // Диалектика культуры: Сб. статей. Куйбышев, 1982. С. 52, 53.

ство, будучи целостным системным образованием, генерирует возникновение культуры, также оказывающейся своеобразной целостной системой.

Необходимо подчеркнуть, что, как правило, в отечественной научной литературе общество и культура практически не различаются. Приведём в связи с этим некоторые рассуждения учёных, почерпнутые нами из монографии Е. В. Боголюбовой, специально посвящённой проблеме соотношения культуры и общества.

Так, например, по Э. С. Маркаряну, цитирует Е. В. Боголюбова, «“общество” выражает строение, а “культура” — способ деятельности единого целого — социальной системы». Э. В. Соколов считает, что «в культуре представлены структурный и функциональный аспекты общественной жизни. Общество создаёт культуру. Чем сложнее, богаче она становится, тем значительнее её обратное воздействие на человека и общество». А по мнению О. И. Генисаретского, вообще «социум и культура являются двумя подсистемами единой общественной системы»[9].

Вместе с тем в работах отдельных учёных настойчиво утверждается мысль о том, что общество и культура — разные явления, при этом культура — новый в качественном отношении уровень развития общества. Наиболее отчётливо, на наш взгляд, эту идею выразил А. К. Уледов. По мнению учёного, «культура — это не структурная часть целого… а скорее определённое качественное состояние общества на каждом данном этапе его развития»[10]. Подобную точку зрения высказывает и Е. В. Боголюбова. «Культура, — отмечает исследовательница, — есть качественная характеристика общества и его развития по пути прогресса с точки зрения активного, творческого участия в этом процессе общественного индивида»[11]. Чем объясняется такая интерпретация?

---

[9] *Боголюбова Е. В.* Культура и общество: вопросы истории и теории. М., 1978. С. 195, 196.

[10] *Уледов А. К.* К определению специфики культуры как социального явления // Философские науки. 1974. № 2. С. 27–28.

[11] *Боголюбова Е. В.* Культура и общество: вопросы истории и теории. С. 203. — Данный подход наших учёных характерен и для зару-

Как указывалось выше, возникновение общества было подготовлено появлением человека, точнее, — человеческого сознания. Очевидно, что эволюция общества связана с развитием человека, его психики. Известно, что свидетельством более высокого уровня развития психической организации человека служит возникновение в её структуре, помимо сознания, сверхсознания (надсознания). Будучи источником творческого «озарения» (интуиции) человека, его сверхсознание, максимально реализуясь, обеспечивает результативность творческой деятельности, причём в различных областях: искусстве, науке, философии и других. Поскольку эти области, в целом, образуют сферу культуры, максимальная выявленность сверхсознания человека свидетельствует о перерастании общества в процессе его эволюции в культуру.

Определённым этапом эволюции культуры становится искусство, также как и ранее названные формы развивающегося мира: природа, общество, культура, представляющее собой целостное явление.

Говоря об этом этапе эволюционного становления мира, прежде всего важно отметить исключительную связь культуры и искусства, ещё бóльшую, чем связь общества и культуры, поскольку искусство — органичная часть культуры. Возникает вопрос: почему в нашей модели именно искусство — последующая за культурой ступень системно-эволюционного движения мира, ведь в культуре, помимо искусства, содержатся (и в этом плане способны стать этапами её эволюции) наука, философия и др.?

Эта своеобразная «воля культуры к искусству» — результат дальнейшей эволюции человека. Поясним сказанное.

Как мы видели, переход от природы к обществу в процессе эволюционного становления мира был обеспечен возникновением человека — человеческого сознания. Дальнейшее эволюционное движение от общества к культуре было связано

бежных авторов, см., напр.: *Уайт Л.:* 1) Избранное: эволюция культуры: Пер. с англ. М., 2004; 2) Избранное: наука о культуре: Пер. с англ. М., 2004.

с развитием человека, его психики: рождением в структуре человеческой психики феномена сверхсознания. Таким образом, мы можем предположить, что последующий эволюционный скачок культуры должен быть связан с дальнейшим совершенствованием психической организации человека. В каком направлении оно должно осуществляться?

Вновь обращаясь к законам синергетического миропредставления, можно сказать, что человеческая психика есть своеобразная система. Поскольку одним из условий развития системы является усиление интеграционных процессов, протекающих в её структуре, то и развитие человеческой психики как системы должно отвечать этому принципу[12]. По нашему мнению, дальнейшее эволюционное становление, совершенствование психики человека манифестируется интеграцией в её структуре подсознания, сознания и сверхсознания, предопределяющей образование самосознания человека[13].

Полагаем, что именно искусство и есть то, что выявляет интеграционное слияние подсознания, сознания и сверхсознания человека, то есть выявляет самосознание человека в структуре его психической деятельности, а значит, именно искусство есть то, что следует за культурой в процессе эволюционного развёртывания мира. Понимание того, что именно искусство — последующая за культурой стадия развития мира, или ина-

[12] В пользу данного предположения свидетельствуют и работы по высшей нервной деятельности. Так, например, А. М. Иваницкий указывает, что развитие нервных процессов, ведущее к образованию высших психических функций, находит, с его точки зрения, «аналогию с закономерностями более общего порядка», под которыми он подразумевает законы системных процессов, «описанных, в частности, И. Пригожиным и И. Стенгерс». *Иваницкий А. М.* Сознание, его критерии и возможные механизмы // Журнал высшей нервной деятельности. 1991. Т. 41. Вып. 5. С. 876. См. также: *Евин И. Е.:* 1) Синергетика мозга. М.; Ижевск, 2005; 2) Синергетика сознания. М.; Ижевск, 2008.

[13] По замечанию М. К. Мамардашвили, самосознание человека можно рассматривать как его (человека) «сознание сознания». *Мамардашвили М. К.* Классический и неклассический идеалы рациональности. СПб., 2010. С. 16.

че — качественно новый уровень развития культуры, отражает популярная в специальной литературе точка зрения на искусство как на ядро культуры, особенно же — концепция искусства как самосознания культуры, предложенная М. С. Каганом[14].

Таким образом, исходя из утверждения о синергетическом развёртывании мира, искусство в онтологическом плане — система, оказывающаяся вершиной системно-эволюционного движения мира. Уточним наше представление об этой системе, её элементах.

Прежде всего отметим, что в отечественной науке системы любых типов рассматриваются как системы отношений — отношений входящих в эти системы элементов (указанной позиции придерживается, например, В. Н. Садовский[15]). Элементами этих систем считаются носители, основа и результат отношений[16].

---

[14] *Каган М. С.* Искусство в системе культуры // Каган М. С. Избранные труды в VII т. Т. III. СПб., 2007. С. 100–128. — В качестве пояснения к предложенной нами синергетической картине мира хотелось бы добавить два положения. Первое: разумеется, эта картина представляет общее направление эволюционного развёртывания мира (и человека), что, конечно же, не отменяет, ввиду единства, целостности развивающегося мира, существующего сложного взаимодействия всех, обозначенных здесь, звеньев его эволюционного становления (например, на наш взгляд, совершенно не правомерна точка зрения о, так сказать, «вечно неизменном» образе природы в процессе мировой эволюции, утверждаемая А. В. Ахутиным. См.: *Ахутин А. В.* Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). М., 1988). Второе: разворачивающуюся в едином эволюционном движении последовательную смену представленных на нашей картине систем можно рассматривать таким образом, что каждая последующая система есть аттрактор по отношению к предыдущей, предыдущая — фрактал по отношению к последующей, а оказывающаяся промежуточной — момент бифуркации между системами, находящимися по отношению к данной, промежуточной, «до» и «после» с точки зрения общего эволюционного развёртывания мира (об этом см., в частности: *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. М., 1994).

[15] *Садовский В. Н.* Основания общей теории систем: логико-методологический анализ. М., 1974.

[16] См.: *Свидерский В. И.* О диалектике отношений. Л., 1983; *Колычев П. М.:* 1) Категория отношения и её методологические функции:

Учитывая сказанное, мы полагаем, что искусство, будучи системой отношений, обладает следующими элементами: носители отношений — субъект, человек, и объект, мир (при главенстве субъекта, человека[17]), основа отношений — потребность эволюционирующего мира в искусстве и, наконец, результат отношений — язык рассматриваемой системы, то есть язык искусства. Иными словами, искусство — *система отношений, элементами которой являются субъект, человек, и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), потребность эволюционирующего мира в искусстве, а также язык данной системы — язык искусства*[18].

Опираясь на изложенное в настоящем параграфе относительно онтологического статуса искусства, обратимся к рассмотрению онтологического пространства музыкального искусства.

§ 2. Онтологическое пространство музыкального искусства

Исходя из того, что фиксация онтологического положения искусства предполагает определение места искусства в структуре мира, очевидно, что осознание «онтологической территории» музыкального искусства связано с выяснением места

Автореф. канд. дис. Саратов, 1989; 2) Категория соотношения. СПб., 2006.

[17] Несмотря на органичность единства субъекта и объекта (то есть принадлежность субъекта объекту), в этом единстве субъект (человек) оказывается доминирующим в силу особого его значения в эволюционном саморазвёртывании мира.

[18] Такое, возникающее в рамках синергетического мировидения, понимание искусства примиряет установки «классической» и «новой» онтологии. Так, несмотря на использование дихотомии «субъект — объект», органически присущей «классической» онтологии, в данном контексте эта дихотомия воплощает основные смыслы «новой» онтологии: во-первых, субъект и объект оказываются равноприсущими миру (при особой значимости субъекта), во-вторых, диалог субъекта и объекта разворачивается в плоскости, именуемой «искусство», выступающей в качестве одного из уровней (слоёв) эволюционно развёртывающегося мира.

музыки в структуре мира. Поскольку бытийное поле искусства в архитектонике мира уже выяснено нами (см. § 1 гл. 1), а музыка принадлежит искусству, понятно, что для прояснения положения музыки в мире необходимо уточнить её положение в искусстве.

Вопрос о положении музыки как многомерного звукового явления в искусстве достаточно сложен, поэтому не случайно в различные исторические эпохи он решался по-разному. Проиллюстрируем сказанное.

Первые представления о музыкальном искусстве в его соотношении с другими видами художественного творчества возникают уже в эпоху древних государств: Индии, Китая, Греции. В этот исторический период музыка рассматривалась как искусство, связанное с движением. Вместе с тем, в силу пластического мышления древних, на первый план в эту эпоху выходят архитектура и скульптура.

В эпоху европейского Средневековья музыка стала рассматриваться как одно из так называемых «свободных» искусств наряду с грамматикой, риторикой, логикой, арифметикой, геометрией и астрономией, то есть в качестве научной дисциплины[19]. Все виды художественной деятельности в эту эпоху оказывались равно необходимыми в выполнении их предназначения: в синтетическом единстве воспроизводить целостную картину мироздания. При таком положении ведущим искусством в данный исторический период выступило то,

---

[19] Речь идёт о трактовке музыки в контексте доминирующего — культового искусства. Внутри других, также существовавших в это время искусств, — светского и народного (деревенского и городского), музыка понималась иначе. Так, в светском искусстве (трубадуров, трувёров, миннезингеров) музыка выступала главным образом как часть музыкально-поэтического действа при доминирующей роли поэзии. В народном творчестве, особенно деревенском, музыка трактовалась как практическая, музыкально-исполнительская деятельность людей, неразрывно связанная с поэтическим текстом, танцем и т. д. (См.: *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: В 2 т. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1983.)

в рамах которого осуществлялось указанное единство — архитектура.

В эпоху Возрождения, в силу секуляризации культуры, музыка становится прежде всего одним из средств, доставляющих художественное наслаждение. Определяющим же искусством оказывается живопись, при этом понимаемая как наука, то есть как бы входящая в уже известный нам ряд «свободных» искусств. Доказательством тому могут служить соответствующие многочисленные высказывания теоретиков и практиков художественного творчества этого времени. Приведём одно, принадлежащее Леонардо да Винчи. «Среди них (наук, доступных подражанию. — *А. К.*) живопись, — пишет Леонардо да Винчи, — является первой. Ей не научишь того, кому не позволяет природа, как в математических науках, из которых ученик усваивает столько, сколько учитель ему прочитывает. Её нельзя копировать, как письмена, где копия столь же ценна, как и оригинал. С неё нельзя получить слепка, как в скульптуре, где отпечаток таков же, как и оригинал, в отношении достоинства произведения; она не плодит бесконечного числа детей, как печатные книги. Она одна остаётся благородной, она одна дарует славу своему творцу и остаётся ценной и единственной и никогда не порождает детей, равных себе. И эта особенность делает её превосходнее тех наук, что повсюду оглашаются»[20].

В XVII — XVIII веках музыка развивается прежде всего в единстве с драматическим театром, вследствие нового, «драматического» мироощущения людей этой эпохи (особенно, в XVII столетии) становящимся ведущим видом искусства. Заглавное положение театра среди других искусств в XVII — XVIII веках осознавалось уже многими мыслителями, теоретиками искусства того времени (например, Г. Ф. Лессингом).

Первая половина XIX века, эпоха Романтизма, благодаря утверждаемой в это время особой значимости внутреннего мира

---

[20] *Леонардо да Винчи.* Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором // Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве: Пер. с ит. СПб., 2015. С. 9.

(души) отдельного человека, стала историческим периодом расцвета тех искусств, в рамках которых наиболее полно мог бы сказаться внутренний мир человека: музыки и литературы — поэзии. Можно констатировать, что в данный исторический период музыка и поэзия становятся ведущими в искусстве.

Отмечая равноведущее значение музыки и поэзии в искусстве указанного времени, философы, теоретики и практики искусства эпохи Романтизма всё же предпочтение при этом отдавали музыке. Ярчайшим образом это иллюстрируют слова Германа фон Клейста — известного писателя романтической эпохи. «Я рассматриваю, — признавался писатель, — это искусство (музыку. — *А. К.*) как корень... всех остальных искусств, и если уже есть у нас поэт... соотнёсший все свои мысли об искусстве с цветом (имеется в виду Гёте. — *А. К.*), то я с самого раннего детства привык связывать то общее, что я думал о поэзии, с музыкальными тонами. Думаю, что в генерал-басе содержатся важнейшие указания о поэтическом искусстве»[21].

Во второй половине XIX века, вследствие усиления демократических тенденций в странах Европы, а также — в России, музыка, говорящая преимущественно о внутреннем мире (душе) отдельного человека, постепенно теряет своё ведущее значение среди других искусств, отдавая пальму первенства литературе (прежде всего — прозаической).

О литературе как важнейшем виде искусства пишут многие философы, теоретики и практики искусства, художественные критики. В частности, В. В. Стасов подчёркивал: «Новое русское художество имело самые близкие черты родства и сходства с новой реалистической литературой, на несколько лет предшествовавшей ему у нас и уже пустившей глубокие корни в нации»[22].

---

[21] Цит. по: *Михайлов А. В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология: В 2 т. Т. 1. С. 41.

[22] *Стасов В. В.* Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись // Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. М., 1984. С. 15.

В XX — начале XXI века музыка становится органичной частью театра, кино, телевидения и т. д., то есть всевозможных проявлений синтетического искусства, безусловно, играющего ведущую роль в современном художественном процессе.

Итак, рассмотрение исторических трактовок места музыки в динамике искусства показало, что в общей ситуации доминирования в ту или иную историческую эпоху отдельных искусств, оказывающихся в соответствующие эпохи своеобразными «*центрами художественного тяготения*», отчётливо обнаруживается исторический период, когда ведущим искусством выступила музыка: эпоха Романтизма. Учитывая, что главенствующее положение музыки в эпоху Романтизма было связано с запечатлением в музыкальном материале *исключительно развитого человека*, о чём собственно и свидетельствовало выражение в музыке приобретшего особую значимость внутреннего мира отдельного человека, можно предположить, в соответствии с нашими размышлениями в § 1 гл. 1, что музыка — система, наследующая систему искусства в системно-эволюционном движении мира.

Такой вывод подтверждают учёные. Например, по мнению С. Х. Раппопорта, «мы находим в музыке все необходимые и достаточные стороны искусства в их теснейшем взаимодействии, в их нерасторжимом сплаве... Больше того, анализ показывает, что в музыке природа искусства находит самое отчётливое выражение». «Главная особенность музыки... состоит, по-видимому, в том, что она, несомненно, является наиболее “чистой” моделью искусства как особой системы...»[23].

Сказанное позволяет обосновать онтологическое положение музыки в мире: поскольку музыка — этап развития искусства, представляющего собой высший уровень развития мира, *музыкальное искусство оказывается наивысшим уровнем развития*

---

[23] *Раппопорт С. Х.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. С. 98, 100. — Близкие идеи высказывают А. А. Фарбштейн (*Фарбштейн А. А.* Музыка и эстетика. *Л.*, 1976. С. 83) и М. Ш. Бонфельд (*Бонфельд М. Ш.* МУЗЫКА: Язык. Речь. Мышление: опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. СПб., 2006. С. 573).

мира[24]. Иными словами, эволюционное движение мира, в полном виде, выглядит следующим образом: природа (неживая — живая) — общество — культура — искусство — музыка.

Принимая во внимание то, что музыка — неотъемлемая часть искусства как системы отношений, можно констатировать: *музыка — система отношений, элементами которой являются субъект, человек, и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), потребность эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы — язык музыки*[25].

Обозначенное понимание музыки побуждает перейти к изучению онтологического содержания музыкального творчества. Приступая к нему, необходимо прежде всего познакомиться с уже имевшими место опытами осмысления этого содержания. Они разворачивались в рамках двух представлений о музыке: как отражения *человека* и как отражения *мира*, которые и станут предметом нашего рассмотрения во второй главе работы (при этом начнём мы с представления, указанного последним, возникшего в более отдалённые времена).

---

[24] В этом смысле музыка является аттрактором искусства и, вместе с тем, суператтрактором развивающегося мира. Подробнее об этом см.: *Клюев А. С.:* 1) Музыка как суператтрактор системно-эволюционирующего мира // Credo New. Теоретический журнал. 2010. № 2 (62). С. 146–152; 2) Что такое музыка с точки зрения синергетики // Общество. Среда. Развитие. 2010. № 1. С. 125–129; 3) Философия музыки в синергетическом ключе // Философские науки. 2010. № 6. С. 114–128.

[25] Приведённое понимание музыки, как и понимание искусства в целом, примиряет установки «классической» и «новой» онтологии.

ГЛАВА 2.
ИСТОРИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ ПОСТИЖЕНИЯ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ МУЗЫКИ

§ 1. Музыка как модель мироздания

Одним из обнаруживаемых в истории культуры представлений о музыке, как было отмечено выше, явилось осознание музыки в качестве отражения мира. Оно заключало в себе различные версии, базирующиеся на понятии *числа*. К таким версиям следует отнести трактовки музыки как: 1) образа мировой гармонии[1]; 2) овеществления лежащих в основании мира единиц математического исчисления; 3) специфического средства измерения динамики становления (развития) мира. Рассмотрим их.

Наиболее распространённой в культуре оказалась интерпретация музыки как образа мировой гармонии, нашедшая конкретное претворение прежде всего в идее подобия звучания музыки звучанию космоса или, иначе, так называемой «гармонии сфер».

---

[1] Под гармонией здесь понимается главным образом математическая гармония. Обращаем на это внимание, поскольку помимо математической, как известно, существуют ещё эстетическая и художественная гармонии. О наличии трёх указанных типов гармонии см., напр.: *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973.

Возникновение идеи о подобии музыки «гармонии сфер» и в этом смысле воплощении мировой гармонии исследователи (А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков, Д. Золтаи) связывают с деятельностью Пифагора и его последователей — пифагорейцев[2]. Роль числа у пифагорейцев раскрывается в результате следующих рассуждений.

Каждая из несущихся с огромной скоростью планет порождает определённый звук. Отношения между этими звуками (с точки зрения их высотности) совпадают с музыкальными интервалами: октавой, квинтой, квартой и т. д., что вызвано соответствием расстояний между звучащими планетами делениям источника музыкального звучания, в частности струны. Эти же расстояния (и деления) измеряются числами. Вот как данное представление выглядит у Платона, максимально его отточившего (в изложении А. Ф. Лосева): «В центре космоса... находится Земля, а вокруг неё движется Луна. Если Луну считать за 1, а Солнце за 2, то ясно, что расстояние от Луны до Солнца равняется октаве (2/1). За Солнцем движется Венера, следовательно, отношение между Венерой и Солнцем равняется квинте (3/2). И дальше, соответственно, мы получаем: отношение между Меркурием и Венерой есть кварта (4/3), между Марсом и Венерой — опять одна октава (8/4), между Юпитером и Марсом — один тон (9/8), между Сатурном и Юпитером — октава и большая секста (27/9 = 3/1)».[3] Очевидно, что при таком понимании и музыка, и мир, образом которого она является, обладают упорядоченностью, соразмерностью, организованностью[4].

---

[2] В литературе имеется и другая точка зрения, согласно которой эта идея принадлежит мудрецам Древнего Востока, Пифагор же заимствовал её у них (данную позицию разделяют, например, К. Закс и В. Виора).

[3] *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. С. 44.

[4] Эта идея Пифагора получила научно-объективное обоснование в современных математических исследованиях. См.: *Кузьмин В. И., Галуша Н. А.:* 1) Гармония сфер Пифагора. Единые ритмы природы. М., 2001; 2) Гармония сфер Пифагора. Вариант количественной ре-

Дальнейшее развитие мысль о подобии музыки «гармонии сфер», а значит, и мировой гармонии, получает в эпоху европейского Средневековья, причём прежде всего на Западе, в трактатах Боэция, Регино из Прюма, Николая Орема и др. Особенно значительной явилась разработка данной темы «последним римлянином» — Боэцием — в его трактате «Основы музыки», предопределившая последующие интерпретации западноевропейских мыслителей.

В названном сочинении Боэций говорит о существовании трёх видов музыки: мировой (mundana), человеческой (humana) и инструментальной (instrumentalis). Мировая музыка, по Боэцию, выявляется в «гармонии сфер» (а кроме того — во взаимодействии природных элементов и связи времён года); человеческая — во взаимосвязи души и тела человека; инструментальная — в звучании музыкальных инструментов. Следовательно, в первую очередь с «гармонией сфер» у Боэция «соприкасается» мировая музыка. Вместе с тем, в силу неоднократно отмечаемой Боэцием опоры мировой, человеческой, инструментальной музыки на одни и те же числовые закономерности, можно сказать, что и человеческая, и инструментальная музыка, в интерпретации Боэция, также имеют отношение к «гармонии сфер»[5].

Из наиболее значительных мыслителей западноевропейского Средневековья, непосредственно за Боэцием развивавших

конструкции // Системные исследования. Ежегодник 2000. М., 2002. С. 68–121.

[5] Интересно, что мировая музыка, будучи, по Боэцию, наиболее сближенной с «гармонией сфер» сравнительно с человеческой и инструментальной, занимает в его представлении высшее место в выстроенной им иерархии видов музыкального искусства (за мировой музыкой, как считает мыслитель, идёт человеческая, за человеческой — находящаяся на самой низкой ступени иерархической лестницы — инструментальная). Мы хотели бы особо отметить эту идею Боэция об иерархическом строении мира музыки, поскольку такое ви́дение музыки, на наш взгляд, можно квалифицировать как одну из первых попыток истолкования музыкального искусства в качестве специфического *системного образования.*

идею о соответствии музыки «гармонии сфер», иначе говоря, мировой гармонии, был Регино из Прюма.

В своём трактате «Об изучении гармонии» Регино отказался от предложенного Боэцием деления музыки на мировую, человеческую и инструментальную, выдвигая новый принцип её деления: на естественную и искусственную. При этом под естественной музыкой Регино понимал ту, «которая не производится никаким музыкальным инструментом, никаким касанием пальцев, ударом или прикосновением, но, навеянная божественным повелением… модулирует[6] сладостные мелодии с помощью природы». Эта музыка, по Регино, «производится или движением неба, или человеческим голосом, или, как добавляют некоторые, звуком или голосом неразумного создания»[7]. Под искусственной же он понимал ту, «которая изобретена искусством и человеческим умом и которая осуществляется посредством каких-либо инструментов»[8].

Трактуя указанную нами тему, Регино фиксирует дополнительные (по сравнению с отмеченной Боэцием) области проявления музыки, в которых последняя сопрягается с «гармонией сфер»: звучание человеческого голоса, а также голоса биологического существа — «неразумного создания», по выражению Регино.

Следующий виток в проработке идеи соответствия музыки «гармонии сфер» и, таким образом, гармонии мира связан с именем Николая Орема.

---

[6] Модуляция (от лат. modus — мера). Термин «модуляция» заимствован Регино у Аврелия Августина, у которого тот означал некую в числовом отношении выверенность движения музыки. «Музыка, — полагал Августин, — есть наука хорошо соразмерять (“модулировать”)». Цит. по: *Бычков В. В.* Эстетика Аврелия Августина. М., 1984. С. 90.

[7] Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 190.

[8] Там же. С. 193. Разделяя музыку на естественную и искусственную, Регино особо подчёркивал значимость искусственной, или, другими словами, инструментальной музыки (об этом см.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 193).

Своеобразие его подхода, нашедшего воплощение в трактате «О соизмеримости и несоизмеримости движений неба», заключалось в том, что если все мыслители, обращавшиеся к данной теме до него (от Пифагора до Боэция), в своих рассуждениях оперировали только отношениями целых чисел, так называемыми рациональными отношениями, Орем, не исключая применения отношений данного типа чисел, стал использовать и отношения нецелых, дробных чисел или, иначе, иррациональные отношения (связано это было с обнаружением Оремом существования планет не только «по законам» отношений целых чисел — рациональных, но и дробных — иррациональных; эти отношения, соответственно, автор именует «соизмеримыми» и «несоизмеримыми», что и обусловило название его работы)[9].

В эпоху Возрождения, в связи с активным развитием музыкальной практики, мысль о музыке как отражении «гармонии сфер» — гармонии мира играла меньшую роль, чем в предыдущие эпохи, в частности в эпоху европейского Средневековья. Отношение к этой отвлечённо-теоретической идее в эпоху Ренессанса порой доходило до полного её неприятия. Показательно высказывание Томазо Кампанеллы. В своём сочинении «Поэтика» Кампанелла пишет: «Напрасно Платон и Пифагор представляют гармонию мира наподобие нашей музыки — они безумствуют в этом как тот, кто стал бы приписывать Вселенной наши ощущения и запахи... Если существует гармония в небе и у ангелов, то

---

[9] Как указывает М. В. Зубова, открытые Оремом иррациональные («несоизмеримые») отношения, одновременно заявляющие о себе и в музыке, и в жизни планет, у Орема «есть средство расширить эстетические каноны, обогатить их нюансами, внести звучности, необходимые для полноты музыкальных звуков, необходимые столь же, как “несовершенные существа и уроды” (пассаж из трактата «О соизмеримости…». — *А. К.*) для гармонии Вселенной» (*Зубова М. В.* Позднее Средневековье (XIII — XIV вв.) // История эстетической мысли: В 6 т. Т. 1. Древний мир. Средние века в Европе. М., 1985. С. 313).

она имеет иные основания и созвучия, нежели кварта, квинта или октава»[10].

Вместе с тем в эпоху Возрождения существовали теоретики, обращавшиеся в своих трудах к идее соположенности музыки «гармонии сфер» — гармонии мира и по-своему её развивавшие. Из числа таких мыслителей в первую очередь необходимо назвать представителя Раннего Возрождения немецкого теоретика музыки Адама из Фульда и известного итальянского теоретика музыкального искусства, творившего в период Позднего Возрождения, Джозеффо Царлино.

Адам из Фульда в своём сочинении «О музыке» фактически соединил деление музыки на мировую, человеческую, инструментальную, предложенное Боэцием, и на естественную и искусственную, о котором говорил Регино из Прюма: по Адаму из Фульда, мировая и человеческая музыка принадлежат естественной, а инструментальная — к ней мыслитель добавлял ещё вокальную — искусственной, полагая, что естественную музыку должны изучать учёные (мировую — математики, человеческую — физики), а искусственную — музыканты-практики.

Что касается Джозеффо Царлино, то прежде всего обращает на себя внимание его особо уважительное отношение к высказанной ещё пифагорейцами идее подобия музыки «гармонии сфер», а значит, и гармонии мира, что в эпоху Возрождения, как мы уже отмечали, не было популярным. Так, в первой части своего сочинения «Установления гармонии» Царлино пишет: «Насколько музыка была прославлена и почиталась священной, ясно свидетельствуют писания философов и в особенности пифагорейцев, так как они полагали, что мир создан по музыкальным законам...»[11]

---

[10] Цит. по: *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. С. 147. — См. также высказывание нидерландского композитора и теоретика музыки этого времени Иоанна Тинкториса, цитируемое в изд.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 363.

[11] Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 603.

Итальянскому теоретику принадлежат здесь два нововведения. Первое из них заключается в интерпретации музыки как сущностного начала всего упорядоченного, гармоничного, совершенного. «Музыка, — подчёркивает Царлино, — ...имеет то свойство, что всё то, к чему она присоединяется, она делает совершенным»[12]. И второе — учёт собственно звуковой материи музыки, трактовка музыкального искусства как искусства звучащего числа. «Предметом её (музыки. — *А. К.*), — утверждает Царлино, — является... звучащее число»[13].

Заметное движение концепции подобия музыки «гармонии сфер» — гармонии мира наблюдается в европейской культуре XVII столетия. Многие мыслители, теоретики музыки этого времени вносят свой вклад в её развитие. Так, эта тема получает «новую жизнь» в теоретическом наследии выдающегося астронома, математика, физика и философа XVII века Иоганна Кеплера.

В рассуждениях Кеплера на данную тему в V книге трактата «Гармония мира» появляются два новых поворота. Во-первых, в контексте развития возрожденческих идей (прежде всего Адама из Фульда) о значении естественных наук, главным образом математики, но отчасти и физики, в раскрытии «тайны» общности музыки и «гармонии сфер» (гармонии мира), учёный включает в состав таких наук ещё одну дисциплину: астрономию. Во-вторых, по всей видимости, уже в рамках эволюции музыкально-творческой практики в эту эпоху, Кеплер соотносит звучание планет с типами вокальных голосов: басом, тенором и др. Приведём два высказывания мыслителя, иллюстрирующие отмеченные новации.

---

[12] Там же. С. 605.

[13] Там же. С. 613. — С теоретиками эпохи Возрождения, в плане их заинтересованного отношения к пифагорейской идее уподобления музыки «гармонии сфер» — гармонии мира, были солидарны некоторые, творившие в это время, композиторы: *Л.* Пауэр, Дж. Данстейбл, Г. Дюфаи, Й. Окегем, Я. Обрехт и др., преломлявшие указанную идею в своей музыкально-творческой деятельности.

«Марс, — пишет Кеплер, — посредством некоей амплитуды расширения достигает октавы с более высокими тонами, поскольку собственный его интервал очень велик. Меркурий получил интервал только для того, чтобы со всеми вступать во все гармонические отношения в течение одного своего периода, который не превышает трёх месяцев. Земля же, а тем более Венера имеют очень мало гармонических отношений не только с прочими, но и друг с другом, поскольку их собственные интервалы очень тесны… А что касается согласованности всех шести планет (имеются в виду четыре вышеназванных, а также Сатурн и Юпитер. — *А. К.*), то не знаю, может ли повториться такой огромный промежуток времени при правильной эволюции. Пусть это лучше покажет некий общий принцип Времени, от которого проистёк весь возраст мира…»[14]

«Сатурн и Юпитер на небе каким-то путём обладают теми свойствами, которые природа дала, и обычай приписал басу, а свойства тенора мы находим на Марсе, свойства альта — на Земле и Венере, те же свойства, что и дискант, имеет Меркурий, если не в равенстве интервалов, то, несомненно, в пропорциональности…»[15]

Интересный новый акцент в развитие темы «музыка — “гармония сфер” — гармония мира» внёс известный французский учёный и теоретик музыки XVII века Марен Мерсенн.

Так, в целом разделяя позицию мыслителей, проявлявших интерес к этой теме до него, особенно Иоганна Кеплера, имея в виду его идею о подобии звучания планет звучанию человеческих голосов, Мерсенн в своём сочинении «Трактат об универсальной гармонии» соотносит — и это делается впервые — звучание человеческих голосов, связанное со звучанием планет, с основными ступенями бытия: баса — с неорганической при-

[14] Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 184–185.

[15] Там же. С. 185. — Об особенностях уподобления И. Кеплером музыки «гармонии сфер» (гармонии мира) см., напр.: *Данилов Ю. А.* Иоганн Кеплер и его «Гармония мира» // Узоры симметрии: Сб. материалов: Пер. с англ. М., 1980. С. 256–269.

родой, более высоких голосов — с органическими (биологическими) существами[16].

Своеобразная эволюция идеи об отражении музыкальным искусством «гармонии сфер», гармонии мира, имела место в XIX веке в рамках работ различных, преимущественно немецких мыслителей, в частности, таких как Й. Гёррес, И. Риттер, А. Шопенгауэр[17].

Й. Гёррес в «Афоризмах об искусстве» отмечал, что «Пифагор перенёс анализ из внутренней сферы души во внешнюю сферу мироздания; кто-нибудь другой может попытаться перенести геометрию внешнего пространства в сферу души»[18].

И. Риттер в одной из заметок сборника, озаглавленного им «Фрагменты из наследия молодого физика», полагал, что поскольку «у других планет, видимо, другие пропорции, которые, в свою очередь, находятся между собою в весьма гармонических соотношениях», «наверное, возможно, чтобы целые ритмически-периодические системы, “целые концерты”, в свою очередь, разрешались на более высоком уровне в один — более высокий — тон, точно так, как уже каждый из наших тонов есть система тонов»[19].

Но наиболее мощный импульс развитию указанной темы придал А. Шопенгауэр, предложив в своём знаменитом труде «Мир как воля и представление» трактовку музыки как «мировой воли» или, иначе говоря, — космического, мирового начала. При этом Шопенгауэр, в сущности, обобщил достижения всех мыслителей, разрабатывавших данную тему до него — от Пифагора до Риттера. Приведём особенно показательное суждение философа.

---

[16] См.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 357.

[17] В известной степени развитию этой идеи способствовали также Новалис, Шеллинг и даже Гегель.

[18] Цит. по: Эстетика немецких романтиков: Пер. с нем. СПб., 2006. С. 108.

[19] Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология: В 2 т. Т. 1. С. 337.

«В самых низких тонах гармонии (музыки. — *А. К.*), — пишет мыслитель, — в её басовом голосе, я узнаю низшие ступени объективации воли, неорганическую природу, планетную массу... Таким образом, с нашей точки зрения, основной бас в гармонии есть то же самое, что в мире — неорганическая природа, грубейшая масса, на которой всё основывается и из которой всё произрастает и развивается… Ближайшие к басу тоны — низшие ступени этой (объективации. — *А. К.*), ещё неорганические, но уже многообразно проявляющиеся тела; выше лежащие звуки являются в моих глазах представителями растительного и животного царств… Наконец, в мелодии, в главном высоком голосе, который поёт, ведёт всё целое и в нестесняемом произволе развивается от начала до конца в непрерывной, многозначительной связи единой мысли и изображает целое… я узнаю высшую ступень объективации воли, осмысленную жизнь и стремление человека»[20].

Говоря о развитии идеи отражения музыкой «гармонии сфер» (гармонии мира) в XIX веке немецкими мыслителями, нельзя всё же не отметить и интереса в указанное время к данной теме и в других странах, например, в России: на эту тему размышлял известный русский учёный-ориенталист, журналист, критик, изобретатель О. И. Сенковский[21].

---

[20] *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление: Т. 1: Пер. с нем. 2-е изд., испр. М., 2011. С. 224–225. На наш взгляд, в зафиксированном обобщающем движении мысли Шопенгауэра мы встречаемся с проявлением *синергетических закономерностей* в развитии учения о соответствии музыки «гармонии сфер» — гармонии мира (см. гл. 1).

[21] Подробнее см.: *Блинова М. П.* Научные интересы Глинки (естествознание и география) // М. И. Глинка: Сб. статей. М., 1958. С. 327. — Внимание к пифагорейским идеям взаимосвязи музыки и «гармонии сфер» (гармонии мира) проявляли и композиторы XIX столетия. Например, Ф. Лист писал: «Где тот артист, чью душу не охватывал бы трепет при воспоминании о поразительной музыкальной проницательности Пифагора?» (*Лист Ф.* Избранные статьи: Пер. с нем., фр. М., 1959. С. 24). А вот мнение Р. Вагнера: «Числа Пифагора можно... понять как нечто живое — только из музыки» (*Вагнер Р.* Бетховен: Пер. с нем. 2-е изд. М.; СПб., 1912. С. 126–127).

Тема сближенности музыки и «гармонии сфер» — гармонии мира продолжает привлекать внимание и в XX — начале XXI века. Причём возникают два подхода к её истолкованию.

Первый, имеющий своим источником собственно философские представления мыслителей прошлого, связан с постижением некоего идеального начала, осознаваемого как объективно заданное условие союза музыки и «гармонии сфер» — гармонии мира. Этот подход «оформляется» прежде всего трудами А. фон Ланге, Э. Мак-Клайна, М. Толбота, Р. Штайнера. Так, по мнению Р. Штайнера, существуют «идеальные силы, которые кроются за материальным миром». Они «действуют способом, наиболее полно воплощаемым музыкой. Их конструктивная деятельность — музыка сфер...»[22]

Для второго подхода, наследующего идеи «учёного мира», прежде всего И. Кеплера, характерно обращение к данной теме с позиции современного научного знания. Например, Д. Годвин, один из сторонников такой точки зрения, пишет о том, что в наше время, когда «физики усомнились в предположениях своих предшественников» (отсутствуют взаимообратимость массы и энергии, времени и пространства, влияние субъекта на объективный эксперимент), когда «единственной достоверностью остаётся концепция универсальной периодической вибрации», то есть когда «мы обитаем уже не в мире Декарта или Ньютона, но, скорее, — в универсуме Иоганна Кеплера, вполне естественным оказывается “возрождение спекулятивной музыки”»[23]. По существу о том же пишет отечественная исследовательница Л. Г. Бергер, кото-

---

[22] Цит. по: *Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики: к анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989. С. 68. — По-своему выразительно и суждение А. фон Ланге. «Весь духовный организм человека, — отмечает исследовательница, — в котором бессознательно покоится глубина музыкального переживания, образуется из космоса при посредстве гармонии сфер». *Lange A. von*. Mensch, Musik und Kosmos. Anregungen zu einer goetheanistischen Tonlehre. Bd I. Freiburg i. Br., 1956. S. 364.

[23] *Godwin J.* The Revival of Speculative Music // The Musical Quarterly. 1982. Vol. 68. No 3. P. 374.

рая полагает, что в настоящее время физики-теоретики и астрофизики доказали, что ведущее значение в формировании структур Вселенной принадлежит гармоническим звуковым волнам, то есть имеющим постоянную частоту колебаний, воспринимаемым нами как звуки определённой, постоянной высоты, «которые и служат основным материалом искусства музыки...»[24].

Итак, мы проследили динамику трактовки музыки как образа мировой гармонии. Изучим трактовку музыки как овеществления лежащих в основании мира единиц математического исчисления.

Что касается последней, то, вероятно, её источником, так же как и предыдущей, надо считать идеи Пифагора и пифагорейцев. Расцвет же её приходится на эпоху европейского (западного) Средневековья (кстати, здесь же, в эту эпоху, она практически и угасает, в некотором смысле сохраняясь в дальнейшем лишь в специальных теологических учениях, где, по сути, не получает серьёзного развития)[25]. В самом общем пла-

---

[24] *Бергер Л. Г.* Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси, 1989. С. 9–10. — В связи с этим замечанием обращает на себя внимание мысль, высказанная П. Хиндемитом. «Беседуя с физиками, биологами и другими учёными, — подчёркивал композитор, — можно не переставать удивляться тому, до какой степени они оперируют построениями, аналогичными музыкальному творчеству». Анализ этих построений «приводит нас к убеждению, что есть некоторые основания в древней идее о Вселенной, регулируемой музыкальными законами». *Hindemith P.* A composer's world: horizons and limitations. Cambridge, 1953. P. 101–102.

[25] Сказанное, вероятно, и предопределило, уже отмеченное нами в § 2 гл. 1, понимание музыки в рассматриваемое время как научной дисциплины, по существу, — как науки о числах. См. яркие суждения по этому поводу западноевропейских средневековых мыслителей: Алкуина, называвшего музыку «наукой, говорящей о числах, которые в звуках обретаются», и Рабана Мавра, согласно которому «число составляет сущность и значение музыки». Цит. по: *Шестаков В. П.* Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 15, 22.

не указанное воззрение на музыку получило разработку у Аврелия Августина.

В книге VI своего сочинения «О музыке» Августин различает пять видов чисел, проявляющихся в музыке: 1) звучащие (sonantes), находящиеся в самих звуках, независимо от того, слышит их кто-нибудь или нет; 2) числа, находящиеся в сознании воспринимающего (occursores); 3) числа движущиеся (progressores), то есть воспроизводимые в воображении даже в отсутствии реального звучания и восприятия; 4) числа, хранимые памятью (recordabiles) — о которых мы не вспоминаем, но которые позволяют нам узнавать услышанную ранее мелодию; 5) числа судящие (judiciales) — те, благодаря которым бессознательно оцениваются все остальные числа с точки зрения их «приятности» и «неприятности» (любопытно, что Августин обнаруживает способность восприятия данных чисел и у животных: птиц, млекопитающих и т. д.)[26].

Необходимо отметить, что в эпоху западноевропейского Средневековья соотносились с музыкой и конкретные числа. Так, число «1» означало музыку как целое; «2» — деление музыки на небесную (божественную) и земную (порождённую человеком, то есть инструментальную и вокальную); «3» — начало, середину и конец музыкального произведения; «4» — ко-

[26] Об этом см.: *Бычков В. В.* Эстетика Аврелия Августина. С. 220–241; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение. М., 1962. С. 260 и др. — По нашему мнению, данную числовую сочленённость музыки Августина можно так же, как и конструкцию музыки Боэция, о чём уже речь шла выше, считать одним из первых проявлений *системного* ви́дения музыки. Причём системное рассмотрение музыки Августином, по сравнению с указанным нами выше подобным рассмотрением музыки Боэцием, во временно́м отношении оказывается более ранним. Справедливо высказывание В. В. Бычкова: «Здесь (автор имеет в виду приведённые нами размышления Августина о числах, проявляющихся в музыке. — *А. К.*) Августин, конечно, непоследователен, но заслуга его состоит в том, что он предпринял попытку системно, сказали бы мы теперь, подойти к проблеме творчества и восприятия, и попытку далеко не безрезультатную». *Бычков В. В.* Эстетика Аврелия Августина. С. 228.

личество нотных линеек; «7» — мистическую связь музыки со Вселенной и т. д.[27]

Что касается трактовки музыкального искусства в качестве специфического средства измерения динамики становления мира, то и она впервые наблюдается уже у пифагорейцев. Сказанное подтверждается тем, что пифагорейцы, усматривая число в качестве основания уподобления музыки миру (гармонии мира), признавали его числом становящимся. Отмеченную мысль пифагорейцев развивает во многих своих трудах А. Ф. Лосев. Среди данных трудов в этом смысле, безусловно, наиболее ценной является его работа «Музыка как предмет логики», опубликованная философом ещё в 1927 году. Развитие обозначенного суждения пифагорейцев в этой работе было связано с решением в ней задачи, которую автор определил для себя как логико-структурный анализ музыки. Проследуем за теоретическими построениями учёного.

Как полагает А. Ф. Лосев, «музыка есть искусство *времени*, и музыкальная форма есть, прежде всего, временна́я форма»[28]. Но что такое время, задаётся вопросом учёный. Время, по Лосеву, «есть становление числа... только повторение числа, воплощение и осуществление числа, подражание числу»[29]. В связи с этим «жизнь чисел — вот сущность музыки», — утверждает философ[30]. Вместе с тем, пишет Лосев, возникает вопрос, а что такое число, и приходит к выводу, что «*число есть подвижной покой самотождественного различия смысла...* или: *число есть единичность... данная как подвижной покой самотождественного различия*»[31]. Таким образом, в результате аналитико-теоретической проработки темы А. Ф. Лосев выходит на следующее понимание музыки, или музыкального предмета, в его терминологии: «Музыкальный предмет есть чистое число, то есть единичность (смыслового) подвижного покоя самотождествен-

[27] Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 22–23.

[28] *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. М., 2012. С. 131.

[29] Там же. С. 143.

[30] Там же. С. 90.

[31] Там же. С. 151.

ного различия, данная как подвижной покой». «Подобно тому, как число диалектически переходит во время, — время диалектически переходит *в движение.* Музыка есть искусство и числа, и времени, и движения. Она даёт не только идеальное число, но и реальное воплощение его во времени, и не только реальное воплощение числа во времени, но и качественное овеществление этого воплощённого во времени числа, то есть *движение*». «Так, — отмечает учёный, — возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществлённого движения»[32].

Итак, мы рассмотрели особенности представления о музыке как отражении мира. Обратимся теперь к анализу понимания музыкального искусства в качестве отражения человека.

§ 2. Музыкальное искусство в человеческом измерении

Ви́дение музыки в качестве отражения человека, также выступающее в истории культуры, имело разные модификации, опирающиеся на понятие *чувства*. К таким модификациям необходимо причислить трактовки музыки как: подобия человеческому нраву (характеру); воплощения страстей (аффектов) человека; подражания человеческим страстям, а также акцентам и интонациям человеческой речи; выражения эмоциональных переживаний человека. Обсудим их.

---

[32] Там же. С. 164, 165. — Заметим, что эти, лежащие в основе музыки, числа, в представлении Лосева, согласно его православному мировоззрению, есть… ангелы (!). По точному суждению К. В. Зенкина, у Лосева «жизнь чисел, то есть, в некотором смысле, ангелов… — таков онтологический идеальный статус музыки, её принципиальное задание. Понятие “ангел” в данном случае следует понимать не мифологически, а скорее логически и философски — как “весть” о Божественной воле и как “весть” о сущности, данную до её реального оформления, — отсюда сверхпредметность, “бесплотность” числа и музыки». См.: *Зенкин К. В.* Музыка как предмет логики и мифологии // Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 17.

Сразу отметим, что все эти трактовки возникали последовательно. Вероятно, исторически первой из них, зародившейся ещё в эпоху древних государств, оказалась интерпретация музыки как подобия нраву, характеру человека. По мнению большинства исследователей, идея сопоставления музыки и человеческого характера имеет древнегреческое происхождение[33]. Поскольку нрав, характер в древнегреческом языке обозначаются понятием «этос»[34], мысль о подобии музыки человеческому характеру легла в основу разработанного в Древней Греции учения о музыкальном этосе.

Согласно названному учению, любой элемент, образующий музыку как вид искусства — лад, ритм, метр, тембр, мелодия и даже отдельное музыкальное произведение в целом, обладает этосом, то есть неповторимым характером. Наиболее детальную разработку в этом плане получили у древних греков лады. Древнегреческими философами, теоретиками музыкального искусства прежде всего выделялись следующие лады: дорийский, полагавшийся древнегреческими мыслителями мужественным и сдержанным, лидийский — плачевным, фригийский — оргиазмическим, миксолидийский — страстно-жалобным, ионийский — лёгким, доступным и эолийский — глубоким, выражающим чувства любви (своё название эти лады получили по названию древних народностей, главным образом живших на территории Древней Греции: дорийцев, лидийцев и т. д., то есть можно сказать, что характер этих ладов являл собой характер соответствующих этнических групп). Подлинно греческим античные авторы считали дорийский лад, звучание которого, по их представлению, как было указано выше, характеризовалось мужественностью и сдержанностью. Так, например, Аристотель подчёркивал: «Что касается дорийского лада,

---

[33] Среди учёных существует и другая точка зрения: эта идея заимствована греками на Востоке (отмеченной точки зрения придерживаются, например, Р. И. Грубер и К. Закс). Положение, как видим, аналогично тому, которое сложилось вокруг идеи о подобии музыки «гармонии сфер» (гармонии мира), об этом см. в § 1 гл. 2.

[34] См.: *Бакштановский В. И., Согомонов Ю. В.* Этос // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2001. С. 485.

то все согласны в том, что ему свойственно наибольшее спокойствие и что он по преимуществу отличается мужественным характером. Сверх того... мы всегда отдаём предпочтение середине перед крайностями и, по нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами»[35].

Хотя внутри древнегреческого учения о музыкальном этосе музыка и сближалась с психической жизнью человека, то есть уподоблялась характеру человека, это сближение, как уже фиксировалось, «имело определённые пределы, оно не выходило за рамки чисто внешних, динамических сторон психики, внешней, физической стороны жизни»[36]. Вместе с тем именно эта природа соотношения музыки и человека обеспечила в Древней Греции способность музыки влиять на настроение и характер человека, «который она или ослабляет или укрепляет»[37], иными словами, стать исключительно мощным средством всестороннего (магического, медицинского, воспитательного) воздействия на человека.

Следующим этапом развития идеи о подобии музыки человеческому характеру, и в этом смысле эволюции древнегреческого учения о музыкальном этосе, стала интерпретация данной темы в эпоху европейского Средневековья (причём главным образом на Западе).

В этот исторический период рассматриваемая тема прошла две стадии своего развития. В Раннем Средневековье акцентировалось обладание элементами музыки (а чаще всего — музыкального произведения в целом) благочестивым характером, что объяснялось особым вниманием, уделяемым средневековыми авторами морально-очистительному воздействию музыки на человека. Так, Рабан Мавр отмечает, что «пение — сред-

---

[35] *Аристотель.* Политика // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 643.

[36] *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. С. 46.

[37] *Закс К.* Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура Древнего мира. *Л.*, 1937. С. 134.

ство, приводящее верующих к сокрушению сердца», поскольку «слова не доходят до них в полной мере». По мнению Василия Великого, «псалом есть божественная и музыкальная гармония; он содержит в себе слова, не слух увеселяющие, но низлагающие и укрощающие лукавых духов, которые смущают души, подверженные их нападкам»[38]. В более позднее время диапазон характеров, усматриваемых в музыке, расширяется. Наиболее отчётливо это проявилось в средневековом учении о ладах.

Средневековые теоретики создали учение о восьми так называемых «церковных» ладах, в котором претворились принципы античной музыкальной теории. В состав указанных ладов вошли четыре уже известных древнегреческих лада: дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский, названные средневековыми мыслителями автентическими, а также дополнительно ещё четыре лада: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский и гипомиксолидийский, именуемые средневековыми теоретиками плагальными. Все эти восемь ладов были носителями строго определённых характеров, причём определённость характеров данных ладов была ещё более строгой, чем ладов у древних греков. Первый лад считался серьёзным и подвижным. Второй — мрачно-торжественным. Третий — гневным. У четвёртого лада, полагали, приятный характер. У пятого — радостный. Шестой лад чаще всего определялся как грустный и страстный. Седьмой — подвижный, энергичный. Наконец, восьмой лад, по мнению средневековых авторов, был возвышенным, размеренным[39]. Различие характеров ладов предопределяло и соответствующее воздействие этих ладов на человека. Объясняя данный факт, известный средневековый теоретик музыки Гвидо из Ареццо отмечал: «Разнообразие ладов прилаживается к разным требованиям духа: одному нравятся скачки 3-го лада, другому — ласковость 6-го, третьему — болтливость 7-го, четвёртый высказывается за прелесть 8-го тона; то же можно сказать и об остальных ладах.

[38] Цит. по: *Шестаков В. П.* Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 17.

[39] Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 38–40.

Не удивительно, что слух находит удовольствие в разных звуках, так же и зрение — в разных красках»[40].

Своеобразное развитие рассматриваемая нами идея о подобии музыки человеческому характеру получила в эпоху Возрождения, и связано это было, прежде всего, с именем Джозеффо Царлино.

В части II (гл. 8) своего сочинения «Установления гармонии» Царлино, опираясь на популярное в его время учение о темпераментах, пишет о том, что характер (в терминологии теоретика — страсть) человека образуется сочетанием четырёх материальных элементов: холодного, горячего, влажного и сухого. Преобладание какого-либо из них определяет специфику этого характера (страсти). Подобие музыки и характера, по Царлино, есть, как он это называет, «соразмерное соотношение» между открытыми ещё в Древней Греции музыкальными ладами (по Царлино — гармониями) и характерами (страстями) человека, основанными на своеобразном сочетании четырёх, указанных выше, материальных элементов. «Те же самые соотношения, — отмечает Царлино, — которые имеются у вышеописанных качеств (влажности, сухости и т. д. — *А. К.)*, имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины; а эта причина у вышеназванных качеств и у гармонии — соразмерное соотношение... Следовательно, можно сказать, что соотношения вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях, вызывающих подобные же действия»[41]. Таким образом, по словам теоретика, характер (страсть) подобен ладу (гармонии), отражает «телосложение» (понятие Царлино) лада (гармонии). Всё это, по Царлино, объясняет, на основании чего тот или иной лад (гармония) может воздействовать на человека[42].

Проделанная Царлино разработка тезиса о подобии музыки человеческому характеру, с одной стороны, завершила его

---

[40] Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 203.

[41] Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 619.

[42] Там же. С. 619 и сл.

«историю развития», с другой стороны, подготовила почву для рождения, пришедшего ему на смену — рассмотрения музыки как воплощения страстей человека. (В этом смысле совершенно справедлива позиция тех исследователей, которые усматривают в идее воплощения в музыке человеческих страстей её античное происхождение.)

Суждение о музыкальном искусстве как воплощении страстей человека впервые наиболее активно заявило о себе в XVII веке. Одна из первых его систематических разработок принадлежит основоположнику рационалистической философии Рене Декарту.

В своих сочинениях «Компендиум музыки», а также «Трактат о страстях» Декарт высказывает мысль о том, что любое музыкальное творение — это носитель определённого эмоционального состояния, однако специфика восприятия (переживания) данного состояния зависит от психофизиологических особенностей слушателя. Точка зрения Декарта была поддержана в дальнейшем различными мыслителями (в частности, М. Мерсенном[43]).

В XVIII веке появляется интерпретация музыкального искусства как подражания человеческим страстям, а также акцентам и интонациям человеческой речи[44].

---

[43] См.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 363–364. — О способности музыки вызвать в нас аффект (удовольствие) оригинально размышляет Г.-В. Лейбниц. «Музыка, — указывает философ, — нас очаровывает, хотя красота её состоит лишь в соотношениях чисел и в счёте ударов или колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, в счёте, который мы не замечаем и который душа наша непрестанно совершает». Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 2. Эстетические учения XVII — XVIII веков. М., 1964. С. 444–445.

[44] При этом если истолкование музыки как подражания акцентам и интонациям речи человека представляло собой новаторское явление в музыкально-теоретической мысли того времени, то взгляд на музыку как на подражание страстям человека имел свою предысторию. Тенденцию рассматривать музыкальное искусство таким образом мы наблюдаем уже у некоторых мыслителей античности (Аристотель), Средних веков (Гвидо из Ареццо), Возрождения (Дж. Царлино),

Что касается трактовки музыки как подражания человеческим страстям в XVIII веке, то она обнаруживает своеобразные национальные черты. Так, в Германии эта идея разрабатывается выдающимся теоретиком музыки и композитором Иоганном Маттесоном.

В трактате «Совершенный капельмейстер» Маттесон указывал на то, что музыка способна представить различные переживания человека. «Можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов, — пишет Маттесон, — благородство души, любовь, ревность и т. д. Можно передать движения души простыми аккордами и их последованиями без слов так, чтобы слушатель схватил их и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи...»[45] Вслед за Маттесоном об этом говорят другие немецкие теоретики и практики музыкального искусства: И. Шейбе, К. Ф. Э. Бах.

В английской теоретической литературе идею подражания в музыке человеческим страстям наиболее отчётливо высказывал философ Джеймс Хэррис.

В «Трактате о музыке, живописи и поэзии», отстаивая мысль о возможности подражания в музыке человеческим страстям, Хэррис отмечает важное последствие такой возможности: способность музыкального искусства вызывать у слушателя взаимообусловливающие друг друга определённые аффекты и идеи. «Музыка, — указывает английский философ, — может вызвать в человеке ряд аффектов. Одни звуки пробуждают в нас печаль, другие — радость, третьи — воинственность, четвёртые — нежность и т. д.». «При этом, — отмечает автор, — происходит взаимодействие между нашими аффектами и нашими идеями; на основе внутреннего естественного сродства

особенно же — у теоретиков XVII века, прежде всего у М. Мерсенна. Мерсенн подчёркивал, что «музыка полна энергии и может передать слушателям движения души, мысли и чувства певца или музыканта», потому «музыка — подражательное искусство в такой же мере, как поэзия и живопись». Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 363, 364.

[45] Цит. по: *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. С. 261.

определённые идеи возбуждают в нас определённые аффекты, под воздействием которых, в свою очередь, возникают соответствующие идеи»[46]. Позицию Джеймса Хэрриса разделял и другой английский мыслитель — Даниэль Уэбб[47].

Значительное внимание вопросу подражания в музыке человеческим страстям уделяли в XVIII веке и в России. В связи с этим показательны появившиеся в это время тексты — статья (без указания автора) «Письмо о производимом действии музыкою в сердце человеческом», трактат херсонесского епископа Евгения Булгариса «О действии и пользе музыки» и др.[48]

---

[46] Цит. по: Из истории английской эстетической мысли XVIII века: Поп. Аддисон. Джерард. Рид. С. 326.

[47] В работе Уэбба «Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой» отчётлива тенденция осознания музыки не только как подражания человеческим страстям, но и как их выражения. Иными словами, у английского теоретика мы находим уже новый акцент в постижении музыки как отражения человека: трактовку музыкального искусства как выражения эмоциональной жизни человека. Так, в частности, Уэбб отмечает, что живопись и скульптура — искусства чисто подражательные, они могут вызвать в нас аффект только с помощью подражания. Музыке же свойственно двоякое воздействие: она «наряду с подражанием вызывает непосредственные ощущения» (цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 608). Подчеркнём, что, таким образом, исторически выстраиваемая цепочка из рассматриваемых нами концепций музыки как: подобия человеческому нраву (характеру); воплощения страстей (аффектов) человека; подражания человеческим страстям, а также акцентам и интонациям человеческой речи; выражения эмоциональных переживаний человека, где каждая последующая является ступенью развития предыдущей, позволяет говорить о проявлении *синергетических закономерностей* в развитии самой идеи о музыке как отражении человека.

[48] Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков. М., 1973. С. 202–205, 218–221 и др. — Может возникнуть представление (и для этого, на наш взгляд, есть известные предпосылки), что трактовка музыки как воплощения человеческих страстей в XVII веке сближается с характеристикой музыкального искусства как подражания человеческим страстям, популярной уже в XVIII столетии. Однако, по нашему убеждению, это различные подходы к интерпретации

Если говорить о трактовке музыки как подражании акцентам и интонациям человеческой речи в XVIII столетии, то такая точка зрения возобладала у французских мыслителей и теоретиков искусства: Жан-Жака Руссо, Жана Д'Аламбера, Дени Дидро.

Одним из первых, кто высказал мысль о подражании музыки человеческой речи, был Ж.-Ж. Руссо. В сочинении «Опыт о происхождении языков, в котором говорится о мелодии и музыкальном подражании» Руссо отмечает: «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души. Она не только подражает, она говорит. И её язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь»[49].

Идея подражания в музыке страстям человека, а также акцентам и интонациям человеческой речи, с такой отчётливостью проявившаяся в XVIII веке, в XIX веке практически исче-

---

музыкального искусства. Если точка зрения на музыку как воплощение страстей человека фиксирует заключённое в ней (музыке) объективно заданное, абстрактно-отвлечённое состояние человека, то есть как бы вне учёта переживаний создавшего её композитора и исполняющего — музыканта-исполнителя, то в случае понимания музыкального искусства как подражания человеческим страстям происходит своеобразная «субъективизация» пребывающего в музыке человеческого состояния, то есть оно уже в большей степени соотносится с эмоциональными проявлениями сотворивших эту музыку и композитора, и исполнителя. Иначе говоря, последнее понимание уже приближается к трактовке музыки как выражения человеческих страстей. В связи с этим совершенно справедливо суждение С. А. Маркуса о том, что учение об аффектах может быть рассмотрено и как самостоятельная эстетическая теория, и как теория подражания аффектам, и как основа теории выражения. См.: *Маркус С. А.* История музыкальной эстетики: В 2 т. Т. 1. М., 1959. С. 42.

[49] *Руссо Ж.-Ж.* Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений: Пер. с фр. С. 254–255.

зает. Её «ренессанс» приходится уже на XX столетие, где она получает активную разработку в трудах различных философов, теоретиков искусства, в частности, таких как Дж. Бенсон, Э. Липпмен, Г. Эпперсон, Дж. Хоаглунг, С. Лангер и др.

Исключительно ярко эта разработка осуществлена в исследованиях американского философа Сьюзен Лангер. Полагая в рамках своей семантической философии искусства, что структурная организация музыкального произведения воплощает структурную архитектонику определённого эмоционального проявления человека, в работе «Чувство и форма» Лангер указывает, что «музыка — это звуковая аналогия нашей эмоциональной жизни»[50]. Наиболее фундаментально свою позицию Лангер обосновывает в книге «Философия в новом ключе». Приведём некоторые характерные высказывания автора.

«Движение музыки, её crescendo и diminuendo, accelerando и ritardando, выражает внутренние метаморфозы состояний человека». «Что может музыка действительно отразить, так это только морфологию чувства... Музыка передаёт основные формы чувства». «Музыка — миф о нашей внутренней жизни — молодой, энергичной, значащий миф настоящего вдохновения и поступательного его развития»[51].

---

[50] *Langer S.* Feeling and form: a theory of art, developed from «Philosophy in a new key». N. Y., 1953. P. 27.

[51] *Langer S.* Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art. Cambridge, 1942. P. 226, 238, 245. См. также: *Langer S.* Mind: an essay on human feeling. Vol. 1–2. Baltimore, 1967, 1972. С работами Лангер можно ознакомиться по их переводам на русский язык: *Лангер С.* Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства: Пер. с англ. М., 2000. — Специфически решается вопрос о подражании музыки человеческим страстям венгерским учёным Дьёрдем Лукачем. Лукач считает, что музыка осуществляет двойное подражание — «двойной мимесис», по выражению автора: подражание человеческим чувствам и, в силу подражания человеческих чувств жизни, — подражание жизни. При этом, отмечает Лукач, «двойной мимесис музыки, то есть отражение чувств и эмоций, отражающих действительность, по своей основной структуре не только не противостоит взаимоисключающим образом другим типам эстетического отражения, но даже не отличается от них». *Лукач Д.* Музыка

С конца XVIII века всё более популярным становится взгляд на музыкальное искусство как выражение эмоциональной, душевной жизни личности. Эта позиция своеобразно разрабатывается теоретиками разных стран: Германии, Англии, Франции и др.

В Германии одним из первых, кто с предельной определённостью заговорил на эту тему, был известный поэт, композитор и музыкальный критик Христиан Шубарт.

В сочинении «Идеи к эстетике музыкального искусства», в разделе «О музыкальном выражении», Шубарт отмечает, что «музыкальное выражение — это ось, вокруг которой вращается музыкальная эстетика». Под музыкальным выражением автор понимал «исполнение, соответствующее каждому отдельному произведению, более того, каждой отдельной музыкальной мысли»[52].

В Англии мысль о выразительной природе музыки в конце XVIII века развивал писатель, поэт и философ Джеймс Бетти.

В «Очерках о поэзии и музыке» он всячески подчёркивал выразительную направленность музыкального искусства (противопоставляя свою точку зрения взгляду на музыку как на подражательное искусство; при этом Бетти прежде всего протестовал против рассмотрения музыки как искусства, подражающего природе). «Если сравнить (в музыке. — *А. К.*) подражание и выразительность, — пишет автор, — превосходство последней будет очевидно. Подражание без выразительности — ничто; подражание, идущее в ущерб выразительности, — грубая ошибка»[53].

Среди французских авторов, отмечавших в это время выразительный характер музыкального искусства, следует назвать писателя, композитора, теоретика искусства Мишеля Шабанона.

В своём основном теоретическом сочинении «О музыке в собственном смысле слова и в связи с её отношением к речи,

---

// Лукач Д. Своеобразие эстетического: Пер. с нем.: В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 39.

[52] Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 338.

[53] Там же. С. 650.

языкам, поэзии и театру» Шабанон отстаивал мысль о выразительности музыкального искусства, утверждая, что «нет ничего более сомнительного, чем... стремление к подражанию (в том числе — страстям, а также интонациям и акцентам речи человека. — *А. К.*), которое стали рассматривать как одну из существенных особенностей музыки»[54]. В доказательство правоты данного суждения французский мыслитель указывает — и это надо отметить особо как, вероятно, первую в истории культуры попытку подобного доказательства выразительности музыки — на инстинктивную способность восприятия музыкальных произведений. Эта способность, по мнению Шабанона, позволяет воспринимать музыкальные творения не только развитым людям, но и дикарям, грудным младенцам и даже животным. Так, приводя в пример описания Плутарха и Бюффона воздействия музыки на животных: оленей, слонов, собак, быков, разнообразных птиц, пауков и пр., Шабанон замечает: «Мне и самому не раз приходилось наблюдать этот (описанный Бюффоном. — *А. К.*) случай с пауком, причём особенно, видимо, привлекает это насекомое музыка медленная и гармоническая. Видел я и рыбок в открытом аквариуме, которые при звуках скрипки всплывали на поверхность воды, поднимали голову, слушая музыку, и застывали в неподвижности...»[55]

Некоторые теоретики конца XVIII века, отмечая, что в музыке находят выражение человеческие страсти и переживания, высказывали мысль о том, что наиболее совершенное их выражение достигается в творчестве гения. Например, по Шубарту, «луч гениальности по своей природе настолько могуч, что не может остаться незамеченным. Он влечёт, движет, жжёт до тех пор, пока не вырвется пламенем и не проявится во всём своём олимпийском величии». И далее: «Самое яркое проявление гения обнаруживается в композиции и в управлении большим оркестром»[56]. Идеи мыслителей конца XVIII века, в частности Х. Шубарта, о роли гения в раскрытии выразительных возмож-

[54] Там же. С. 495.
[55] Там же. С. 497.
[56] Там же. С. 337.

ностей музыкального искусства были подхвачены и развиты уже в первой половине XIX века — в эпоху Романтизма.

Особенно активное развитие мысль о музыке как выражении душевных переживаний человека получает в работах философов, теоретиков искусства первой половины XIX века (эпохи Романтизма). Это развитие заключалось главным образом в подчёркивании различными мыслителями, теоретиками художественного творчества (причём разных стран: Л. Тиком, Новалисом, В.-Г. Вакенродером, Ав. и Фр. Шлегелями, Ф. В. Й. Шеллингом, Г. В. Ф. Гегелем в Германии, А. Рейхой, Ф.-Ж. Фетисом во Франции, В. Ф. Одоевским в России и др.) индивидуально-неповторимого своеобразия выражаемого в музыке душевного проявления человека. Вот, например, утверждение по этому поводу Гегеля: «Музыка есть дух, душа, непосредственно звучащая для самой себя и чувствующая себя удовлетворённой в этом слушании себя»[57].

Именно с развитием теоретиками искусства первой половины XIX века понимания музыки как выражения человеческих переживаний связана и дальнейшая эволюция высказанной ещё философами в конце XVIII века идеи об обусловленности наиболее полного выражения переживаний человека в музыке творчеством гения. Дело в том, что в первой половине XIX века важнейшей, сущностной чертой гения в искусстве (в том числе — музыке) стали считать его индивидуальную самобытность.

Важным этапом развития идеи о музыке как выражении эмоциональных проявлений человека стала вторая половина XIX века. Существенным привнесением здесь явилось то, что, в отличие от традиционной трактовки музыки как выражения переживаний отдельного человека (гения), музыку начали интерпретировать как выражение чувств и переживаний народа. Такой взгляд на музыку нашёл воплощение в работах отечественных теоретиков искусства, художественных критиков (например, А. Н. Серова).

---

[57] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: Пер. с нем.: В 2 т. Т. 2. [2-е изд., стер.] СПб., 2007. С. 279.

Тема выражения в музыке эмоциональных состояний человека продолжает развиваться философами, теоретиками искусства и в XX — начале XXI столетия. Отличительной особенностью её развития становится понимание указанного выражения как проявления деятельности сознания человека. При этом сама деятельность сознания человека получает два объяснения: западное и отечественное.

В рамках западного, удостоверяемого трудами Э. Ансерме, Н. Гартмана, Э. Гуссерля, Р. Ингардена, Х. Мерсмана, Л. Феррары, деятельность человеческого сознания, воплощаемая в музыке, есть сугубо внутренняя деятельность — само-деятельность — сознания. Показательно пишет о ней Э. Гуссерль. Как констатирует философ, процесс этот заключается в том, что сознание течёт по тонам музыки, происходит «переход текучего сознания от [начала] тона к концу тона». Далее Гуссерль уточняет свою мысль: «Каждое оттеняющее сознание (Bewußtseinsabschattung) вида “ретенции” (по Гуссерлю, удержания в сознании первоначального впечатления. — *А. К.*) имеет двойную интенциональность: во-первых, это та, которая служит для конституирования имманентного объекта, тона; её мы называем “первичной памятью” (только что данного в ощущении) тона, или, более ясно, ретенцией тона. Другая — конститутивна для единства этой первичной памяти в потоке; ретенция есть именно то, что она есть Ещё-сознание, удерживающее [сознание], есть именно ретенция, ретенция протекшей тональной ретенции: в своём постоянном само-оттенении в потоке она есть непрерывная ретенция непрерывно предшествующих фаз»[58].

Что касается отечественного отношения к рассматриваемому явлению, зафиксированного в работах наших учёных — М. Г. Арановского, Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, В. В. Меду-

[58] *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // Гуссерль Э. Собр. соч.: Пер. с нем. Т. 1. М., 1994. С. 85. Установление Гуссерлем текучести сознания сближает его интерпретацию функционирования сознания с точкой зрения по этому вопросу У. Джеймса. О последней см. в книге «Музыка: путь к Абсолюту» (дан. изд. — С. 239–240).

шевского, Е. В. Назайкинского, М. А. Смирнова, А. Н. Сохора, А. А. Фарбштейна, то здесь деятельность человеческого сознания выступает как внешняя сторона существования человека в обществе. Типична в этом плане позиция М. А. Смирнова. Подчёркивая значимость выражения музыкой эмоциональных побуждений человека, автор указывает, что данным путём музыка служит выражению наиболее важных тенденций развития общества — нравственных, эстетических и иных. «Настоящая музыка, — отмечает Смирнов, — через… сознание художника всегда вскрывает общечеловеческое. Бах, Бетховен, Чайковский, Шопен не были бы великими художниками, если бы их творения отразили только личные страдания, жалобы, страсти, мысли, идеи»[59].

Таким образом, мы выявили свидетельства понимания музыки как отражения человека. Теперь, обобщая информацию, полученную в результате разбора двух усмотрений музыкального искусства, можно уже напрямую перейти к изучению онтологической специфики музыки, иначе говоря, — к исследованию музыки как характерной системы. Этому исследованию, в целом, и будут посвящены третья и четвёртая главы нашей работы.

---

[59] *Смирнов М. А.* Эмоциональный мир музыки: Исследование. М., 1990. С. 5. — Правда, в нашей литературе начинают появляться работы, в которых данная проблематика решается в рамках западного ви́дения. Так, например, В. Г. Ланкин утверждает: «Художественное мышление в музыке представляет собой проявление глубинных основ внутреннего устройства сознания». *Ланкин В. Г.* Своеобразие художественного мышления в музыке: Автореф. канд. дис. М., 1994. С. 1.

ГЛАВА 3.
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА

§ 1. Внутреннее строение музыкального искусства

Обращаясь к вопросу о внутреннем строении музыкального искусства, мы исходим из предложенного нами ранее определения музыки. Напомним его. Музыка — система отношений, элементами которой являются субъект, человек, и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), потребность эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы — язык музыки. Таким образом, внутреннее строение музыкального искусства как самобытной системы отношений предопределяется взаимодействием указанных её элементов. Проясним наше понимание названных элементов.

Что касается субъекта, человека, то последний существует для нас на разных уровнях: отдельного человека, человеческой группы (объединения людей по тому или иному признаку: возрастному, профессиональному и т. д.), нации, человеческой общности определённой исторической эпохи, человечества в целом. Такая точка зрения соответствует общепризнанному в философской литературе отношению к субъекту[60].

---

[60] См.: *Лекторский В. А.:* 1) Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. М., 1965; 2) Субъект, объект, познание. М., 1980; 3) Эпистемология классическая и неклассическая. М., 2001 (2007).

Если говорить об объекте, мире, то таковой пребывает для нас, так же как и субъект, на разных уровнях: отдельного явления (природного, социального, культурного), совокупности явлений различного плана, а также мира в целом. Здесь мы, как и в случае с рассмотрением субъекта, следуем существующей традиции понимания объекта в философской науке, единственно, по аналогии с трактовкой субъекта, считаем возможным расширить объект до уровня мира[1].

Под потребностью эволюционирующего мира в музыке мы понимаем предуготовленность общего эволюционного движения мира[2].

Раскрывая наше понимание музыкального языка, прежде всего укажем, что в современной науке о музыке существует достаточно большое количество различных его определений. Приведём некоторые, наиболее важные из них.

Так, по мысли Ю. Г. Кона, музыкальный язык — «сумма применяемых в том или ином произведении средств», которые «можно рассматривать с технической стороны (на уровне "грамматики") и со стороны их выразительности (на "семантическом" уровне)»[3]. В. В. Медушевский полагает, что «музыкальный язык можно определить как исторически развивающуюся систему выразительных средств и грамматик,

---

[1] В философских исследованиях мир обычно рассматривается как объективная реальность, а объект — как часть этой реальности. Например, В. А. Лекторский подчёркивает, что «объект — это... та часть объективной реальности, которая реально вступила в практическое и познавательное взаимодействие с субъектом, которую субъект может выделить из действительности в силу того, что обладает на данной стадии развития познания такими формами предметной и познавательной деятельности, которые отражают основные характеристики данного объекта» (*Лекторский В. А.* Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. С. 25). Вместе с тем, согласно С. Н. Титову, «в общем плане объективная реальность может пониматься как объект в самом широком смысле слова» (*Титов С. Н.* Искусство: объект — предмет — содержание. Воронеж, 1987. С. 23).

[2] Высвеченную в работах Г. Хакена, И. Пригожина и др.

[3] *Кон Ю. Г.* К вопросу о понятии «музыкальный язык». С. 93.

служащую *предпосылкой общения*»[4]. М. Г. Арановский под музыкальным языком подразумевает «“порождающую систему”, основанную на стереотипах связей»[5]. Любопытное понимание музыкального языка предлагает В. Г. Лукьянов. По мысли автора, музыкальный язык, во-первых, «представляет собой как бы некоторое множество языков (той или иной социально-исторической среды, того или иного композитора)»; во-вторых, «не имеет резко выраженных границ для распространения, хотя и функционирует в рамках данной музыкальной культуры»; в-третьих, его «невозможно “перевести” на какой-либо другой язык»; в-четвёртых, «элементы музыкального языка не являются устойчивыми знаковыми образованиями, подобно словам в разговорном языке, композитор в процессе творчества создаёт их каждый раз заново»; наконец, в-пятых, «музыкальный язык не имеет устойчивого лексического состава (“словаря элементов” с фиксированными значениями)»[6].

Очевидно, что несмотря на различие приведённых определений, все они, так или иначе, касаются истолкования языка музыки как совокупности художественных средств музыкального искусства.

В своей трактовке музыкального языка, в целом солидаризируясь с общей, указанной выше, его интерпретацией в науке, мы исходим из положения музыкального языка в контексте предложенного нами понимания музыки как системы отношений. С нашей точки зрения, *музыкальный язык — то, что особым образом запечатлевает в звуковой материи музыки отношения входящих в музыкальную систему элементов, то есть — то, что «говорит» нам о существовании музыки* (напомним в связи с этим знаменитую фразу М. Хайдеггера: «Язык — дом бытия»). — При таком подходе обращает на себя внимание,

---

[4] *Медушевский В. В.* Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 35.

[5] *Арановский М. Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. М., 1974. С. 106.

[6] *Лукьянов В. Г.* Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Л., 1978. С. 41.

к сожалению незаслуженно забытая после критической рецензии на неё А. В. Луначарского, книга А. К. Буцкого «Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку». В названной работе автор утверждает, что восприятие различных звуковых образований в музыке позволяет «войти сразу внутрь музыкального искусства»[7]. Эти звуковые образования, по мнению Буцкого, символизируют те или иные движения, вследствие чего «музыку можно определить как искусство движений, перевоплощённых в особого рода звуковые и временны́е отношения»[8]. Поскольку, как полагает учёный, музыка в состоянии символизировать различные типы существующих движений в мире, правомерно её «разделить на ряд больших категорий»: музыку естественной (природной) среды — природных явлений, музыку внутренних процессов — мыслей, переживаний и т. п., музыку социальных форм — работы, танцев, шествий, революционных порывов и др.[9]

Итак, музыкальный язык — один из элементов музыки, в котором происходит интеграция всех элементов музыкального искусства, что и предопределяет возможность языка музыки служить воплощением музыкального искусства[10]. Учитывая, таким образом, особую значимость музыкального языка в выявлении сущностных основ или, как прекрасно выразился В. В. Медушевский, «таинственных энергий» музыки, рассмотрим его подробнее.

Во-первых, необходимо отметить, что музыкальный язык — *единое образование в силу единства музыки*. О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства XX — начала XXI века. Так, например, в предисловии к своей

---

[7] *Буцкой А. К.* Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. Харьков, 1925. С. 60.

[8] Там же. С. 72.

[9] Там же. С. 75–76.

[10] На основании сказанного можно сделать вывод о том, что музыкальное искусство, с точки зрения синергетического мировидения, с позиции которого мы его рассматриваем, выступает в качестве фрактала по отношению к музыкальному языку.

книге «Муза и мода. Защита основ музыкального искусства» известный русский композитор и пианист Н. К. Метнер подчёркивал: «Я хочу говорить о музыке, как... о некой стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, то есть музыкальность... о музыке, как о некой единой лире, управляющей нашим воображением»[11].

Во-вторых, единство музыкального языка обусловливает *теснейшая взаимосвязь его составляющих*, обозначаемых как род, жанр и стиль музыкального искусства. В современной науке о музыке существуют различные определения данных явлений. Рассмотрим наиболее употребляемые из них.

Так, по мнению М. С. Кагана, род означает «в каждом виде искусства (в том числе — музыке. — *А. К.*) *результаты видоизменений его структуры под влиянием смежных искусств*»[12]. К родам музыкального искусства учёный относит чистую музыку, музыку театральную, программную, танцевальную, а также радиомузыку, киномузыку, телемузыку и светомузыку.

Подобной позиции в отношении родового деления музыки придерживается О. В. Соколов. Исследователь в родовой классификации музыки также исходит из взаимодействия музыки с другими искусствами, однако добавляет при этом, что род музыкального искусства может быть образован и в результате взаимодействия музыки с нехудожественными явлениями. Опираясь на данное умозаключение, Соколов выделяет четыре основных рода музыки: 1) чистую; 2) взаимодействующую; 3) прикладную и 4) прикладную взаимодействующую; в наиболее развёрнутом виде они выступают как музыка чистая, программная, драматическая, словесная, хореографическая, кино- и телемузыка, прикладная, культовая, песенно-бытовая и танцевально-бытовая[13].

---

[11] *Метнер Н. К.* Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Р., 1978. С. 5.

[12] *Каган М. С.* Музыка в мире искусств. С. 289–290.

[13] *Соколов О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 15–22. — Отметим предложенную учёным, в рамках деления им музыки на четыре

Интересный принцип деления музыки на роды предлагают Е. А. Ручьевская и Н. И. Кузьмина. Как указывают авторы, «роды музыки — фольклор, бытовая музыка, культовая музыка и профессиональная»[14].

Ещё один вариант родового деления музыкального искусства — деление музыки на «обиходную», в свою очередь подразделяющуюся на массово-бытовую (песни, танцы и т. д.) и культово-обрядовую (песнопения, действа и пр.), и «преподносимую», делящуюся на театральную (опера, балет и т. д.) и концертную (симфония, концерт и т. д.), создаваемую для слушания[15]. Такое деление музыки на роды поддерживают А. Н. Сохор, И. Я. Нейштадт.

Что касается деления музыки на жанры, то в теоретической литературе по этому поводу существует ещё большее многообразие. Например, согласно А. Н. Сохору, «жанр в музыке — это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, “поэтика”, практическая функция) или их сочетанием»[16].

основных рода, иерархию родов музыкального искусства, где последовательно за прикладной взаимодействующей, прикладной и взаимодействующей наивысшим родом полагается чистая музыка (Там же. С. 17).

[14] *Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И.* Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: Сб. научных трудов: В 2 ч. Ч. 2. *Л.*, 1990. С. 139. — Нетрудно обнаружить, что такая классификация практически полностью совпадает с крупным делением музыки на три рода: простую (народную), сложную (профессиональную) и духовную, осуществлённым ещё в конце XIII — начале XIV века испанским теоретиком музыки Иоанном де Грохео (см.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 237).

[15] Понятия «обиходной» и «преподносимой» музыки введены немецким музыковедом Г. Бесселером.

[16] *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке // Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. Т. 2. *Л.*, 1981. С. 246.

Как считает О. В. Соколов, «жанром называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определённой функцией (жизненной или художественной)»[17].

Своеобразную трактовку жанра в музыке предлагает немецкий исследователь П. Клюге. Учёный определяет музыкальный жанр как «конкретную материальную социокультурную систему, а не только как класс музыкальных продуктов, произведённых ею или как совокупность общих их признаков»[18].

Ряд авторов выдвигают свои принципы типологии музыкальных жанров. Например, М. Г. Арановский подразделяет жанры в музыкальном искусстве в зависимости от композиционной структуры — в профессиональной музыке и музыкального языка — в бытовой музыке; В. А. Цуккерман — в зависимости от содержания; С. С. Скребков — принадлежности жанров декламационным, моторным или, возникшим на их основе, ариозно-распевным; А. Н. Сохор, разделяя точку зрения С. С. Скребкова, дополнительно делит жанры на обладающие инструментальной сигнальностью, происходящей от различных звуковых сигналов, используемых в общественной жизни: фанфарных кличей, колокольного звона и др., и звукоизобразительностью, источником которой являются всевозможные природные и бытовые звучания.

Касаясь трактовки стиля в музыке, надо сказать, что в музыковедческой литературе, также как и в отношении рода и жанра,

---

[17] *Соколов О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров. С. 23. — При этом Соколов выстраивает иерархию музыкальных жанров, где, в рамках деления им жанров музыкального искусства на низшие — простые и высшие — сложные (состоящие из простых), в качестве наивысших — наиболее сложных, в соответствии с выделением в качестве наивысшего рода музыки — чистой музыки, рассматривает жанры чистой музыки — сонаты и симфонии (*Соколов О. В.* Указ. соч. С. 34). Интересно, что как о высших жанрах музыкального искусства говорит о жанрах чистой музыки — фуге и сонате — и Буцкой (*Буцкой А. К.* Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. С. 79–80).

[18] Цит. по: *Нейштадт И. Я.* Проблема жанра в современной теории музыки // Проблемы музыкального жанра: Сб. статей. М., 1981. С. 13.

существуют различные его интерпретации. Наиболее фундаментальная из них предложена М. К. Михайловым в его специальной монографии на эту тему. По Михайлову, «стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления. Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном счёте мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них»[19].

Добавим, что в теоретическом музыкознании имеют место также специфические трактовки музыкального стиля: как стиля жанра или жанрового стиля (А. Н. Сохор), а также как стиля отдельного музыкального произведения (Л. А. Мазель, Е. А. Ручьевская).

По нашему мнению, все приведённые трактовки рода, жанра и стиля, представленные в современной теоретической литературе о музыке, справедливы, поскольку рассмотрение таких сложных, многомерных явлений, каковыми являются род, жанр и стиль в музыке, безусловно, предполагает возможность различных теоретических «точек отсчёта». Вместе с тем, несмотря на возможность различных теоретических интерпретаций названных явлений, в любом случае реально, на практике, *все они оказываются неразрывно взаимосвязанными*. Например, фортепианную прелюдию Шопена из цикла 24 прелюдий можно рассматривать как один из ведущих жанров в творчестве композитора, особенность его индивидуального стиля, а также сти-

---

[19] *Михайлов М. К.* Стиль в музыке: Исследование. Л., 1981. С. 117. — Кстати, в этой же работе М. К. Михайловым обобщается, в той или иной форме утверждаемое в исследованиях музыковедов, представление о стиле в музыке как иерархической системе, согласно которому стиль в музыке понимается как индивидуальный (композитора или исполнителя), групповой (композиторов или исполнителей), национальный и исторической эпохи (включающий стили направлений и течений), при этом наиболее значимым (последовательно, по принципу: индивидуальный стиль — групповой — национальный — исторической эпохи), предопределяющим остальные, оказывается *индивидуальный стиль* (Там же. С. 183–239).

ля исторического (Романтизма), понимать как образ профессиональной музыки первой половины XIX века и т. д. Опера Мусоргского «Борис Годунов» одновременно и оперный жанр, и своеобразный род оперной музыки (историческая драма), и выражение характерных особенностей стилей различных уровней: индивидуального (композитора), группового (творческого объединения «Могучая кучка») и пр.

Сказанное позволяет предположить наличие феномена *трансформации рода, жанра и стиля музыкального искусства: перехода рода в жанр, стиль; жанра — в род, стиль и т. д. внутри единого музыкального языка*. По-видимому, предполагаемая трансформация существовала всегда, причём «набор вариантов» её постоянно расширялся. Возникает вопрос: что обусловливает указанную трансформацию? На наш взгляд, её обусловливает *музыкальное произведение*.

О том, что именно музыкальное произведение выявляет родовые, жанровые и стилистические особенности музыки, писали многие авторы. Так, говоря о музыкальном стиле, Е. В. Назайкинский подчёркивал, что у стиля «есть и своя форма, и своё содержание... последнее есть отражение авторского характера, темперамента, манеры, проявляющееся более или менее устойчиво в произведениях самого различного плана, с самой различной программой, музыкальной фабулой»[20].

Что касается выхода рода и жанра на музыкальное произведение, то об этом отчётливо свидетельствует О. В. Соколов. По мнению учёного, жанр является «отношением родов... музыкальное произведение... предстаёт… как отношение жанров»[21].

Таким образом, именно в музыкальном произведении находит концентрированное выражение язык музыкального искусства, иначе говоря, *именно музыкальное произведение оказывается условием существования музыкального языка, а значит, и музыки в целом*[22].

---

[20] *Назайкинский Е. В.* О роли музыкознания в современной культуре // Советская музыка. 1982. № 5. С. 52–53.

[21] *Соколов О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров. С. 58.

[22] В свете высказанного утверждения нельзя не признать справедливым замечание И. А. Барсовой о том, что «целостным смыслом в му-

Рассмотрев внутреннее строение музыкального искусства, обратимся к анализу механизма саморазвития (самодвижения) музыки. Этому анализу будет посвящён § 2 данной главы.

§ 2. Механизм саморазвития музыкального искусства

В гл. 1 мы установили, что появление и дальнейшее развитие музыки обусловлены развивающимся человеком — субъектом. Таким образом, развитие субъекта как элемента в системе отношений музыкального искусства выступает в качестве механизма саморазвития музыки.

Поскольку субъект здесь, по сути, представляет собой полисубъектное образование, в состав которого входят такие субъекты, как отдельный человек, человеческая группа, нация, историческая общность людей, человечество в целом, развитие этого субъекта, обусловливающее саморазвитие музыки, по всей видимости, есть не что иное, как развитие межсубъектных — интерсубъектных — отношений в рамках данного субъекта. — В связи с этим нельзя не согласиться с А. Н. Сохором, утверждавшим, что логику музыкального развития «нельзя однозначно вывести из объективных законов (акустических, физиологических, психологических, социальных): при наличии объективной основы она интерсубъективна, то есть определяется деятельностью и взаимоотношениями многих субъектов»[23]. Вместе с тем очевидно, что обозначенное нами развитие межсубъектных отношений само имеет предпосылку.

зыке обладают в конечном счёте лишь завершённые произведения...» *Барсова И. А.* Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. 1984: Художественная картина мира. Перекрёсток искусств: 20 лет содружества наук в познании творчества. Л., 1986. С. 105. — Полагаем уместным подчеркнуть, что если в рамках синергетического мировидения музыка выступает в качестве фрактала по отношению к музыкальному языку, то музыкальный язык — в качестве фрактала по отношению к музыкальному произведению.

[23] *Сохор А. Н.* Музыка как вид искусства // Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. Т. 2. С. 155.

В качестве последней необходимо рассматривать развитие отдельного человека. В силу того, что развитие отдельного человека связано с развитием его личности[24], *именно развитие личности отдельного человека в системе отношений музыкального искусства обеспечивает развитие музыки*[25] (поясним, что под личностью мы понимаем духовное начало человека, выражающееся в наличии у человека единства его сознания и самосознания, а под отдельным человеком — композитора, исполнителя или слушателя, представляющих, по суждению Б. В. Асафьева, «триаду» в музыке).

Выдвинутое нами положение проиллюстрируем конкретным материалом, взятым из истории развития музыкального искусства.

Так, в первобытнообщинную эпоху, когда ещё не произошло вычленения индивида (отдельного человека) из коллектива, музыкальное творчество носило коллективный характер. Показательно признание Н. К. Метнера: «...где таятся законы искусства — коллективная совесть его великих представителей»[26]. Продуктами подобного коллективного, а значит, обезличенного, творчества выступали достаточно примитивные звуковые конструкции, во многом основанные на подражании звучаниям неживой и живой природы.

Не существовало развитой личности в музыке и в эпоху древних государств. Это убедительно явствует из высказываний специалистов в области культур Древнего мира. Так, например, О. М. Фрейденберг, автор трудов, посвящённых музыкально-поэтическому наследию Древней Греции, писала: «Лирический певец поёт о себе, но это “себя” очень специфично. Личных эмо-

---

[24] Об этом см., напр.: *Ананьев Б. Г.* Человек как предмет познания. Л., 1968 (СПб., 2010).

[25] Весьма симптоматично выглядят слова Е. В. Назайкинского о том, что в музыке любого типа «всё равно обнаруживает себя личность, отражающая племенное, родовое, соборное, народно-массовое начало и служащая ему». *Назайкинский Е. В.* Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль: проблемы теории и истории: Сб. научных трудов. М., 1987. С. 178.

[26] *Метнер Н. К.* Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. С. 109.

ций он почти не знает... Я предлагаю вспомнить личную форму хоровых песен, явно безличную по содержанию»[27]. Однако, безусловно, в рассматриваемую эпоху уже наблюдалось проявление личностного начала в музыкальном творчестве. Это подтверждают сохранившиеся до нашего времени имена древних творцов музыкально-поэтических сочинений: Бо Цзы-я, Чжун Цзы-ци, Сян (Китай); Ина-икииаллак (Шумер-Вавилония); Ху-фу-анх (Египет); Терпандр, Пиндар, Саккад, Алкей, Сапфо, Тимофей из Милета (Греция) и др. Что касается Древней Греции, то исторически наиболее отдалённой от нас фигурой является здесь Терпандр (VII в. до н.э.). (По утверждению Р. И. Грубера, Терпандр — «древнейшая исторически известная личность античной музыкально-поэтической культуры»[28].)

Подчёркивая возникновение личностного начала в музыкальном искусстве древних государств, следует, однако, отметить, что, ввиду исключительного господства в данную эпоху традиций и канонов в художественном творчестве, в том числе музыкальном, это личностное начало прежде всего проявлялось в деятельности *слушателя* и *исполнителя* (больше — слушателя) музыкальных сочинений. В связи с этим совершенно справедливо, комментируя позицию известного историка музыки В. Виоры, В. Уколов писал о том, что в эпоху древних государств не композитор, а слушатель и исполнитель «были ключевыми фигурами музыкальной культуры»[29].

---

[27] *Фрейденберг О. М.* Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 109. В другом месте исследовательница делает важное добавление: «Этот [певец] странный: он не один, их множество… этот [певец] состоит из определённого числа лиц, живущих в одном определённом месте, имеющих один определённый возраст и один определённый пол. В стихах, которые поёт… этот множественный [певец], он называет себя единичным и говорит о себе не «мы», а «я»; но то, что он рассказывает, относится не к нему самому, а к Богу». *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 41.

[28] *Грубер Р. И.* Всеобщая история музыки. Ч. 1. 3-е изд. М., 1965. С. 90.

[29] *Уколов В.* Музыкально-историческая концепция Вальтера Виоры // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей. Вып. 4. М., 1983. С. 129.

В эпоху европейского Средневековья также нельзя обнаружить развитую личность ни в одном из трёх основных проявлений средневекового музыкального искусства: ни в культовом, ни в светском (постепенно профессионализирующихся), ни в народном. В культовой и светской музыке она не могла появиться, поскольку личностная деятельность зависела от неукоснительного соблюдения канонов и правил музыкального творчества, в народном музыкальном искусстве — по причине доминирования коллективных установлений.

Несмотря на отсутствие ярко выраженной личности в музыкальной культуре этого исторического периода, всё же можно назвать сохранившиеся в истории имена мастеров музыкального искусства (иногда под псевдонимами), что, по всей видимости, позволяет говорить о таких мастерах как, в определённом смысле, личностях: Ноткер Заика, Якопоне да Тоди, Фома Челано (культовая музыка); Вольфрам фон Эшенбах, Бернарт де Вентадорн, Вальтер фон дер Фогельвейде, Тибо Шампанский (светская музыка) и др. Более того, на основании сохранившихся произведений многих из названных творческих деятелей можно даже высказать утверждение об известном развитии личностного начала в музыке европейского Средневековья по сравнению с масштабом его пребывания в музыкальном искусстве эпохи древних государств. Мы имеем в виду то, что по сравнению с историческим периодом древних государств, в котором, как было отмечено выше, личность в музыке главным образом проявлялась лишь в качестве личности слушателя и исполнителя музыкальных творений, в эпоху европейского Средневековья мы встречаемся со всё более активным заявлением о себе и личности *композитора.* Последнее выражалось во всё более частом преодолении творцами музыкальных сочинений канонических законов и норм музыкально-творческой деятельности. Например, можно отметить зародившиеся в данное время внутри культового музыкального искусства (конкретно — григорианского пения) как чуждое, еретическое ему начало секвенции Ноткера Заики (вошедшие затем в его «Книгу гимнов»), а также уже вполне самостоятельные секвенции Якопоне да Тоди («Stabat Mater») и Фомы Челано («Dies irae»).

Исключительно важным этапом становления личности в музыке стала эпоха Возрождения: благодаря наблюдаемым в это время секуляризации музыкальной деятельности и распространению профессионального музыкального искусства. Как отмечают исследователи западноевропейской музыки Ю. К. Евдокимова и Н. А. Симакова, «начиная... с конца XV века... можно ощутить... конкретные особенности стилистики, известную степень художественного своеобразия крупных (деятелей музыкального искусства. — *А. К.*) того времени»[30].

Важнейшим показателем роста личностного начала в музыке в этот период стала активизация выражения новаторства, оригинальности в творчестве наиболее ярких композиторов. Вот что, например, пишет по поводу творчества одного из них — итальянского композитора Карло Джезуальдо да Веноза — Т. Н. Ливанова: «Вне сомнений, Джезуальдо был высокоодарённым художником, очень смелым, дерзостно восставшим против эстетических норм искусства объективного, уравновешенного, внеличностного, связанного с традициями полифонии строгого стиля»[31]. Новаторство, а значит, выражение личностных свойств композиторов этого времени, проявлялось в двух направлениях: во-первых, в наполнении композиторами новым содержанием традиционных жанров музыкального

---

[30] *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. М., 1982. С. 28. Одним из первых, кто обратил внимание на заметное проявление личностного своеобразия в музыкальном искусстве эпохи Возрождения, был Я. Буркхардт. См.: *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения: Пер. с нем. 2-е изд., испр. М., 2001. С. 267–270.

[31] *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: В 2 т. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. С. 218. — То же подчёркивают и зарубежные учёные. Так, в статье «Миф о непризнанности музыкального гения» Ганс Леннеберг пишет, что для того, чтобы проявить своё индивидуальное, неповторимое начало, крупные художники эпохи Возрождения, в частности композиторы К. Джезуальдо и К. Монтеверди, «шли на значительный риск», порывая с господствующими традициями. *Lenneberg H.* The myth of the Unappreciated (musical) Genius // The Musical Quarterly. 1980. Vol. 66. No 2. P. 230.

искусства, во-вторых, в создании творцами музыкальных произведений новых жанров музыкального творчества.

Примером первого направления можно считать творчество нидерландского композитора Г. Дюфаи, использовавшего при создании произведений в жанре средневековой католической музыки — мессы — мелодии светских песен, таких как «Бледно личико твоё», «Вооружённый человек» и др.

О втором направлении говорит, прежде всего, рождение в Италии таких новых жанров, как вокальные — *мадригал* (в творчестве К. Джезуальдо, К. Меруло, К. Монтеверди) и позже — *опера* (сочинение Я. Пери и Я. Корси) и инструментальные — *соната* (у А. и Дж. Габриели) и *сюита* (композиции В. Галилеи, Ф. да Милано). Следует особо отметить возникновение инструментальных жанров — сонаты и сюиты, поскольку именно возникновение этих жанров особенно свидетельствовало о росте личностного начала композиторов в рассматриваемое время. Примечательны в этом плане высказывания Б. В. Асафьева. Развитие европейского инструментализма, подчёркивал учёный, было бы немыслимо без его установок на «очеловечивание», выражение «эмоционально-идейного мира европейского человечества»[32]. Утверждение тематизма в музыке, явившегося предпосылкой возникновения инструментальных творений, «не могло, — писал Асафьев, — образоваться раньше, чем музыка стала зеркалом развившейся человеческой психики»[33].

Своеобразной фиксацией определённого личностного развития композиторов эпохи Возрождения может служить факт наделения их в это время теоретиками музыкального искусства эпитетом гения. По сути, характеристика теоретиками музыки того или иного композитора эпохи Ренессанса как гения и означала признание его в качестве личности[34]. Такое понимание творца музыкальных сочинений обнаруживается, в частности, в разделе «О гении композиторов» музыковедческого исследо-

[32] *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. С. 220.

[33] Там же. С. 160.

[34] Сближение личностного и гениального в выдающемся композиторе явилось исключительно важным открытием эпохи Возрождения.

вания «Двенадцатиструнник» видного швейцарского гуманиста, теоретика музыки Глареана (Генриха Лорити).

Глареан рассказывает о том, что как-то французский король Людовик XII обещал композитору Жоскену Депре небольшой доход, связанный с церковной должностью, но обещания своего не исполнил. Депре, не довольный этим, сочинил псалом «Memor esto verbi tui servo tuo» («Помни о слове, данном тобой рабу твоему»), обладавший исключительной силы выразительностью и художественным совершенством. Этот псалом вызвал всеобщее восхищение певцов и вынудил короля сдержать своё обещание. Позже композитор написал другой псалом — «Bonitatem feci cum servo tuo» («Благодеяние оказал ты рабу своему»), но уже благодарственный. Однако новый псалом не отличался художественными достоинствами предыдущего. Комментарий Глареана по поводу приведённого «творческого поведения» композитора недвусмысленно даёт понять, что теоретик связывал существование специфических «обликов» псалмов с особенностями выраженного в этих псалмах личностного начала (состояния, переживания и пр.) их автора. «По этим двум сочинениям, — пишет Глареан, — можно видеть, насколько неуверенная ещё надежда на вознаграждение больше, чем уже полученная милость»[35]. Свидетельством достижения определённого личностного развития деятелей музыкального искусства, главным образом композиторов, эпохи Возрождения явилось *возникновение музыкального произведения как завершённого, зафиксированного нотами продукта музыкально-творческого процесса*[36]. В силу того, что эта завершённость *ещё не была окончательной*, поскольку до конца не были разведены функции композитора и исполнителя: исполнитель часто по своему усмотрению мог изменять порядок чередования частей

[35] См.: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 586.

[36] О том, что эпоха Возрождения — время обусловленного «личностным присутствием» мастера-творца появления завершённого музыкального произведения, см.: Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа: Сб. статей. Киев, 1988. Важность этого факта становится очевидной, если иметь в виду то, что наличие музыкального произведения является условием существования музыки.

в интерпретируемом им музыкальном сочинении, импровизировать, нельзя говорить о проявлении *в полной мере развитой личности композитора и исполнителя* в музыкальном искусстве. В то же время стоит подчеркнуть, что вследствие общих гуманистических достижений, обеспечивших в данную эпоху расцвет личности человека, можно говорить об утверждении *полномерной личности слушателя* музыкальных произведений.

В период XVII — XVIII веков своеобразным нормативом художественной, в том числе музыкальной, деятельности стал выступать эстетический вкус. Как отмечал Б. В. Асафьев, в этот период (учёный имеет в виду прежде всего XVII столетие) «личное — в смысле “моё душевное содержание”, “моя душевная жизнь” — не входило в расчёт при “организации искусства”, а если и привходило в работу, то не как нечто отличное и специфическое, а как нечто само собой разумеющееся, всецело *солидарное*, в большинстве случаев, со вкусами и устремлениями окружающих»[37].

О необходимости считаться в музыке с требованиями эстетического вкуса, при этом в равной степени композиторам и исполнителям, писали сами теоретики и практики музыкального искусства XVII — XVIII столетий: И. С. Бах, К. Ф. Э. Бах, Ф. Джеминиани, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо и многие другие. Наиболее точно и отчётливо об этом высказался Рамо в своём знаменитом «Трактате о гармонии»: «Почти невозможно дать определённые правила в этой области (мелодии. — *А. К.*), где хороший вкус имеет большее значение, чем всё остальное»[38].

---

[37] *Асафьев Б. В.* Люлли и его дело // De musica. Временник Отдела теории и истории музыки. Вып. 2. *Л.*, 1926. С. 9.

[38] Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 413. — Подчёркивая значимость эстетического вкуса как норматива музыкальной деятельности в XVII — XVIII веках, мы, собственно, говорим о господствующем в это время светском музыкальном искусстве. Что же касается культового, ещё более, чем в эпоху Возрождения, ушедшего в сравнении со светским на второй план, то необходимость его традиционно канонического характера прекрасно иллюстрируют слова Х. Шубарта из его сочинения «Идеи к эсте-

Упрочение в XVII — XVIII веках правил и канонов — эстетического вкуса — в музыкальном искусстве свидетельствовало об известной близости музыкально-творческих установок этого времени соответствующим установкам некоторых предшествующих исторических периодов, например, европейского Средневековья. Но, при всей близости указанных установок, нельзя не отметить и их существенного различия — в XVII — XVIII веках считалось обязательным присутствие личностного начала в музыкально-творческой деятельности композиторов и исполнителей. Скажем больше: это требование присутствия личностных черт, особенностей композиторов и исполнителей в их творческой практике было выражено даже сильнее, чем в предшествующую эпоху Возрождения. Об этом, в частности, говорит отсутствовавшая в эпоху Ренессанса забота самих мастеров музыкального искусства — композиторов и исполнителей — о сохранении своего Я, уважении к их личностному достоинству. Последняя отчётливо предстаёт в некоторых характерных высказываниях деятелей музыкального искусства XVII — XVIII веков. Так, Ж.-Ф. Рамо писал, жалуясь на некоего г. Пуйо: «Я говорю, как музыкант, то есть как человек правдивый, для коего ябеда явление случайное и мимолётное, как человек, возраст коего начинает требовать покоя и каковой достаточно значителен, чтобы его оберегали, ввиду его привилегий и близкого знакомства со знатными людьми...»[39] А вот слова из письма к отцу В. А. Моцарта: «Одна из главных причин, почему мне Зальцбург ненавистен, это его придворный оркестр, такой грубый, такой непристойный и такой развращённый. Порядочный человек с хорошими манерами не может жить с этими людьми»[40].

тике музыкального искусства»: «Изображение Богоматери, даже кисти Карло Дольчи, утратило бы всю свою божественную прелесть, если бы художнику пришла в голову фантазия облачить деву Марию в платье по последней моде. Таким же уродливым будет церковное песнопение, увешанное модной музыкальной бахромой» (Там же. С. 330).

[39] Цит. по: Материалы и документы по истории музыки: [Сб. пер.] Т. 2. XVIII век. Италия, Франция, Германия, Англия. М., 1934. С. 435–436.

[40] Там же. С. 555.

Развитие личностного начала деятелей музыкального искусства, в данном случае это касается прежде всего композиторов, в период XVII — XVIII веков, по сравнению с историческим периодом Возрождения, так же как и композиторов Возрождения, по сравнению с творцами музыки европейского Средневековья, проявлялось в двух направлениях (правда, теперь исключительно в рамках светского искусства): наполнении творцами музыкальных сочинений новым содержанием имевшихся жанров музыкального искусства (преимущественно эпохи Возрождения), например, *сонаты* — И. С. Бахом, Г. Ф. Генделем, В. А. Моцартом, *сюиты* — Ф. Купереном, Ж.-Ф. Рамо, *оперы* — Б. Галуппи, Г. Ф. Генделем, В. А. Моцартом, Д. Чимарозой и создании композиторами новых жанров, например, *Concerto grosso* (сочинения А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, А. Корелли), *концерта* (сочинения А. Вивальди, Й. Гайдна, В. А. Моцарта), *симфонии* (произведения Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Я. Стамица).

Дальнейшее становление личности композитора и исполнителя в XVII — XVIII веках привело к возникновению в это время *нового этапа самоопределения музыкального произведения*, выразившегося в усилении разделения функций композитора и исполнителя.

Принципиально важной ступенью в развитии личностного начала композиторов и исполнителей, по сути утверждения *личности композитора* и *исполнителя*, явилась первая половина XIX века — эпоха Романтизма, показателем чего стала дифференциация эстетического вкуса как общеканонического феномена на ряд индивидуальных вкусов, свойственных выдающимся деятелям музыкального творчества[41]. Об утверждении в эпоху Романтизма личности композитора и исполнителя (причём как личности гениальной, в этом смысле развивая традиции эпохи Возрождения, о чём речь шла выше) свидетельствуют многие теоретики и практики музыкального искусства того времени[42].

---

[41] Об этом см.: *Pazura S.* De gustibus: rozwazania nad dziejami pojecia smaku estetycznego. Warszawa, 1981.

[42] См.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981; Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974.

Присутствие личности композитора и исполнителя, как правило, с акцентом на личности композитора, в музыкальном искусстве романтической эпохи подтверждают работы отечественных музыковедов. Так, Б. В. Асафьев неоднократно отмечал, что с Бетховена (имеется в виду Бетховен позднего периода творчества — первой трети XIX века) музыкальное искусство стало личным[43]. Характерно также замечание А. А. Адамяна о том, что в «Marche funebre» из Третьей симфонии Бетховена (то есть раннего Бетховена, искусство которого, по существу, ещё принадлежало XVIII веку) композитор выражает идею: «Я рыдаю вместе со всеми». А вот Шопен — композитор-романтик — уже высказывает в своём «Marche funebre» из фортепианной сонаты b-moll мысль: «Все люди вокруг рыдают вместе со мной»[44]. Проявление личности (напомним — единства сознания и самосознания) композиторов в это время наблюдалось в двух аспектах: гражданственном пафосе, порыве в утверждении гуманистических идеалов истинного, должного существования (что соответствовало проявлению сознания творцов музыкальных произведений) и выражении лирических, интимных чувств и переживаний, нередко связанных с событиями из жизни авторов (соответствующем проявлению самосознания композиторов).

Указанные личностные проявления композиторов обнаруживались главным образом в рамках, зародившихся в это время, новых музыкальных жанров. В первом случае — *симфонической поэмы* (в творчестве Ф. Листа), во втором — *ноктюрна* (у Ф. Шопена), *интермеццо, новеллетты* (у Р. Шумана), *экспромта, музыкального момента* (у Ф. Шуберта).

Что касается исполнителей, то об их личности в первую очередь свидетельствовало возникновение в рассматриваемую эпоху специальной профессии музыканта-исполнителя, в соответствии с которой музыкант обязан был испол-

---

[43] *Асафьев Б. В.:* 1) Люлли и его дело. С. 8; 2) О симфонической и камерной музыке. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Л., 1981. С. 99 и др.

[44] *Адамян А. А.* Принципы поэтики Шекспира в музыке // Адамян А. А. Статьи об искусстве. М., 1961. С. 319–320.

нять музыкальные произведения, созданные в различные эпохи, постоянно совершенствовать своё исполнительское мастерство (чему служила организация всевозможных исполнительских состязаний, турниров). Выдающимися музыкантами-исполнителями эпохи Романтизма были К. Вик, Ф. Калькбреннер, Ф. Лист, И. Мошелес, Н. Паганини, С. Тальберг, Ф. Шопен и др.

Закрепление личности композитора и исполнителя в музыкальном искусстве эпохи Романтизма выразилось *в отчётливой завершённости музыкального произведения*, что, в частности, проявилось в решительном разъединении деятельности композитора и исполнителя[45].

Таким образом, эпоха Романтизма — эпоха рождения *личности отдельного человека в музыке: композитора, исполнителя и слушателя.* С этого исторического периода отдельный человек — композитор, исполнитель и слушатель — начинает активно взаимодействовать с различными общностями людей, то есть осуществлять межсубъектные отношения в рамках субъекта как элемента в системе отношений музыкального искусства. Результатом такого взаимодействия явилось последовательное расширение личности указанного отдельного человека, в конечном счёте выразившееся в стремлении её к слиянию с универсумом. Особенно эта тенденция стала обнаруживаться с начала XX века в связи с созданием многими композиторами музыкальных произведений, отражающих вселенскую гармонию: П. Хиндемитом («Гармония мира»), Дж. Адамсом («Учение о гармонии»), Ч. Айвзом («Вселенная»), О. Мессианом («От каньонов к звёздам»), С. Губайдулиной («Пер-

[45] На это разъединение указывал В. В. Медушевский, подчёркивая, что с начала XIX века авторские мелодии «начинают охраняться юридически» — *Медушевский В. В.* Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа: Сб. статей. С. 13; Д. Г. Терентьев говорит в связи с этим о конце XVIII века — *Терентьев Д. Г.* Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте // Там же. С. 19.

цепция») — в академической музыке; П. Уинтером («Колыбельная матушки Китихи маленьким тюленям») — в джазе и др. (Правда, зачастую отмеченная тенденция приводила к полному «уничтожению» личности в универсуме, что выражалось в создании композиторами сочинений, по звучанию своему — подобно тому, что имело место много веков назад! — приближающихся к звучаниям неживой и живой природы[46]. Типичными в этом смысле можно считать сочинения У. Гассера, Э. Брауна, Ф. Ржевского; И. Соколова — выполненные в академической манере, а также большинство опусов джазовой, рок- и поп-музыки.)

Рассмотрев механизм саморазвития музыки, обратимся к вопросу о функциях музыкального искусства.

§ 3. Функции музыки

Касаясь проблемы функций музыки, прежде всего необходимо указать на крайне незначительную её разработку в современной науке о музыкальном искусстве. Сохраняют актуальность слова А. Н. Сохора, высказанные им ещё в 1969 году. К сожалению, констатирует учёный, «специальные исследования по данному вопросу единичны, причём в имеющихся пока ещё не достигнуты ни последовательность, ни ясность»[47]. Из немногочисленных исследований, в которых в той или иной степени затрагивается заявленная проблематика, можно

---

[46] Как отмечала Е. А. Ручьевская, в некоторых разновидностях музыкального искусства XX века музыка низводится за пределы понятия «художественное произведение» — в область понятия «звучание». См.: *Ручьевская Е. А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. М., 1976. С. 186, 191, 196.

[47] *Сохор А. Н.* Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки // Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. Т. 3. Л., 1983. С. 74. — И это с учётом того, что вопросам функционирования искусства (как целостной системы) уделяется достаточно большое внимание в специальной литературе.

назвать работы А. Н. Сохора[48], В. Н. Холоповой[49], В. В. Медушевского[50] и Й. Кресанека[51].

Отмечая положительное значение этих отдельных разработок, нельзя не обратить внимания на отсутствие в каждой из них чёткого обоснования *необходимости и достаточности именно этих, предлагаемых функций музыкального искусства*[52]. Типичный пример — работа чешского исследователя Й. Кресанека «Социальная функция музыки», в которой автор называет шесть функций музыки: целеустремлённость, монументальность, культурное развлечение, субъективное выражение, программность и новаторство. В то же время функция целеустремлённости, по мнению Кресанека, делится на функции: магическую, интерпретационную, этически-воспитательную и прикладную[53].

---

[48] *Сохор А. Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. *Л.*, 1980–1983.

[49] *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие: В 2 ч. М., 1990 (СПб., 2014).

[50] *Медушевский В. В.:* 1) К теории коммуникативной функции // Советская музыка. 1975. № 1. С. 21–27; 2) О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

[51] *Kresanek J.* Socialna funkcia hudby. Bratislava, 1961. — Существуют также работы, в которых рассматриваются частные функции музыки, например, функции музыкально-исполнительского искусства: *Гуренко Е. Г.* Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. Новосибирск, 1982; музыкального жанра — *Березовчук Л. Н.* Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. научных трудов. Вып. 2. *Л.*, 1989. С. 95–122; в контексте развития западной культуры — *Крымова Л. М.* Функции музыки в генезисе западной культуры: Автореф. канд. дис. Кемерово, 2006; в структуре европейской культуры — *Олейник М. А.* Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект: Монография. Волгоград, 2008 и др.

[52] Ситуация весьма характерная для работ, в которых выявляются функции искусства вообще.

[53] См.: *Сохор А. Н.* Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки. С. 74–75.

Нам представляется, что *в качестве указанного обоснования функций музыки может выступать утверждаемое нами в рамках синергетического мировидения понимание музыки как системы мира в динамике его системного развёртывания по принципу: природа — общество — культура — искусство — музыка*[54].

В этом смысле рассмотрение функций музыки (как необходимых и достаточных) предполагает анализ последних в рамках отношений «музыка — природа», «музыка — общество», «музыка — культура», «музыка — искусство», «музыка — музыка»[55], причём, что исключительно важно подчеркнуть, *с учётом общей направленности эволюции мира в сторону музыки.*

Имея в виду эту общую направленность, можно выделить важнейшую функцию музыкального искусства, по-своему преломляющуюся и развивающуюся в рамках отношений «музыка — природа», «музыка — общество» и т. д. — *совершенствующую*[56].

Рассмотрим метаморфозы и одновременно развитие названной функции музыки, то есть исследуем её последовательные проявления в *природе, обществе, культуре, искусстве, музыке.* Начнём с рассмотрения проявления данной функции в *природе.*

По всей видимости, в природе она выступает в качестве функции, которую можно назвать *оптимизирующей*, то есть повышающей активность, энергийность природных явлений, при этом принадлежащих как неживой, так и живой природе. Прокомментируем сказанное.

---

[54] Детальное описание такой эволюционной картины мира см. в гл. 1.

[55] В связи с этим обратим внимание на эвристичность предложенного в своё время М. С. Каганом рассмотрения функций искусства в контексте отношений «искусство — общество», «искусство — человек», «искусство — природа», «искусство — культура», «искусство — искусство» (*Каган М. С.* Социальные функции искусства. *Л.*, 1978).

[56] Интересно, что обеспечивающее появление музыки в процессе эволюции мира (и человека) развитие сознания человека (об этом см. в гл. 1) связано, как указывается в литературе, с совершенствованием этого сознания. «Цель эволюции, — пишет В. Н. Сарчук, — совершенствование сознания…» *Сарчук В. Н.* Эволюция сознания. М., 1997. С. 15.

Известно, что на музыку реагируют неживые объекты, в результате чего мы сталкиваемся с такими естественно-природными явлениями, как эхо, резонанс и др.

Безусловно, более заметное оптимизирующее воздействие музыка оказывает на живые организмы.

Например, в отношении растений следует отметить, что исключительно бурно на музыку реагируют кукуруза, тыква: изменением величины листьев и корней, наклона стебля, веса биомассы и т. д. Активно реагируют на музыку (телодвижениями, издаванием звуков) и животные: собаки, лошади, волки. Ч. Дарвин рассказывал о собачонке, которая «начинала визжать при звуке одной ноты в расстроенном концертино»[57].

Если говорить о проявлении рассматриваемой — совершенствующей — функции музыки в *обществе*, прежде всего вследствие воздействия музыки на отдельного человека, то здесь она распадается на две основные функции: 1) *гармонично-развивающую* и 2) *сопутствующую (комитантную*[58]*).*

Гармонично-развивающая функция музыки связана с использованием музыкального искусства как средства всестороннего — телесно-душевно-духовного — развития человека (данная функция включает в себя все те функции искусства вообще и музыки в частности, которые обычно называют учёные: познавательную, коммуникативную, эстетическую,

---

[57] *Дарвин Ч.* Соч.: В 6 т. Т. 5. Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных. М., 1953. С. 613. — Ч. Дарвин отмечает у животных способность не только откликаться на звуки музыки, но и «творить» их. «Всем известно, — пишет учёный, — что животные издают музыкальные звуки; мы ежедневно слышим их…» (Там же. С. 746). На основании этих наблюдений Дарвин приходит к заключению, что «предки человека, по-видимому, издавали музыкальные тона до того, как они приобрели способность к членораздельной речи...» (Там же. С. 747).

[58] Термин «комитантное» предложен А. Г. Костюком. См.: *Костюк А. Г.* О многообразии форм музыкального восприятия // Материалы III Всесоюзного съезда Общества психологов СССР: В 2 т. Т. 1. М., 1968. С. 130–132.

гедонистическую, социально-организующую и др.). В этом своём качестве музыка оказывается востребованной постоянно.

С сопутствующей (комитантной) функцией связано использование музыки как прикладного средства: в медицине, на производстве, в спорте и пр.

Что касается медицины, то здесь музыка применяется как средство лечения, главным образом всевозможных психических болезней, но также — внутренних, хирургических, логопедических, стоматологических.

На производстве музыка способствует повышению производительности труда, снятию у работников накапливающейся в течение дня усталости; в спорте, музыкальных видах — фигурном катании, художественной и спортивной гимнастике, аэробике — ведёт к возникновению у спортсменов положительных эмоций, закреплению двигательных навыков, в безмузыкальных — лёгкой и тяжёлой атлетике, футболе, баскетболе — используясь преимущественно до и после тренировок или спортивных мероприятий, создаёт необходимый эмоциональный настрой, активизирует мышечную работу[59].

Указав на особенности проявления совершенствующей функции музыки в обществе, обратимся теперь к анализу её проявления в следующих за природой и обществом системах эволюционирующего мира: *культуре, искусстве* и непосредственно в самой *музыке.*

Надо заметить, что в культуре, искусстве и самой музыке музыкальное искусство, по существу, проявляет одну единственную функцию, правда, она усиливается по мере движения: культура — искусство — музыка. Эту последовательно усиливающуюся функцию музыки мы именуем *содержательно-наполняющей.*

Данная функция, в её усилении, способствует созданию более сложных, интегрированных, иными словами, *более качественных* культуры, искусства, музыки. Этот процесс можно назвать

---

[59] В прикладном плане наряду с музыкой активно используются и природные звучания (особенно — в медицине и в спорте).

последовательным «омузыкаливанием» культуры, искусства, музыки.

Доказательством того, что отмеченный модус развития музыкального искусства действительно существует, могут служить, в частности, суждения на эту тему, достаточно многочисленные, выдающихся деятелей культуры: учёных, художников и пр. Поскольку невозможно привести все такие суждения, ограничимся лишь несколькими, достаточно выразительными, касающимися «омузыкаливания» науки (или, точнее, — явлений, связанных с научной деятельностью). Например, А. Эйнштейн, оценивая модель атома, предложенную Н. Бором, назвал её «высшей музыкальностью в физике»[60]. А американский методолог С. Тулмин, имея в виду выдающиеся достижения Л. С. Выготского и А. Р. Лурия, называл первого Моцартом, а второго — Бетховеном в психологии. «Вслед за Выготским, — указывает Тулмин, — Моцартом в психологии... Лурия сумел стать Бетховеном...»[61] Весьма красноречиво признание В. А. Белоусова, Н. А. Вахнина, М. С. Уварова: «Ясно, что, к примеру, та же наука (в методологической и неметодологической своей части)... может содержать в себе свойства музыки (…в виде различного рода эстетико-“гармонических” критериев, к которым прибегают в своей деятельности учёные)»[62].

Таким образом, посредством проявления совершенствующей функции музыка развивает, совершенствует природу, общество, культуру, искусство, музыку, а значит, — и мир в целом, обусловливая его движение к красоте. Красота же, как «конечный пункт» эволюции, есть средство самосохранения — в борьбе против энтропии — мира (и человека)[63]. Можно ска-

---

[60] Цит. по: *Кузнецов Б. Г.* Об эстетических критериях в современном физическом мышлении // Художественное и научное творчество. Л., 1972. С. 89.

[61] *Тулмин С.* Моцарт в психологии // Вопросы философии. 1981. № 10. С. 129.

[62] Философия и музыка. Диалог противоположностей? СПб.; Тирасполь, 1993. С. 97.

[63] Об этом интересно размышляет В. И. Самохвалова (*Самохвалова В. И.:* 1) Красота против энтропии (введение в область мегаэстети-

зать: музыка, совершенствуя мир, творит красоту, которая, в свою очередь, «спасает» мир[64].

Итак, мы рассмотрели функции музыки. И здесь необходимо сказать следующее: это рассмотрение, как и исследование внутреннего строения музыкального искусства, а также механизма его саморазвития, показало, что, *говоря о музыке, мы имеем в виду прежде всего музыкальное произведение.* Анализу музыкального произведения, по сути системорепрезентирующего музыкальное искусство, будет посвящена гл. 4 нашей работы.

ки). М., 1990; 2) Человек и судьба мира. М., 2000; 3) Творчество: Божественный дар, космический принцип, родовая идентичность человека. М., 2007; 4) Эстетические этюды. М., 2013).

[64] Уместно привести выразительный вывод, к которому приходит В. Холопова в статье, посвящённой фестивалю С. Губайдулиной: «Что ж, может быть, и впрямь искусство, музыка спасут мир?» (*Холопова В.* Музыка спасёт мир // Советская музыка. 1990. № 9. С. 54).

ГЛАВА 4.
МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ — СИСТЕМОРЕПРЕЗЕНТИРУЮЩЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

§ 1. Параметры музыкального произведения

Предварительно подчеркнём, что музыкальное произведение в нашем понимании — *главным образом продукт европейской профессиональной музыкальной культуры, появившийся вследствие развития личностного начала в музыке на рубеже XVI — XVII веков и просуществовавший до XX века, отличительные особенности которого — письменная фиксация, а также принадлежность в равной степени композиторскому и исполнительскому творчеству* (см. § 2 гл. 3)[1].

Подобный взгляд на музыкальное произведение разделяют не все учёные. Некоторые авторы полагают, что говорить о музыкальном произведении можно и в других случаях музыкально-творческой практики человека, например, — в рамках выделяемых четырёх типов музыкального языка: классического китайского, африканского, тонального европейского и современной музыки (по мнению М. Скрябиной[2]), как об интенциональном предмете (с точ-

---

[1] Напомним, именно музыкальное произведение, представляющее собой целостное системное образование, оказывается наиболее интегрированным, системорепрезентирующим воплощением музыки.

[2] *Scriabine M.* Le langage musical. P., 1963 (1986).

ки зрения Р. Ингардена[3]) и пр. Вместе с тем существует концепция музыкального произведения, близкая нашему пониманию. Она принадлежит польской исследовательнице З. Лиссе и изложена в её статье «О сущности музыкального произведения»[4]. Обратимся к этой работе.

Говоря о музыкальном произведении, З. Лисса прежде всего отмечает, что таковым необходимо считать продукт творческой деятельности композиторов, утвердившийся в европейской профессиональной музыке в период с Нового времени по XX век[5]. Указывая на отличительные особенности музыкального произведения, Лисса пишет: «Каждое музыкальное произведение является индивидуальным объектом, неповторимым по своей структуре, хотя одновременно выступает как целостность, элементом какого-либо класса вещей, какого-либо музыкального рода, исторического стиля или хотя бы элементом творчества композитора»[6]. Эта целостность, по мнению автора, интегративна. Доказательством может служить характер структур,

---

[3] *Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследования по эстетике: Пер. с польск. М., 1962. С. 403–570.

[4] *Lissa Z.* O istocie dziela muzycznego // Lissa Z. Nowe szkice z estetyki muzycznej. Kraków, 1975. S. 5–39.

[5] Как подчёркивает исследовательница, возможны различные наименования результатов творческого труда композиторов: «музыкальное сочинение», «музыкальное творение», «опус», «акустическое творение» и т. д., даже просто «звуковое событие», однако только к сочинениям композиторов, принадлежащим европейской профессиональной музыке XVII — XIX веков, можно с полным основанием относить понятие «музыкальное произведение». См.: *Lissa Z.* O istocie dziela muzycznego. S. 5–39 (особенно — S. 8–17).

[6] Ibid. S. 8. — В связи с этим Лисса замечает, что даже Кейдж, композитор и теоретик, который всей своей деятельностью подрывает основы того, что до сих пор считалось «музыкальным произведением», вынужден признать, что «важнейшая предпосылка существования европейской музыки, если говорить о форме, — наличие произведения как целостности, как явления, имеющего своё начало, середину и конец и обладающего развивающимся (временны́м), а не статичным характером» (Ibid. S. 5).

образующих отдельные фазы музыкального произведения. Типы этой интеграции, по Лиссе, своеобразны в различных музыкальных явлениях. Так, «целостный характер фуги выражается иначе, нежели это имеет место в этюде, сонате или оратории, где интегративность представляет собой не только результат использования определённых конструктивных норм, но и индивидуальной концепции в способе реализации этих норм»[7].

Важнейшей предпосылкой существования музыкального произведения З. Лисса считает его письменную (нотную) фиксацию, вследствие чего музыкальное произведение вновь может быть прочтено и исполнительски конкретизировано, то есть сделано доступным слушателям разных эпох, социальных групп.

Музыкальное произведение единично, однако исполнений его может быть бесконечное множество. Связано это с тем, что между идеей композиции, её выражением творцом и нотной записью нет полной адекватности: нотация не фиксирует всех особенностей произведения. Комплекс знаков, составляющих нотное письмо, позволяет читать и исполнять произведение с некоторыми вариантами, что обусловливает возможность многочисленных исполнительских интерпретаций одного и того же сочинения. Нотные знаки для исполнителя или исполнителей — импульс для различных исполнительских интерпретаций. Вместе с тем, как утверждает Лисса, нет полной адекватности и между нотацией, исполнением и прослушиванием музыкального произведения[8]. Особый акцент Лисса делает на том, что музыкальное произведение — продукт творческой деятельности композитора, обладающего индивидуальностью. Именно то, что композитор обладает индивидуальностью, как считает Лисса, «является условием возникновения произведения, предшествует ему, определяет его»[9]. При этом, подчёрки-

---

[7] Ibid. S. 10.

[8] По всей видимости, это означает, что возможны не только многочисленные исполнительские, но и слушательские интерпретации музыкального сочинения.

[9] Ibid. S. 9. — Правда, отмечает Лисса, в истории музыки были случаи, когда произведения создавались коллективно: опера «Villanella rapida» Ф. Г. Бьянки, написанная восемью композиторами (среди ко-

вает Лисса, вопрос о том, что представляет собой индивидуальность композитора, требует серьёзного осмысления, поскольку «все индивидуальные способы восприятия мира и мышления о нём, а также формы, в которых автор высказывается, всегда базируются на *интерсубъективных* представлениях, понятиях, категориях ощущения и оценки, а также на средствах звукового формирования, типичных для того времени и того круга культуры, к которым принадлежит автор»[10]. Между тем «взаимное отношение субъективного момента к интерсубъективному в творческом процессе, — указывает исследовательница, — до сих пор не выяснено до конца»[11].

По утверждению З. Лиссы, «то, что без сомнения является музыкальным произведением, в определённых условиях может функционировать как непроизведение», например, по мнению Лиссы, трудно говорить о музыкальном произведении в случае звучания его в виде иллюстрации в кинофильме, театральном спектакле, радиопостановке и т. п. Иначе говоря, способ существования музыкального произведения обладает подвижностью, *относительностью*: его «может определять и изменение нашей слушательской установки»[12].

Итак, музыкальное произведение — прежде всего феномен европейской профессиональной музыки конца XVI — начала XX века. Каковы параметры такого музыкального произведения?

Отвечая на этот вопрос, важно помнить о том, что музыкальное произведение — произведение *звуковое*, то есть границы его существования определяет звук, звучание. Как точно заметил Г. А. Орлов, «музыка живёт только в звучании... Она даёт че-

---

торых были Моцарт и Сарти), балет В. Томмазини «Le donne di buon umore», который состоял, с согласия А. Скарлатти, из фрагментов музыки Томмазини и Скарлатти, вариации «Hexameron», составленные из фрагментов музыки Шопена, Листа, Калькбреннера, Мошелеса, и другие, однако, когда речь идёт о музыкальном произведении, имеют в виду сочинение индивидуальное.

[10] Ibid. S. 15.

[11] Ibid. S. 16.

[12] Ibid. S. 22, 35.

ловеку шанс вступить в жизненно важный контакт с труднодоступными уровнями существования, указывает на нечто "позади" себя, но то, на что она указывает неотделимо и неотличимо от звучания. Смысл и средство, вестник и весть едины, неповторимы и незаменимы. Не существует ни другого способа пережить опыт, доставляемый музыкой, ни возможности описать его, и раскрываемый ею мир в отсутствие звучания может быть лишь воспоминанием или предвкушением»[13]. Учитывая сказанное, стоит отметить перспективность разработок в области музыкального звучания, осуществлённых Д. К. Михайловым[14].

---

[13] *Орлов Г. А.* Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005. С. 364. — Роль звучания в музыке подчёркивают многие современные творцы музыкальных сочинений: П. Булез, Я. Ксенакис, А. Пярт, К. Штокхаузен, Э. Денисов, С. Губайдулина и другие. Например, Я. Ксенакис отмечает, что элементом музыкального творения у него, заменяющим мотивы, темы, мелодии, «выступает "звуковая масса"». Последняя «выполняет основную роль в построении формы и её перемещении во временно́е пространство». См.: *Ксенакис Я.* О своей генеалогии и творческой идеологии // Культура, художник, общество: Сб. обзоров и переводов. М., 1992. С. 84–85.

[14] Подступом к ним можно считать исследования в этом направлении отечественных учёных 20–30-х годов XX века. См.: *Глебов И. (Асафьев Б. В.):* 1) Ценность музыки // De musica: Сб. статей. Пг., 1923. С. 5–34; 2) Процесс оформления звучащего вещества // De musica: Сб. статей. Пг., 1923. С. 144–164; *Яворский Б. Л.:* 1) Основные элементы музыки // Искусство. 1923. № 1. С. 185–195; 2) Конструкция мелодического процесса // Структура мелодии. Вып. 3. М., 1929. С. 7–36; *Конюс Г. Э.:* 1) Метротектоническое исследование музыкальной формы. М., 1933; 2) Научное обоснование музыкального синтаксиса. К изучению вопроса. М., 1935; *Сабанеев Л. Л.* На путях музыки // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 9–11 и др. — Любопытно, что некоторыми из указанных авторов, например Б. В. Асафьевым, звуковая материя музыкального сочинения рассматривалась как своеобразное «звучащее вещество» (в работе «Процесс оформления звучащего вещества» и др.). Учёный даже употреблял выражение «кристаллизация звучащего вещества». (Особенно часто оно встречается в неопубликованной рукописи Асафьева «Строение вещества и кристаллизация (формообразование) в музыке»; в этом сочинении исследователь говорит также о «звучащем атоме» музы-

Что же представляет собой звуковой материал музыкального произведения — музыкального произведения европейской профессиональной традиции конца XVI — начала XX века? На наш взгляд, таким материалом является *единство трёх уровней (слоёв) звучания, именуемых нами физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным.*

Физико-акустический уровень — естественно-природный (физический) срез звучания музыкального произведения, коммуникативно-интонационный уровень — естественно-природный (интонационный, или биологический), духовно-ценностный уровень — социокультурный (человеческий). Наличие физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного уровней звучания музыкального произведения и предопределяет, согласно этим уровням, воздействие музыки на физическую, биологическую и человеческую реальность, при этом, с учётом деления человеческой реальности на телесную, душевную и духовную, — на телесную, душевную и духовную природу человека.

Названные уровни звучания тесно слиты в музыкальном произведении, что вызвано существованием их *по единым законам структурирования звуковой материи.* Действие этих законов подтверждают опыты венгерского музыковеда и орнитолога П. Сёке, описанные им в книге «Происхождение музыки и три её мира: физический, биологический и человеческий» (см. работу «Музыка и жизнь…», в дан. изд. — С. 12–13)[15].

кального произведения, развитии музыкального произведения как процессе «произрастания и роста» и т. п. См.: *Орлова Е. М.* К истории становления теории музыкальной формы // Советская музыка. 1974. № 8. С. 92, 93.) О значимости такого понимания музыки свидетельствует обращение к этой теме уже в наши дни И. И. Земцовского (*Земцовский И. И.* Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192).

[15] Проблема, исследуемая П. Сёке, не нова. Как и изучение звукового материала — «звучащего вещества» — музыки, о чём говорилось выше, связь музыки со звучаниями неживой (физической) и живой (биологической) природы также разрабатывалась отечественными учёными, причём начиная даже с конца XIX века. См.: *Неустроев А. А.:*

Поскольку, как было отмечено, образующие субстанциальную основу музыкального произведения физико-акустический, коммуникативно-интонационный и духовно-ценностный уровни звучания соответственно связаны с физической, биологической и человеческой материей мира, в указанной последовательности воплощающей эволюционное становление мира, эти уровни звучания можно рассматривать как поступательные этапы эволюции музыкального произведения, заключающейся, в соответствии с общим принципом эволюции, в качественном совершенствовании музыкального произведения.

В самом деле, исследуя звуковую ткань музыкального сочинения с точки зрения физико-акустического уровня звучания, можно говорить о таких феноменах, как *ритм, метр, темп, тембр, динамика*, являющихся первичными средствами музыкальной выразительности.

Исследуя эту ткань с точки зрения коммуникативно-интонационного уровня, можно говорить не только о ритме, метре, темпе и т. д., но и *интонации*, оказывающейся качественным итогом предшествующего эволюционного развития звуковой материи, определяемой в понятиях «ритм», «метр», «темп», «тембр» и «динамика».

Наконец, рассматривая звуковую ткань музыкального произведения в аспекте духовно-ценностного уровня звучания,

---

1) Музыка и чувство. Материалы для психологического основания эстетики музыки. СПб., 1890; 2) О происхождении музыки. Эстетико-психологический очерк. СПб., 1892; *Сребрянский А. П.* Мысли о музыке. СПб., 1906; *Карасёв П. А.* Звук и музыка. М., 1910; *Ирисов А. С.* Звук и музыка. 2-е изд. М.; *Л.*, 1926; *Вагнер В. А.* Возникновение и развитие психических способностей. Вып. 9. Психология размножения и её эволюция. *Л.*, 1929 и др. — В подтверждение сказанному сошлёмся, например, на суждение А. А. Неустроева: «Что главнейшим образом мешает признавать пение птиц мелодичным в нашем музыкальном смысле, это отсутствие приспособленности нашего органа слуха к восприятию звуковых интервалов, гораздо более дробных, нежели в нашей темперированной системе полутонов». *Неустроев А. А.* Музыка и чувство. Материалы для психологического основания эстетики музыки. С. 26; об этом см. также: С. 21, 22 и др.

можно уже говорить не только о ритме, метре, темпе, тембре, динамике, интонации, но и *ладе, тональности, мелодии* и *гармонии*, представляющих собой, в свою очередь, качественный итог предшествующего эволюционного становления звуковой материи, фиксируемой понятиями «ритм», «метр», «темп», «тембр», «динамика» и «интонация». (На то, что физико-акустический, коммуникативно-интонационный и духовно-ценностный уровни звучания музыкального произведения, в названной последовательности, можно рассматривать в качестве этапов эволюционного строения музыкального произведения, фактически обращает внимание П. Сёке. Так, в статье «Музыкальность птиц» автор пишет: «Изучая голоса птиц, находящихся на разной ступени эволюции, сопоставляя голоса птенцов и взрослых птиц, мы отчётливо наблюдаем закономерный характер появления музыкальных структур»[16].)

Очевидно, что свидетельствующая об эволюции музыкального произведения последовательная смена его уровней звучания по принципу: физико-акустический, коммуникативно-интонационный, духовно-ценностный является «картиной» эволюции музыки вообще. Это подтверждают существующие концепции происхождения музыки. Обратимся к некоторым из них.

Одной из концепций происхождения музыки можно считать модель Г. Спенсера, представленную им в статье «Происхождение и деятельность музыки». Спенсер исходит из того, что возникновение музыки (по мнению учёного, оказывающейся первоначально вокальной) связано с действием природного закона: чувства, переживания биологического организма повышают его мышечную активность, что находит выражение не только в соответствующих телодвижениях, но и в издаваемых им звуках. Так, пишет Спенсер, собака от удовольствия прыгает и лает, кошка выпрямляет хвост и мурлычет, разъярённый лев ударяет себя хвостом и ревёт. По той же причине, указывает Спенсер, и у человека «в гневе, страхе, горе телодвижения сопровождаются выкриками и воплями, за сладкими ощущениями следуют восклицания: мы слышим кри-

[16] *Сёке П.* Музыкальность птиц. С. 101.

ки радости и восторженные возгласы»[17]. Эти, связанные с возбуждённым чувством, голосовые проявления человека, как считает мыслитель, ведут к возникновению пения (отличая тем самым пение от обыкновенной речи). Спенсер подчёркивает: «Каждое из изменений голоса, признанное нами физиологическим результатом боли или удовольствия, *доведено до крайнего своего предела в вокальной музыке*»[18]. И далее: «Пение употребляет и преувеличивает естественный язык эмоций: оно возникает из систематического сочетания тех особенностей голоса, которые суть физиологические последствия живой радости или живых страданий»[19].

Ещё одна концепция происхождения музыки — теория Ч. Дарвина. Эту теорию, кстати, возникшую в критической полемике с моделью происхождения музыки, предложенной Г. Спенсером, Дарвин развивает в работе «Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных». По мнению английского естествоиспытателя, музыка (первоначально вокальная, как полагал и Спенсер) — результат развития издаваемых животными звуков, являющихся у них выражением «любовного» чувства. Уже у некоторых низших животных, пишет Дарвин, «мы можем заметить, что самцы прибегают к голосу, чтобы понравиться самкам, и что им самим доставляют удовольствие издаваемые ими звуки»[20]. Однако, безусловно, более развитым это выражение мы находим «у ранних предков человека»[21].

Приведём в пример ещё одну концепцию происхождения музыки — К. Бюхера, обоснованную автором в исследовании «Работа и ритм». По Бюхеру, источником музыки (обратим

---

[17] *Спенсер Г.* Происхождение и деятельность музыки // Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские: Пер. с англ.: [В 3 т. Т. 2]. Минск, 1998. С. 752.

[18] Там же. С. 758.

[19] Там же. С. 759.

[20] *Дарвин Ч.* Соч.: В 6 т. Т. 5. Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных. С. 747.

[21] Там же. С. 746. — Специально взглядам Ч. Дарвина на происхождение музыки посвящена работа: *Żerańska-Kominek S.* Charles Darwin and the origin of music // Muzyka. 2001. № 1. S. 41–61.

внимание — тоже первоначально вокальной) являются ритмы трудовых процессов человека, связанные с отражением общей закономерности: ритмической организации жизни природы. «Можно с уверенностью сказать, — цитирует К. Бюхер своего соотечественника, немецкого учёного П. Шнайдера, — что ритм является не продуктом искусства, а глубочайшей основой нашего существа. Мы не можем создать его сами; он заложен в животной природе, как частица той материи, из которой мы состоим...»[22] Во время работы, в соответствии с её ритмами, подчёркивает Бюхер, возникают звуки: возгласы, восклицания и др., ведущие к образованию пения. Об этом свидетельствует то, что древнейшие трудовые песни, в особенности их припевы, «представляют собой не что иное, как фигурации тех звуков природы, которые неразрывно связаны с работой»[23]. По мнению Бюхера, следующая стадия развития таких песен заключалась в том, что в ряд образующих их восклицаний «вставлялось простое предложение. Но лишённая гибкости речь не могла сразу подчиниться законам ритма, и поэтому её насиловали. Стали отклоняться от общепринятой манеры произношения, одни слоги опускались, другие растягивались»[24].

Согласно ещё одной из обсуждаемых концепций — К. Штумпфа, заявленной им в специальной работе «Происхождение музыки» (отметим, что в этой работе автор критикует выдвинутые ранее точки зрения Г. Спенсера, Ч. Дарвина и К. Бюхера на происхождение музыкального искусства), музыка (как считает Штумпф, также первоначально вокальная) возникла в связи с развитием звуковой сигнализации у биологических организмов, выразившимся в постепенном закреплении интервальной структуры звукового сообщения. Эта структура предполагает возможность транспонирования подобного сообщения: воспроизведения независимо от абсолютной высоты образующих его звуков. Вопрос о происхождении музыки, указывает Штумпф, по существу — это вопрос о том, «как люди дошли до мысли

---

[22] *Бюхер К.* Работа и ритм: Пер. с нем. М., 1923 (2011). С. 281.

[23] Там же. С. 260–261.

[24] Там же. С. 261.

раздробить слитную линию непрерывного звукоряда на точные и определённые интервалы»[25]. Становление отмеченной интервальной структуры звукового послания, по Штумпфу, произошло в результате использования людьми в процессе звуковой — голосовой — коммуникации, во-первых, небольших интервалов, во-вторых, консонирующих интервалов[26].

В течение долгого времени музыка оставалась только вокальной («Приходится заключить, — утверждает Штумпф, — о возможности чисто вокального развития музыки, до некоторой определённой ступени»[27]), однако на каком-то этапе развития музыкального искусства «на помощь пению» пришли инструменты[28].

При отмеченной «звуковой трёхчастности» музыкального произведения оно есть целостное системное образование, представляющее собой художественную индивидуальность. (Об этом чётко заявляет Е. И. Чигарёва. Как указывает автор, «любое полноценное произведение искусства (исследовательница имеет в виду прежде всего произведение музыкального искусства. — *А. К.*) обладает строгой и стройной системой». Эта система, по мнению Чигарёвой, опирается на ведущие элементы, «сочетание, контраст, взаимодействие, целенаправленное изменение которых и создаёт художественную индивидуальность»[29].) Наличие художественной индивидуальности музыкального произведения предопределяется единством формы и содержания музыкального творения. Вот об этом единстве формы и содержания музыкального сочинения (ещё раз напомним: в первую очередь принадлежащего европейской профессиональной музыке конца XVI — начала XX столетия) речь и пойдёт в заключительном параграфе работы.

---

[25] *Штумпф К.* Происхождение музыки: Пер. с нем. Л., 1926. С. 22.

[26] Там же. С. 30–31.

[27] Там же. С. 39.

[28] Там же. С. 37.

[29] *Чигарёва Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. 3-е изд., испр. и доп. М., 2009. С. 264.

§ 2. О взаимосвязи формы и содержания музыкального произведения

Несмотря на встречающееся иногда в современной специальной литературе мнение о том, что проблема взаимосвязи формы и содержания музыкального произведения уже исчерпана[30], тема эта, безусловно, не только не потеряла своей актуальности, но и чрезвычайно важна[31].

При рассмотрении взаимосвязи формы и содержания музыкального сочинения мы исходим из понимания последних как *взаимосвязанных сторон целостной системной организации музыкального произведения.*

Сопряжённость формы и содержания музыкального творения неоднократно подчёркивал Б. В. Асафьев. Так, например, однажды он заметил, что глубоко заблуждаются те, кто полагает, «что в музыке — содержание само по себе, а все элементы, составляющие музыку, сами по себе», что из этих элементов «на основе неизменных правил и технических руководств, образуются “некие формы”... и *в формы вносится содержание*»[32]. Вместе с тем слитность формы и содержания музыкального произведения, при известном теоретическом абстрагировании, не препятствует раздельному их анализу. Остановимся сначала на форме.

---

[30] См., напр.: *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие: В 2 ч. Ч. 1. С. 3–8.

[31] Показательно, что в последнее время появляются новые исследования, посвящённые данной проблематике. См., в частности: *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М., 2008; *Казанцева Л. П.:* 1) Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие. Астрахань, 2001 (2009); 2) Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: Учебное пособие. Астрахань, 2005.

[32] *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. С. 273. — Идея Б. В. Асафьева о единстве, целостности музыкального произведения послужила важной вехой в развитии отечественного музыкознания. По словам С. С. Скребкова, «к числу достижений музыкально-теоретической мысли в советское время — в первую очередь в трудах академика Асафьева и его школы — относится научное осознание *художественной целостности* музыкального произведения…» *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 7.

Первое, на что в связи с этим следует обратить внимание, — существование формы в двух разновидностях: внешней и внутренней.

Внешняя форма — организация элементов музыкального материала, то есть того, что может быть зафиксировано в нотах.

Внутренняя форма — организация перехода содержания произведения в его внешнюю форму, не фиксируемого нотами, а передаваемого в процессе исполнения музыкального произведения.

Что касается содержания музыкального произведения, то это организация эмоциональных состояний, настроений, также не фиксируемых нотными знаками, а передаваемых в процессе исполнения музыкального сочинения. Рассмотрим более подробно внешнюю и внутреннюю форму, а также содержание музыкального произведения.

Если говорить о внешней форме музыкального произведения — организации элементов музыкального материала, то есть, по сути, звуковой конструкции музыкального творения, — то удобнее всего рассуждать о ней, обратившись к нотной записи музыкального сочинения. Эта запись позволяет увидеть внешнюю форму музыкального творения, особенностями которой являются её пропорциональность, упорядоченность. Важнейшим признаком упорядоченности указанной формы, по существу обусловливающим все остальные, оказывается построение её по принципу золотого сечения. Не случайно анализу золотого сечения в музыкальном сочинении (его внешней форме) посвящён достаточно большой корпус работ (при этом, что характерно, принцип золотого сечения в основном рассматривается на материале музыкальных произведений европейского профессионального музыкального творчества конца XVI — начала XX века).

Среди первых, привлёкших внимание к закону золотого сечения в музыкальном произведении, был немецкий учёный XIX столетия Адольф Цейзинг. Он зафиксировал наличие золотого сечения в отношениях между числами колебаний звуков, соединяемых в благозвучные аккорды. «Говорят, что бóльшая или меньшая степень прекрасного, — указывал Цейзинг, — зависит от большей или меньшей простоты отношений (наиболь-

шей простотой отношений, по Цейзингу, и обладают отношения согласно закону золотого сечения. — *А. К.*) между числами колебаний звуков, соединяемых в аккорд»[33]. Необыкновенная же активизация научного интереса к проблеме золотого сечения в музыкальном творении связана с работами учёных XX века, в первую очередь отечественных: Э. К. Розенова, *Л. Л.* Сабанеева, *Л.* А. Мазеля, М. А. Марутаева[34]. Обратимся к этим работам.

Так, в исследовании Э. К. Розенова золотое сечение рассматривается как условие соразмерности музыкального произведения, при этом золотое сечение, по мнению Розенова, должно решать три задачи: 1) устанавливать соразмерное отношение между целым и его частями; 2) быть особым местом удовлетворения подготовленного ожидания по отношению к целому или его частям; 3) направлять внимание слушателя на те места музыкального произведения, которым автор придаёт наибольшее значение в связи с основной идеей произведения[35].

В работе *Л. Л.* Сабанеева золотое сечение также выступает в качестве условия соразмерности, по выражению автора, — «стройности», музыкального сочинения. Как полагает Сабанеев, вследствие того, что восприятие стройности частей целого, отмеченных какими-либо «эстетическими событиями или вехами», есть не что иное, как более или менее бессознательная оценка существующих отношений протяжённости этих частей, мы должны получать ощущение наибольшей стройности в том случае,

---

[33] *Виппер Ю. Ф.* Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве. Открытие профессора Цейзинга. С. 19.

[34] *Розенов Э. К.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // Розенов Э. К. Статьи о музыке. Избранное. М., 1982. С. 119–157; *Сабанеев Л. Л.* Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1925. № 2. С. 132–145; 1927. № 3. Кн. II, III. С. 32–56; *Мазель Л. А.* Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм // Музыкальное образование. 1930. № 2. С. 24–33; *Марутаев М. А.* Гармония как закономерность природы // Шевелёв И. Ш., Марутаев М. А., Шмелёв И. П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. М., 1990. С. 130–233.

[35] *Розенов Э. К.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке. С. 130.

когда этих отношений как можно меньше, а самих частей как можно больше. Для такого восприятия наибольшей стройности, подчёркивает автор, «нам необходимо только одно, чтобы части целого находились бы друг к другу в отношении золотых делений, или чтобы целое было ими делено на части по принципу золотого сечения»[36]. Любопытна в связи с этим мысль Сабанеева о том, что «совпадение точек золотого сечения общей временно́й длины произведения с различными эстетическими вехами», обусловливающее «восприятие наибольшей стройности», наблюдается главным образом «в произведениях авторов до XX века»[37].

В сочинении Л. А. Мазеля подчёркивается значимость указанных работ Э. К. Розенова и Л. Л. Сабанеева, однако предлагается перейти от анализа золотого сечения на уровне «строительства» им музыкального произведения — в общем виде — до исследования на уровне организации им конкретных явлений, входящих в музыкальное произведение, в частности мелодии. При этом речь идёт об определённом типе мелодии: устойчивой мелодии симметричных периодов, свойственной прежде всего музыкальным произведениям конца XVI — начала XX века. Автор выделяет следующие возможные случаи проявления золотого сечения в мелодиях: «1) Кульминация мелодии (достижение вершины) находится в точке З. С. (сокращение Л. А. Мазеля. — *А. К.*) предложения (первого или второго, оказывающихся по своему строению подобными. — *А. К.*); 2)... “мелодическое событие”, лежащее в точке З. С. всего периода», является «вершиной периода, высшей точкой одного второго предложения или моментом, с которого второе предложение начинает разниться от первого»[38].

В работе М. А. Марутаева золотое сечение, наряду с так называемыми качественной и нарушенной симметрией, трактуется

---

[36] *Сабанеев Л. Л.* Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1925. № 2. С. 143–144.

[37] *Сабанеев Л. Л.* Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1927. № 3. Кн. II, III. С. 38.

[38] *Мазель Л. А.* Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм. С. 29.

как предпосылка гармонии в музыке. Эта гармония, по Марутаеву, заявляет о себе в двух планах: как гармония, во-первых, темперированного строя — искусственного, то есть созданного человеком музыкального строя, утверждавшегося в европейской профессиональной музыке на протяжении XVI—XVIII веков (!), и, во-вторых, как гармония музыкального произведения[39].

Что касается внутренней формы музыкального произведения как организации перехода содержания этого произведения в его внешнюю форму (кстати, крайне не однозначно трактуемую в современной теоретической литературе о музыке[40]), то о ней можно сказать, что она представляет собой предпосылку манифестации содержания музыкального творения.

Обращаясь к характеристике содержания музыкального сочинения как организации эмоциональных состояний (настроений и пр.), необходимо подчеркнуть, что эта организация осуществляется в соответствии с психологическими и социально-психологическими нормами.

В психологическом аспекте организация эмоциональных состояний означает объединение их с учётом особенностей протекания психических процессов в человеческом организме. В социально-психологическом — в опоре на принципы коллективного восприятия музыкальных творений (а зачастую — сочинения и исполнения). В социально-психологическом смысле организация эмоциональных проявлений предусматривает и соот-

---

[39] Можно указать и на работы зарубежных авторов XX столетия, посвящённые теме золотого сечения в музыке: *Porvell N. W.* Fibonacci and the gold mean: rabbits, rumbas and rondeaux // Journal of Music Theory. 1979. Vol. 23. No 2. P. 227–273; *Adams C. S.* Erik Satie and golden section analysis // Music and Letters. 1996. Vol. 77. No 2. P. 242–252 и др. — Добавим, что в 1976 году группа американских художников из г. Хумбольт (штат Калифорния) подготовила специальное театрализованное представление о золотом сечении (см.: *Havill J. B.* The multi-media performance «987» based on the golden ratio // Leonardo. 1976. Vol. 9. P. 130–132).

[40] По наблюдению И. А. Барсовой «в музыкознании термин («внутренняя форма». — *А. К.*) приобрёл весьма различные толкования». *Барсова И. А.* Специфика языка музыки в создании художественной картины мира. С. 105.

ветствие эмоционального тонуса произведения социально-психологическому климату эпохи, в которую данное произведение было создано. Исключительно активно эта тема обсуждалась в отечественной науке 1920 — 1930-х годов, в трудах А. В. Луначарского, Б. Л. Яворского, Б. В. Асафьева.

Очевидно, что внешняя, внутренняя формы и содержание музыкального произведения соответственно выявляются на физико-акустическом, коммуникативно-интонационном и духовно-ценностном уровнях звучания музыкального сочинения.

Основываясь на анализе взаимосвязи формы, в сочетании внешней и внутренней, и содержания музыкального произведения, попробуем теперь прояснить условие возникновения указанной взаимосвязи.

На наш взгляд, таким условием является то, что целостная системная организация музыкального сочинения, образуемая единством формы (внешней и внутренней) и содержания и выступающая в качестве художественной индивидуальности, — результат творчества композитора и исполнителя, наделённых художественной индивидуальностью[41].

По нашему мнению, последняя — целостная система, элементами которой являются *личность* и *музыкальный талант* композитора и исполнителя, где личность — их духовный за-

[41] Проявления художественной индивидуальности музыкального произведения и участвующего в его возникновении человека — композитора и исполнителя, чрезвычайно сближены. Об их связи, в частности, свидетельствует высказывание А. Шнитке, бесспорно, обладающего ярчайшей художественной индивидуальностью как композитор. «Чем дальше, — пишет Шнитке, — тем больше я ощущаю: задача моя не в том, чтобы музыку придумать, сочинить, а в том, чтобы её *услышать*. Задача — не помешать своему уху услышать существующее вне меня. Интонируемый композитором мир как бы существует вне него, композитор же может только с той или иной достоверностью к этому миру подключиться. И моя задача состоит в том, чтобы не помешать самому себе ложными идеями — от головы, — “не сбить” то, что я слышу». *Шнитке А.* Реальность, которую ждал всю жизнь // Советская музыка. 1988. № 10. С. 18–19. — Похожие мысли высказывали и другие композиторы — П. Булез, С. Губайдулина, Э. Денисов.

ряд, музыкальный талант — уровень мастерства (талант композитора — по созданию музыкального сочинения, исполнителя — по его исполнению, интерпретации).

Личностью, в том числе композитора, исполнителя, как известно, не рождаются, ею становятся. Музыкальный талант же — во многом дар природы. Потому не случайно у отдельных музыкально одарённых людей музыкальный талант может проявиться уже в раннем детстве (у так называемых вундеркиндов), тогда как о наличии у этих людей сформировавшейся личности не может быть и речи[42].

Если обретение композитором (или исполнителем) музыкального таланта как бы «одномоментно» — с рождения, то обретение им личности — сложный и трудный путь. Прохождение композитором, исполнителем этого пути выражается в постепенном переходе от несамостоятельной, подражательной деятельности к самостоятельному, индивидуально-неповторимому творчеству. Вспомним каких-либо выдающихся творцов в области музыки: все они, до того, как стать самими собой, обрести свою художественную индивидуальность (в процессе обретения личности), прошли путь следования определённым образцам, путь подражания. Так, известно, что И. С. Бах пер-

---

[42] Часто отмечается особая врождённость музыкального таланта по сравнению с другими художественными талантами. Гёте подчёркивал, что музыкальный талант может проявиться раньше, чем какой-либо другой художественный талант, причём музыка есть нечто интимное, внутреннее, ей не требуется извне никакого большого побуждения (см.: *Фейс О.* Генеалогия и психология музыкантов: Пер. с нем. М., 1911. С. 15). Оригинальным образом на это указывал и Гегель. По мнению немецкого философа, «музыкальный талант большей частью… проявляется в ранней молодости, когда голова ещё пуста и душа мало пережила, иногда он может даже достигнуть значительной высоты раньше, чем художник приобрёл какой-нибудь духовный и жизненный опыт», вследствие того, что «музыка… имеет дело лишь с носящими неопределённый характер внутренними духовными движениями, как бы со звучанием не перешедших в мысль эмоций, и она мало или вовсе не нуждается в присутствии духовного материала». *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: Пер. с нем.: В 2 т. Т. 1. [2-е изд., стер.] С. 103.

воначально опирался на творчество Букстехуде, Пахельбеля; Бетховен — Моцарта; Скрябин — Шопена и т. д. — примеры здесь можно было бы приводить бесконечно[43]. Таким образом, необходимо говорить о последовательном становлении художественной индивидуальности композитора и исполнителя, прежде всего связанном со становлением их личности[44].

На основании того, что личность в структуре художественной индивидуальности композитора, исполнителя — вследствие своей духовной сущности — обладает способностью к постоянному развитию (совершенствованию), безусловно, содействующему и развитию музыкального таланта, можно сделать вывод о возможности развития художественной индивидуальности композитора и исполнителя[45].

---

[43] Правда, бывали случаи и «внезапного» проявления художественной индивидуальности, например, Глинки. Вот как пишет об этом 27 июня 1888 года в своём дневнике Чайковский: «Небывалое, изумительное явление в сфере искусства. Дилетант, поигрывавший то на скрипке, то на фортепиано; сочинявший совершенно бесцветные кадрили, фантазии на модные итальянские темы, испытавший себя и в серьёзных формах (квартет, секстет), и в романсах, но, кроме банальностей во вкусе тридцатых годов, ничего не написавший, вдруг на тридцать четвёртом году жизни ставит оперу, по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники стоящую наряду с самым великим и глубоким, что только есть в искусстве? Меня просто до кошмара тревожит иногда вопрос, как могла совместиться такая колоссальная художественная сила с таким ничтожеством и каким образом, долго быв бесцветным дилетантом, Глинка вдруг одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно...» *Чайковский П. И.* Дневники. М.; Екатеринбург, 2000. С. 202.

[44] При этом исчезновение определённых личностных качеств («разрушение» личности) у композитора или исполнителя ведёт к потере последними обретённой ими художественной индивидуальности. В этой ситуации мы встречаемся с феноменом так называемого «кризиса творчества» (примеры — трагические судьбы Р. Шумана, Г. Вольфа).

[45] Очевидно, что для такого развития в первую очередь необходима работа по развитию личности композитора и исполнителя. Не случайно этой проблеме уделяли огромное внимание в своей педагогической практике видные педагоги-музыканты. Так, выдаю-

Таким образом, *взаимосвязь формы и содержания музыкального произведения определяется взаимосвязью личности и музыкального таланта композитора и исполнителя, где личность отвечает за содержание музыкального произведения, то есть за то, что предстаёт на уровне его духовно-ценностного звучания, музыкальный талант — за превращение содержания в форму: композиторский — внешнюю, реализующуюся на уровне физико-акустического звучания, исполнительский — внутреннюю, проясняющуюся на уровне коммуникативно-интонационного звучания.*

Примечательно, что в рамках рассмотрения соотношения личности и музыкального таланта, через анализ соотношения внешне-формальной и содержательной сторон музыкального творчества, в начале XX века одну из первых типологий композиторов построил Николай Шапир, который полагал, что существуют композиторы трёх типов: «первично-звукового», в произведениях которых формальная сторона преобладает над содержательной, иными словами, у которых музыкальный талант подчиняет себе личность, «вторично-звукового», в произведениях которых содержательное начало выступает на первый план по сравнению с формой, то есть личность подчиняет себе музыкальный талант, и «синтетического», в музыке которых и форма, и содержание оказываются равнозначными, иначе говоря, у них равно представлены и музыкальный талант, и личность. К первому типу композиторов Н. Шапир относил Моцарта, ко второму — Вагнера, третьему — Бетховена[46].

щаяся пианистка и педагог Н. И. Голубовская, говоря о воспитании индивидуальности музыканта-исполнителя, всегда подчёркивала, что музыкант не сможет обрести яркую индивидуальность в искусстве, если не интересен как человек, как личность: «Если одарённый человек пошл, бессодержателен, талант выявит и эти черты. Поэтому одного таланта мало. Нужны душевные моральные качества, чтобы постичь высказанное великими художниками. Человек должен быть достоин своего таланта». Цит. по: *Бронфин Е. Ф.* Н. И. Голубовская — исполнитель и педагог. Л., 1978. С. 56.

[46] *Шапир Н.* О типах музыкального творчества: Моцарт. Бетховен. Вагнер // Музыкальный современник. 1916. Кн. 2. С. 69, 71–73; Кн. 3.

Чуть раньше оригинальную типологию на основе специфики проявления музыкального таланта (и, как его высшего уровня, — гения в музыке[47]) предложил Макс Нордау.

По Нордау, музыкальный талант может выражаться двояко: в виде развития у музыкально одарённого человека, как это называет учёный, «центра акустической перцепции» и «центра координации». Развитый «центр акустической перцепции» свидетельствует о наличии у человека музыкального таланта к композиции, «центр координации» — к музыкально-исполнительской деятельности. В зависимости от соотношения уровней развития этих центров складываются, как считает Нордау, специфические облики композиторов и исполнителей. Свои выводы Нордау подкрепляет «музыкальными портретами» Бетховена, Моцарта, Шопена и Листа[48].

С. 16, 17, 23–24. — В начале XX столетия был предложен ещё один, достаточно курьёзный, вариант сравнения творческого своеобразия Бетховена, Моцарта и Вагнера. Его предложил А. И. Канкарович. В статье «Музыкальные силуэты: Бетховен. Моцарт. Вагнер» автор следующим образом говорит об этих композиторах, о Бетховене: «Бетховен самый красивый человек всего человечества… Одинокая скала искусства, ясная, как небо, вся — тайна! Дело не в том, что он был гений, а в том, что он был одинок»; о Моцарте: «Этого не выдумаешь, этому нельзя подражать. Это — стиль... Идеально прозрачный, чистый, с лицом ребёнка и его глазами, тонкий и стройный, робкий и неясный, бесконечно честный, юный. Гениальный ребёнок искусства, имя тебе — Моцарт!»; о Вагнере: «Вагнер чванен, хвастлив, назойлив. Его музыка прекрасна, но что за удовольствие, когда эгоист-Вагнер давит и давит. Почти гений (для того, чтобы быть гением, по словам Канкаровича, Вагнеру не хватает простоты, лаконичности и естественности. — *А. К.*) — Вагнер манит и дразнит и кружит голову, эгоист-Вагнер бьёт по голове, пока она не разболится» (*Канкарович А. И.* Музыкальные силуэты: Бетховен. Моцарт. Вагнер // Рампа и жизнь. 1912. № 51. С. 8, 9).

[47] В связи с этим отметим значение высказываемой, начиная с эпохи Возрождения, идеи о роли единства личности и гения в музыке.

[48] *Нордау М.* Психофизиология гения и таланта: Пер. с нем. СПб., 1908. С. 43, 44. — Сказанное высвечивает важную проблему меры свободы, независимости исполнительской интерпретации музыкального произведения от предписаний создавшего это произведение,

Итак, мы рассмотрели особенности взаимосвязи формы (внешней и внутренней) и содержания музыкального произведения (прежде всего — принадлежащего европейской профессиональной музыке конца XVI — начала XX века). Данным рассмотрением мы завершим наше исследование и перейдём к заключению.

композитора. Эта проблема активно обсуждается прежде всего в работах по теории исполнительского искусства (интерпреталогии), при этом спектр её решений исключительно широк и распределяется от утверждения о полном подчинении исполнительской интерпретации замыслу композитора до признания абсолютной свободы исполнительской интерпретации от предустановок композитора. Первую позицию отчётливо выразил И. Ф. Стравинский. «Что я ненавижу, — указывал композитор, — так это интерпретацию… Ведь музыку следует передавать… а не интерпретировать» (цит. по: *Корыхалова Н. П.* Проблема объективного и субъективного в музыкальном исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. М., 1972. С. 53). Вторая позиция ярко представлена Ф. Бузони. Как подчёркивал Бузони, нотная запись музыкального сочинения «есть лишь изобретательное вспомогательное средство, позволяющее закрепить импровизацию» (Там же. С. 64). Мы полагаем, что интерпретация музыкального произведения *безусловно* подчинена замыслу композитора. При этом, вследствие возможности различных «прочтений» музыкального произведения исполнителями, уместно говорить, как это точно обозначает С. Х. Раппопорт, «о вариантной множественности исполнительства». *Раппопорт С. Х.* О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. С. 3–46.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование «онтологических определяющих» музыки, с позиции синергетики, позволяет сделать следующие выводы.

1. Музыка — система отношений, выступающая в качестве суператтрактора системно-эволюционирующего мира, эволюционное развёртывание которого можно представить в виде конструкции: природа (неживая — живая) — общество — культура — искусство — музыка.

2. Музыка — эволюционирующая система, условием эволюции которой является развитие личностных качеств человека.

3. Репрезентацией музыки оказывается музыкальное произведение, в первую очередь музыкальное произведение европейской профессиональной музыкальной традиции конца XVI — начала XX века в силу наиболее отчётливого проявления в нём личности.

4. Звуковая материя музыкального произведения, прежде всего вышеназванного, образована тремя звуковыми уровнями (слоями): физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным, в приведённой последовательности воспроизводящими эволюционное восхождение мира.

Предложенные выводы — лишь результат начального этапа осмысления сущностных основ музыкального искусства, вне всякого сомнения, требующих дальнейшего изучения.

МУЗЫКА: ПУТЬ К АБСОЛЮТУ

ВСТУПЛЕНИЕ

Человек — *существо, стремящееся к Абсолюту.* Почему человек к Нему стремится?

На этот вопрос имеется множество ответов. Думается, что наиболее ёмкие из них предложили мыслители XX века: Шри Ауробиндо Гхош, Шри Рамана Махарши, Дж. Кришнамурти, П. Тейяр де Шарден, Н. О. Лосский… Вот, например, что по этому поводу говорит Шри Ауробиндо: «Человек… ищет Бога. Постижение Божественного и Вечного в себе и в мире… приведение своего существа и своей жизни в согласие с Бесконечным предстаёт в высших частях человеческой природы как сокровенная цель и предназначение человека»[1].

Исключительными возможностями в приведении человека к Высшему (Абсолюту) обладает *музыка.* Причину, по которой это происходит, раскрывает А. Ф. Лосев: «В музыке, — отмечает Лосев, — есть нечто вечно-временно́е, божественно-неразрешённое, блаженно-мучительное; она — …основная жизнь Абсолюта, божественно-прекрасная и божественно-подвижническая. В музыке нет небожественного… Жить музыкально — значит молиться всему»[2].

---

[1] *Гхош А.* Человеческий цикл: Пер. с англ. СПб., 1999. С. 168. Слова Ауробиндо согласуются с известным высказыванием ап. Павла: «От одной крови Он произвёл род человеческий для обитания по всему лицу земли, назначив предопределённые времена и пределы их обитанию, дабы они искали Бога, не ощутят ли Его, хотя Он и не далеко от каждого от нас» (Деян. 17, 26–27).

[2] *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. С. 101.

В предлагаемой книге исследуется обозначенный потенциал музыки. Исследование ведётся в трёх направлениях: осмысления исторических свидетельств привлечения музыки для установления связи человека и Абсолюта (Часть 1. Искания Абсолюта), постижения механизма, обеспечивающего эту связь (Часть 2. Тайнодействие) и описания современных технологий работы со звуком и музыкой, подготавливающих человека к желанному Свиданию с Божеством (Часть 3. Встреча).

Анализ основывается на принципах *синергизма*[3] — началах синергетического учения.

[3] Синергизм (от греч. συν — вместе и ἔργον — деятельность) — взаимодействие энергий (сил). — Существует большое разнообразие интерпретаций данного явления. В представленной работе синергизм понимается как *совместное действо энергий предельно широкого диапазона — в пространстве бинарных оппозиций: внешнее — внутреннее, явное — тайное, рациональное — иррациональное, обобщённо фиксируемых оппозицией: научное — религиозное.*

ЧАСТЬ 1.
ИСКАНИЯ АБСОЛЮТА

Как было отмечено во Вступлении, человек старается открыть для себя Абсолют. Можно сказать — старается на протяжении всей своей истории. По существу, эта исторически неуёмная его потребность вызвана острейшим желанием обрести с Абсолютом *гармонию*[1].

Испокон веков музыка привлекалась в качестве средства, помогавшего человеку в решении этой задачи. Собственно содержание этой работы, практически, всегда оставалось одним и тем же, менялись только её формы, обусловленные культурной ситуацией, национальными традициями, религиозными установками. Изначально в таком процессе особенно велика была роль *религии*[2]. Попробуем проследить, как это происходило.

---

[1] Гармония (греч. ἁρμονία — связь, порядок) — единство (согласованность) элементов в целом. Сегодня проблема целого — одна из ключевых в науке. Популярным учением о целом является *холизм* (от греч. ὅλος — целый, цельный).

[2] Объясняется это тем, что религия, в соответствии со значением понятия «религия» (от лат. ligo — связываю), и предназначена для образования связи человека с Высшим Началом. Об этом говорится в трудах русских философов: В. С. Соловьёва, Е. Н. Трубецкого, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова. Вот как, например, определяется религия Булгаковым: «Религия есть активный выход за пределы своего *я*, живое чувство связи этого конечного и ограниченного *я* с бесконечным и высшим...» *Булгаков С. Н.* Основные проблемы теории прогресса // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 50.

Уже на «заре человечества» — в *первобытную эпоху (до III тыс. до н.э.)*, в рамках ранних форм религиозного опыта: анимизме, тотемизме, фетишизме и др., обнаруживается стремление человека к воссоединению (гармонии) с Высшим. Наиболее ярко это проявилось в шаманизме[3], где помощником человеку в осуществлении его намерения (в данном случае — воссоединению, в единстве его тела и души, с духами) выступал шаман. Такое единение шаман осуществлял, входя в *экстатическое состояние*[4], при котором его душа «покидала» тело и начинала «путешествовать» по трём мирам: верхнему (Небесному), среднему (Земному) и нижнему (Подземному)[5]. Для приведения себя в необходимое состояние шаман ударял в бубен и пел. Особенно важен был бубен.

> О значении бубна в шаманской практике пишет автор классической работы о шаманизме М. Элиаде: «Бубен играет первостепенную роль в шаманских церемониях. Его символика сложна, а магические функции разнообразны. Он необходим для осуществления сеанса потому, что он… позволяет ему (шаману. — *А. К.*) летать в пространстве, призывает и “пленяет” духов, и, наконец, потому, что гудение бубна позволяет шаману сосредоточиться и снова завязать контакт с духовным миром, к путешествию по которому он готовится». На бубне изображены три сферы, миры — Небо, Земля и Преисподняя и одновременно показаны «средства, с помощью которых шаман прорывает уровни и устанавливает связь с верхним и нижним мира-

---

[3] Что закономерно, поскольку шаманизм, по оценке религиоведов, в частности Е. А. Торчинова, — «самый ранний пример религии в собственном смысле этого слова… антропологический и экзистенциальный феномен религиозного характера, в котором собственный признак религии представлен отчётливо и непосредственно». *Торчинов Е. А.* Религии мира: опыт запредельного. 4-е изд. СПб., 2007. С. 123.

[4] Экстатическое состояние — экстаз (от греч. ἔκστασις — исступление).

[5] Это состояние сегодня называют трансом, трансперсональным переживанием, в основе которого лежит *изменённое состояние сознания: ИСС.* Об этом см.: *Тарт Ч.* Изменённые состояния сознания: Пер. с англ. М., 2003.

ми». «В иконографии бубнов господствует символика экстатического путешествия, то есть путешествия, подразумевающего прорыв уровней… Удары в бубен в начале сеанса, преследующие цель созыва духов и “заточение” их в бубне, представляют увертюру к экстатическому путешествию. Именно поэтому бубен называют “шаманским конём” (якуты, буряты). Конь изображён на алтайском бубне; считается, что, когда шаман ударяет в бубен, он едет на Небо на своём коне» (*Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза: Пер. с англ. Киев, 2000. С. 161, 165)[6].

Шаманизм (а значит, и шаманский музыкальный ритуал) существовал на огромной территории: в Северо-Восточной и Юго-Восточной Азии, Северной Америке, Австралии, Океании и, конечно, не был однородным. Вместе с тем было то, что его объединяло. Это единое можно обозначить как *выражение мистического чувства, мистицизм*[7].

В эпоху древних государств, на Востоке (с III тыс. до н.э. по IV в. н.э.) единение человека с Высшим Началом осуществлялось при поддержке религий более высокого ряда[8]. (Пока-

---

[6] Конечно, назвать деятельность шамана музыкальной можно лишь с известными оговорками, и всё же использование им музыкального инструмента (бубна), пения позволяет её считать таковой. Отметим важный момент: создаваемая шаманом музыкальная композиция отражала представления первобытного человека о его связи с Высшим, Неизъяснимым. Следует подчеркнуть, что такова была роль музыкальных творений, создаваемых и в последующие исторические периоды. Иными словами, *в любую историческую эпоху создаваемая музыка воплощала существовавшее в соответствующую эпоху представление о единстве (гармонии) человека и Бога* (эта установка и ляжет в основу наших дальнейших размышлений в ч. 1).

[7] Нельзя не признать справедливой мысль о том, что «ИСС всегда представлены широким спектром форм и традиций, выполняющих различные функции. Базовой функцией является получение мистического опыта». Цит. по: Субъект во времени социального бытия: историческое выполнение пространственно-временно́го континуума социальной эволюции. М., 2006. С. 584–585.

[8] Появление которых во многом было подготовлено шаманизмом. См.: *Торчинов Е. А.* Указ. соч. С. 125.

зательно, что именно на период становления таких религий приходится историческая дистанция — VIII — II века до н.э., определённая К. Ясперсом «осевым временем»[9].)

Так, в Древней Индии поиски человеком Высшего проходили внутри основополагающей в Индии религии — индуизме.

В индуизме религиозное учение главным образом сконцентрировано в философских текстах *веданты — упанишадах*[10]. В соответствии с этими текстами, процесс обретения человеком Высшего заключался в формировании у него индивидуальной души — Атмана и далее — слиянии его индивидуальной души, Атмана, с космической душой — Брахманом[11]. Такое слияние происходило вследствие длительного распознавания Атманом внутри себя Брахмана.

> Поэтичным и вместе с тем загадочным образом этот процесс описан в Тайттирии упанишаде: «Поистине, из этого Атмана (чуть выше в тексте Атман именуется Брахманом. — *А. К.*) возникло пространство, из пространства — ветер, из ветра — огонь, из огня — вода, из воды — земля, из земли — травы, из трав — пища, из пищи — человек. Поистине, этот человек состоит из соков пищи… От этого [Атмана], состоящего из соков пищи, поистине, отличен внутренний Атман, состоящий из дыхания… От этого [Атмана], состоящего из дыхания, поистине, отличен внутренний Атман, состоящий из разума… От этого [Атмана], состоящего из разума, поистине, отличен внутренний Атман, состоящий из распознавания… От этого [Атмана], состоящего из

---

[9] См.: *Ясперс К.* Смысл и назначение истории: Пер. с нем. 2-е изд. М., 1994. С. 32–50.

[10] Веданта (санскр.) — завершающая часть Вед. Веданта тесно сопряжена с *йогой* (от санскр. корня *йодж* — соединение, единение, связь), особенно в учении Шри Ауробиндо Гхоша.

[11] Трактовка Атмана и Брахмана не однозначна в древнеиндийских текстах: есть свидетельства, что Атман — всеобщее, Атман и Брахман — синонимы; авторитетный исследователь индийской философии — С. Радхакришнан говорит о единстве Атмана и Брахмана как «первичной реальности»: *Радхакришнан С.* Индийская философия: Пер. с англ.: [В 2 т.] Т. I. Ч. I. Гл. 4. М., 2008. С. 88–170.

распознавания, поистине, отличен внутренний Атман, состоящий из блаженства… То, что здесь в человеке, и то, что там в солнце (Атмане. — *А. К.*), — одно. Кто, зная так, уходит из этого мира, тот достигает этого Атмана, состоящего из пищи, достигает этого Атмана, состоящего из дыхания, достигает этого Атмана, состоящего из разума, достигает этого Атмана, состоящего из распознавания, достигает этого Атмана, состоящего из блаженства» (цит. по: Упанишады: Пер. с санскр. 3-е изд., испр. М., 2003. С. 537–539, 542)[12].

Для осуществления слияния Атмана и Брахмана использовалось пение. Звучание его должно было быть сакральным, поэтому пелись *мантры*[13], важнейшей из которых был звук *Ом (Аум)*[14]. При этом предполагалась *медитация*[15] на Ом (Аум).

---

[12] Единство Атмана и Брахмана обусловливала *прана* — жизненная энергия, пронизывающая всё сущее.

[13] Мантра (санскр.) — священная звуковая формула, соединяющая человека с Высшим. Необходимым являлось её многократное повторение (*джапа*). Существовали два типа мантр: *мантры-молитвы*, главным образом воздействующие на духовное в человеке, и *мантры-заклинания* — на природное (органическое). (Зачастую эти типы мантр оказывались трудноразличимыми.)

[14] Ом (Аум) (санскр.) — таинственный звук, олицетворяющий Великое Единение: внешнего и внутреннего, явного и тайного. Всеобщность Ом постоянно подчёркивается в упанишадах (например, в одной из наиболее почитаемых из них — Чхандогье упанишаде — говорится: «Звук *Ом* — это всё»; см.: Упанишады. С. 300). — Интересно, что в йоге существует понятие «*нада-йога*» — слово «*нада*» образовано от санскритского корня «*над*» и означает «*звук*». Как отмечает нидерландский исследователь Дик де Рейтер, «на Востоке различают два типа нады: *ахата нада* — звук, который мы слышим ушами и можем воспринимать физически и который происходит от соударения или трения двух объектов… и *анахата нада* — вечный, бесконечный звук… — звук самой Вселенной и первоисточник жизни… Сосредоточиваясь на… внешних звуках, чтобы достичь гармонии со звуком внутренним, последователь нада-йоги постепенно погружается в поток вечного звука — первооснову жизни». *Рейтер Д.* Йога и звук: Пер. с англ. М., 2009. С. 7–8.

[15] Медитация (от лат. meditatio — размышление). Известны различные определения медитации. Согласно самому распространённому из них, медитация — *углублённое размышление о каком-либо предмете.*

Каким образом происходит соединение Атмана и Брахмана в процессе пения Ом поясняет индийский философ Шивананда Свами: «*Ом*, — пишет Шивананда, — разделяется на *а*, *у* и *м*. *А* означает состояние бодрствования… *у* — сон со сновидениями… и *м* — состояние глубокого сна… *Ом* целиком символизирует четвёртое состояние (именуемое «турия». — *А. К.*), которое превосходит три предыдущих… ритм повторения *Ом* приводит к безмолвию разума. Повторяя *Ом* вслух или беззвучно, медитируя на *Ом*, вы вызываете гармоничные вибрации ума, тонкого тела, возвышаете ум до благородных высот божественного величия, [приводя] сознание к состоянию турии, где медитирующий теряет своё индивидуальное сознание и погружается в Верховную Душу, всёнаполняющее Брахмическое Сознание». «Строго говоря, — указывает Шивананда, — турия… — …сущность всех других состояний: бодрствования, сна со сновидениями и глубокого сна. Это Абсолютное Бытие-знание-блаженство» (*Шивананда Свами.* Джапа-йога. Медитация на Ом: Пер. с англ. Киев, 2003. С. 132, 187)[16].

Приблизительно с V века до н.э. в Индии получил распространение буддизм.

В буддизме единение человека с Высшим (Абсолютом) в конечном счёте означало погружение человека в Нирвану (именуемую также «Пустота», «Абсолют»). В Нирване человек «освобождался» («спасался») от страданий и обретал состояние покоя, радости, блаженства — *просветления (бодхи).*

---

[16] Специфику названных состояний уточняет французский исследователь Рене Генон. Он рассматривает их как «следствия... реализации различных духовных степеней, которые могут быть описаны следующим образом: первая соотносится с полным развитием телесной индивидуальности; вторая — с… расширением человеческой индивидуальности в её внетелесных модальностях; третья — достижению “над-индивидуальных” состояний (человеческого) существа. Наконец, четвёртая есть осуществление “Высшего Тождества”». См.: *Генон Р.* Человек и его осуществление согласно Веданте. Восточная метафизика: Пер. с фр. М., 2004. С. 145.

Буддизм, безусловно, был связан с индуизмом, при этом привнёс нечто новое: *необходимость переживания единения с Абсолютом*[17]. Для единения человека с Высшей Реальностью также использовалось пение мантр, прежде всего звука Ом, медитация[18].

В Древнем Китае существовали различные учения, не являвшиеся в полном значении этого слова религиями, но обладавшие религиозными чертами: даосизм, конфуцианство, натурализм и др. Единение человека с Высшей Действительностью, Абсолютом, наиболее последовательно осмыслялось в даосизме и интерпретировалось как единение человека с *Дао*[19].

> В объяснении этого контакта даосы исходили из того, что Дао наполнено энергией — *ци*. Эта энергия качественно неоднородна и представлена в широком спектре: от самой сгущённой, «плотной», до самой разряжённой, «тонкой». Наиболее «тяжёлые» (материальные) явления образует наиболее сгущённая, «плотная» ци. По мере становления явлений более «лёгкими» (духовными) — наиболее раз-

[17] По замечанию О. О. Розенберга, в буддизме человек «является не существом, живущим в мире, а существом, *переживающим мир* (выд. нами. — *А. К.*)». *Розенберг О. О.* Проблемы буддийской философии // Розенберг О. О. Труды по буддизму. М., 1991. С. 108.

[18] Постепенно выйдя за границы Индии, буддизм стал утверждаться и в других восточных государствах: в Китае, Тибете, Японии, при этом — в качественно новом виде (получившем названия: *чань* — в Китае; *дзэн* — в Японии). Суть новизны заключалась в следующем: если в ортодоксальном индийском буддизме человек достигал Нирваны в процессе длительных усилий, в новом, неортодоксальном, — мог погрузиться в неё внезапно и таким образом пережить *мгновенное просветление* (*дунь у* — в Китае, *сатори* — в Японии).

[19] Дао (кит.) — Путь, Закон, Безымянное, Пустота, Великое Начало. Например, в знаменитом трактате «Дао дэ цзин» сказано: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное Дао. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя. Безымянное есть начало неба и земли… — мать всех вещей». «Дао пусто, но в применении неисчерпаемо». Цит. по: Дао дэ цзин // Древнекитайская философия: Собр. текстов в 2 т. Т. 1. М., 1972. С. 115, 116.

ряжённая, «тонкая». Дао наполняет человека наиболее разряжённой энергией, успокаивает человека, снимает его тревоги и сомнения. Вместе с этим успокоением осуществляется соединение человека с Дао. В трактате «Гуань-цзы» читаем: «Душевное состояние требует спокойствия… Без волнения и суетливости, сама собой приходит гармония (Дао. — *А. К.*)» (см.: Гуань-цзы // Древнекитайская философия: Собр. текстов в 2 т. Т. 2. М., 1973. С. 51).

Для достижения единения человека с Дао активно использовалась музыка. Вот как об этом говорится в трактате «Люйши чуньцю» (III в. до н.э.), в котором очень заметны даосские наказы:

> «Далеки истоки музыки. Она рождается из меры, коренится в [В]еликом [Е]дином (Дао. — *А. К.*)… Когда мир пребывает в [В]еликом (Едином. — *А. К.*)… все существа в умиротворении, всё изменяется согласно [В]ысшему, тогда музыка достигает завершённости. Музыка, достигшая завершённости имеет последствием умерение страстей и желаний. Когда страсти и желания не направлены по ложному пути, музыка достигает законченности. Музыка, обретшая законченность, — искусство, проистекающее из уравновешенности». «В (порождаемой уравновешенностью. — *А. К.*) музыке… (существует. — *А. К.*) упорядоченность звуков… И если упорядоченным образом внимать упорядоченным звукам, в душе наступит гармония (Дао. — *А. К.*)» (Люйши чуньцю: Пер. с кит. М., 2001. С. 109, 113)[20].

---

[20] Тайна музыки, обеспечивающая встречу человека с Дао, была заключена в её звуковой организации, представляющей *пентатонику* (от греч. πέντε — пять и τόνος — тон) — пятиступенную звуковую систему в пределах октавы. С древности (и по наши дни) в Китае используется наиболее распространённый тип пентатоники — бесполутоновый, в котором расстояния между образующими её звуками (тонами) — тон, тон, полтора тона, тон. Считалось, что звуки пентатоники соответственно связаны с различными органами человека (а также первоэлементами, планетами и пр.). Именно связь с органами человека, а значит, и воздействие на них, предопределили возможности музыки в единении человека и Дао. Подробнее об этом см. в ч. 3.

В *эпоху европейского Средневековья (IV — XIV вв.)* единение человека с Высшим, Богом, осуществлялось в рамках христианства[21]. Выражалось это единение в установлении связи человека (как телесно-душевно-духовного существа) с Богом. Для установления связи совершалась *Литургия (месса)*, кульминацией которой являлась *Евхаристия*[22].

Это воссоединение человека с Богом особенно интенсивно переживалось в восточной ветви христианства — *православии* (не случайно Н. А. Бердяев считал необходимым «признание исключительного духовного значения Православия как наиболее чистой формы христианства»[23]).

---

[21] По всей видимости, на формирование христианства определённым образом повлиял буддизм, преимущественно неортодоксальный. Так, например, Н. О. Лосский, при всём своём отрицательном отношении к буддизму и противопоставлении его христианству (христианство — утверждение жизни, а буддизм — её уничтожение), всё же подчёркивает, что «частичное приближение буддизма к христианству существует». *Лосский Н. О.* Христианство и буддизм // Христианство и Индуизм: Сб. статей. М., 1994. С. 56.

[22] Евхаристия (греч. ευχαριστία — благодарение) — Причащение: вкушение хлеба и вина, по церковной вере пресуществлённых в Тело и Кровь Христа ради сущностного соединения верующего с Христом. Как говорится в Евангелии: «…истинно, истинно говорю вам: если не будете есть Плоти Сына Человеческого и пить Крови Его, то не будете иметь в себе жизни» (Ин. 6, 54). «Ядущий Мою Плоть и пиющий Мою Кровь пребывает во Мне, и Я в нём» (Ин. 6, 57).

[23] См.: *Бердяев Н. А.* Истина Православия // Бердяев Н. А. Признанья верующего вольнодумца. М., 2007. С. 240. При этом в православии существовал особый духовный опыт — *исихазм* (от греч. συχία — спокойствие, тишина), в соответствии с которым единение человека с Богом понималось как *воссоединение энергии человека с энергиями Бога — Божественными энергиями* (обозначаемое словом «*синергия*»!). Характер этого воссоединения поясняет систематизатор и обосновать практики исихазма святитель Григорий Палама. Как указывает святитель, есть энергии Бога — свет, «изливаемый на нас Богом по Его обетованию дух от Духа Божия... действование сущности Духа». Это действование — «дар… всесвятого Духа», воплощаемый Его энергиями. *Григорий Палама*. Триады в защиту священно-безмолвствующих: Пер. с греч. М., 2011. С. 197. «Святой Дух превосходит свои энергии не только потому, что

Единению человека и Бога в православии способствовали духовные песнопения Литургии: *псалмы, гимны*[24]. Происходило это вследствие *уподобления поющих в храме прихожан поющим на небе ангелам, пением своим непрестанно славословящим Бога.* (Показательно, что пение в православном храме именовалось ангелоподобным. Как отмечает знаток православного богослужебного пения Д. В. Разумовский, «*ангелоподобное пение* составляло богослужебное, храмовое, пение, и названо *ангелоподобным*… потому что совершалось в храме церковью видимою, по образцу церкви невидимой *Ангелов* и *церкви первородных*, сослужащих церкви видимой, и предстоящих Престолу Господа славы день и ночь с немолчным гласом славословия и благодарения»[25].) Наиболее значительным песнопением православной церкви является *Херувимская песнь* (под пение «Херувимской» предназначенные для Причащения хлеб и вино переносятся с жертвенника на престол).

Возвышенно и поэтично о «Херувимской» говорит священник П. А. Флоренский:

«Иже херувимы тайно образующе, и животворящей Троице трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское от-

---

Он их причина, но и потому, что принятое всегда оказывается лишь ничтожной долей Его дара» (Там же. С. 198). Божественные энергии — «благодать обóжения… благодать же совершает само несказанное единение, ибо через неё “всецелый Бог перемещается во всецелых достойных” (Максим Исповедник. — *А. К.*), а всецелые (достойные. — *А. К.*) всецело перемещаются во всецелого Бога, приняв взамен самих себя всецелого Бога и приобретя словно бы в награду за своё восхождение к Нему Самого единого Бога…» (Там же. С. 209).

[24] Псалом (греч. ψαλμος — хвалебная песнь), гимн (греч. ύμνος — торжественная песнь). О возможности сведения всех, представленных в Литургии, жанров духовных песнопений к двум: псалму и гимну, свидетельствует Святой Иоанн Златоуст. Святитель разделял песнопения на псалмы и гимны, при этом заповедовал православным христианам: «Если ты навыкнешь петь псалмы, тогда сумеешь петь и гимны. А это дело более божественное. Именно псалмам свойственно всё человеческое, а гимны, напротив, не заключают в себе ничего человеческого. Гимны, а не псалмы, воспеваются горними силами». *Иоанн Златоуст.* Собеседование о псалмах // Иоанн Златоуст. Творения: В XII т. Т. V. М., 2012. С. 603.

[25] *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1867. С. 97.

ложим попечение. Яко да Царя всех подымем, ангельскими невидимо дориносима чинми.

Мы, таинственно изображающие Херувимов и припевающие трисвятую песнь творящей жизнь Троице, оставим сейчас всякую житейскую думу, чтобы поднять Царя всех, невидимо копьеносимого чинами Ангелов.

Какие загадочные слова поются за Литургией! Кто может слушать их без трепета? Вдумайтесь: мы "таинственно изображаем Херувимов"! Не подобным ли изображается подобное? А мы изображаем Херувимов. Значит, есть в каждом из нас что-то подобное Херувиму, сходное с Херувимом… Но не наружное, не внешнее это сходство. Оно — не явное, не телесное; не такое, как сходство человека и портрета его. Сходство с Херувимом — внутреннее, таинственное и сокровенное в глуби души. Это — сходство духовное. Есть великая по своему значению херувимская сердцевина нашей души, ангельское ядро души...». «Пусть спадёт пред очами… пелена… О, счастье каждому видеть Херувима в каждом! О, радость навеки! "Всякое ныне житейское отложим попечение". Всякое...» (*Флоренский П. А.* Радость навеки (на «Херувимскую») // Богословские труды. М., 1982. № 23. С. 317, 319).

Воссоединению человека и Бога в огромной степени способствовал также *колокольный звон*. Связано это было с тайным назначением колоколов, о котором превосходно сказал В. Н. Ильин: «Их (колоколов. — *А. К.*) музыкально-метафизическое задание сводится к максимальному одушевлению в соответствующем роде косной, неорганической материи, высшим типом которой является, несомненно, металл. В колокольном звоне она начинает жить по-своему, но зато по-настоящему»[26].

В *эпоху Возрождения (XV—XVI вв.)* происходит знаменательное событие: отпадение человека от Бога. На место Бога человек поставил природу, мир — в широком смысле: духовное заме-

[26] *Ильин В. Н.* Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Православный колокольный звон. Теория и практика. М., 2002. С. 68–69.

нил материальным[27]. Эта позиция возрожденческого человека критиковалась многими мыслителями, особенно — русскими: Н. Бердяевым, П. Флоренским, П. Сорокиным и другими. Так, по словам Бердяева, «ренессансное обращение к природе… не было делом духовного человека… Для того чтобы человек до конца утвердил себя и не утерял источника и цели своего творчества, он должен утверждать не только себя, но и Бога. Он должен утверждать в себе образ Божий»[28].

В атмосфере упоения природой, материей и человек в эпоху Ренессанса мыслился в первую очередь как природное — телесное существо (наделённое душой). Следствием такого его понимания явилось всяческое воспевание чувственного наслаждения. Вот как, в частности, об этом говорит Л. Валла: наслаждение — «благо, к которому всюду стремятся», «никто не наслаждается ради какой-то цели, но само наслаждение есть цель»[29].

---

[27] Важно, что указанное отпадение произошло в католическом христианстве — на Западе.

[28] *Бердяев Н. А.* Смысл истории // Бердяев Н. А. Смысл истории. Новое средневековье. М., 2002. С. 149–151. Однако был в этом намерении — устремлённости к природе — и положительный момент: всплеск интереса к природному явился побудительным мотивом для развития *науки*. На это обращал внимание в упомянутой выше работе и Н. Бердяев: «В естественных науках Возрождения… чувствовал человек безграничную мощь своего познания; он не рефлектировал над своими познавательными средствами, не сомневался в них». *Бердяев Н. А.* Указ. соч. С. 158.

[29] Цит. по: *Валла Л.* Об истинном и ложном благе. О свободе воли: Пер. с лат. М., 1989. С. 51. — Вместе с тем в эпоху Возрождения существовали концепции материи, в рамках которых она наделялась душой, одухотворялась. Такие трактовки предлагали выдающиеся мыслители эпохи Ренессанса — представители так называемого *мистического пантеизма*: Н. Кузанский, Дж. Бруно, Парацельс, Я. Бёме. Так, Дж. Бруно говорит устами Теофила — персонажа одного из своих сочинений: «Дух находится во всех вещах, каковые, если не суть живые, суть одушевлённые; если они в действительности не обладают одушевлённостью и жизнью, всё же они обладают ими сообразно началу и известному первому действию… (дух. — *А. К.*) во всё проникает, во всём находится и приводит в движение всю материю, наполняет её лоно и скорее превосходит её, чем она превосходит его полноту,

Установка на наслаждение нашла отражение в музыке эпохи Ренессанса, прежде всего — в сочинениях, написанных в жанре *мадригала*[30].

Приведём описание одного из мадригалов — «Tirsi morir volea» («Тирсис хочет умереть»), сочинённого итальянским композитором последней трети XVI века Л. Маренцо:

«Первые же его (этого мадригала. — *А. К.*) слова звучат как начало (драматической. — *А. К.*) сцены: “Tirsi” — аккорды пяти голосов с “предвосхищением” вверху; “morir volea” — ответная фраза верхних голосов; снова “Tirsi” в ансамбле — “morir volea” дважды, сначала у нижних голосов, затем у верхних. Всё дальнейшее изложение в первой части гибко и свободно: голоса то сливаются в общем порыве, то перекликаются по группам, выражая сочувствие тому, кто [желает] умереть (от страсти. — *А. К.*). При этом возгласы… драматизированы. Драматична и вторая часть мадригала. Умиротворение, наступающее в третьей части… несёт в себе что-то торжественное: слова “Кто так умирает, возвращается к жизни» многократно (и напряжённо вверху) повторены, как в апофеозе”» (*Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: В 2 т. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. С. 216)[31].

и превышает её скорее, чем ею превышен, принимая во внимание, что духовная субстанция не может быть превзойдена материальной, но скорее полагает ей предел». *Бруно Дж.* О Причине, Начале и Едином // Бруно Дж. Философские диалоги: Сб. пер. М., 2013. С. 64.

[30] Мадригал (франц. madrigal, итал. madrigale, от лат. mater — мать: пение на родном, материнском, языке) — небольшое музыкально-поэтическое произведение, как правило, посвящённое чувственным переживаниям. Мадригалы отличают перепады громкости; резкие звучания; интонации, напоминающие вздохи; «изломанные» мелодии; театрально-драматические эффекты и т. п.

[31] В мадригалах, созданных на закате Возрождения, чувственный, экспрессивный элемент был выражен ещё более заметно. Таковы мадригалы итальянского композитора рубежа XVI—XVII веков К. Джезуальдо да Веноза. Его произведения, в высшей степени экзальтированные, даже послужили основанием для Ганса Редлиха — известного английского музыковеда XX столетия — назвать их автора «гениальным психопатом».

XVII–XVIII века демонстрируют активные поиски человеком Бога. Разумеется, в каждом из них эти поиски выглядели по-разному.

Так, в XVII веке, что отчётливо видно по сочинениям Декарта, Спинозы, Лейбница, человек обнаруживал Бога в результате напряжённой деятельности своей души (ума). Считалось, что душа (ум) может соединиться с Богом (по выражению Декарта, «коснуться» Бога), если будет постоянно развиваться, совершенствоваться.

Следует отметить, что для мыслителей XVII столетия Бог — Верховное Существо: мир и человек «получают оправдание» от Бога. Замечательным образом данное суждение раскрывается в учении Лейбница о *предустановленной гармонии*.

> Это учение, наиболее законченно, изложено Лейбницем в его трактате «Монадология» (кстати, у Лейбница трактат не имел названия; название ему позже дал историк философии Иоганн Эрдман в связи с используемым Лейбницем в этом сочинении, для обозначения своеобразных первоэлементов, понятия «монада»). Как отмечает в указанной работе мыслитель, «последняя причина вещей… находится… в источнике; и это мы называем Богом». А так как этот источник (Бог) «есть достаточное основание для всего… то… *этого Бога достаточно*». Отсюда, подчёркивает Лейбниц, Бог должен быть непричастен пределам «и содержать в себе столько реальности, сколько возможно». «Эти положения, — продолжает философ, — дали мне средство объяснить естественным образом соединение, или, скорее, согласие, души с органическим телом. Душа следует своим собственным законам, тело — также своим, и они сообразуются в силу *гармонии, предустановленной* между всеми… (душами и телами. — *А. К.*), так как они все суть выражения одного и того же универсума» (*Лейбниц Г.-В.* Монадология // Лейбниц Г.-В. Соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1982. С. 419, 420, 427)[32].

[32] У Лейбница Бог «выносится за скобки» гармонии, он Творец гармонии: «Я… допускаю… сверхъестественное, — писал Лейбниц, — только в начале вещей, в отношении первого образования животных или в отношении первоначального утверждения предустановленной гармонии между душой и телом; поэтому я признаю, что образование

В XVIII веке устремлённость человека к Богу получила наиболее серьёзную разработку в трудах И. Канта.

Кант, также как Декарт, Спиноза и Лейбниц, полагал, что человек обретает единение с Богом в результате деятельности своей души (ума). При этом высказывает важную идею о том, что сочетание человека с Богом — «единой первосущностью», по Канту, — означает обретение человеком высшего блага, что является конечной целью человеческого существования. Вот как кёнигсбергский философ пишет об этом: цель человеческого существования — достижение «высокого пункта, а именно понятия единой первосущности как высшего блага»[33].

В XVII — XVIII веках деятельность человеческой души (ума), рассматриваемая мыслителями этого времени как средство сближения человека с Богом, являла собой и важнейшее условие существования музыки. Последнее выражалось в огромном значении, придаваемом ясности, отчётливости сопряжения различных элементов музыки, именуемого гармонией[34].

животных и сообщение между душой и телом являются уже делом столь же естественным, как и другие естественные действия, самые обыкновенные». *Лейбниц Г.-В.* Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла // Лейбниц Г.-В. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1989. С. 67.

[33] *Кант И.* Критика чистого разума // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 671. — Стоит сказать, что в XVIII столетии, вместе с подчёркиванием роли души (ума) человека, развивался и взгляд на человека как на сугубо телесное, более того — механистическое существо, жизнь души которого, всецело зависит от жизни его тела. Развитие такого взгляда особенно заметно было во Франции. Ярчайший тому пример — учение о человеке Ж. О. Ламетри (на суждения которого в этом смысле, безусловно, повлияли некоторые идеи Декарта). Так, по словам Ламетри, «Человеческое тело — это заводящая сама себя машина, живое олицетворение беспрерывного движения… Без пищи (для тела. — *А. К.*) душа изнемогает, впадает в неистовство и наконец, изнурённая, умирает… Как велика власть пищи!» *Ламетри Ж. О.* Человек-машина // Ламетри Ж. О. Соч. 2-е изд. М., 1983. С. 183. При всей экстравагантности и даже эпатажности данного высказывания в нём заключена известная правда о человеке. Об этом подробнее см. в ч. 2.

[34] Выражением ясности, прозрачности гармонии стало преобладание в ней *консонанса* (от лат. consonantia — благозвучие) над *диссонансом* (от лат. dissonantia — неблагозвучие).

Первостепенное внимание гармонии уделяли композиторы — представители венской классической школы: Гайдн, Моцарт, Бетховен, при этом наиболее подчёркнуто, классицистично, — Гайдн. Жанром, в котором у Гайдна нагляднейшим образом запечатлелись принципы гармонии, стала *симфония*[35].

Гайдном написаны 104 симфонии, в том числе 12-ть так называемых «лондонских симфоний»: №№ 93–104. Обратимся к анализу одной из «лондонских симфоний», № 95 (до минор):

«Девяносто пятая симфония… — одна из прекраснейших в лондонском цикле. Особенно хороша первая часть — шедевр сочетания лаконизма с выразительностью». В этой части присутствуют «патетические элементы… в стройном, сдерживающем русле свойственной позднему Гайдну гармоничности». «Музыка первой части… симфонии… показывает нам Гайдна как предшественника Бетховена. Далёкий от бетховенского протестующего духа, Гайдн, однако, очень отчётливо… вырабатывает язык лапидарных, чётких, словно высеченных энергичным резцом формулировок… Черты подобной лапидарности заметны и во второй части (Andante), несмотря на все её узорчатые орнаменты… Нежно-печальная мелодия — в начале менуэта (третьей части симфонии) — не без влияния Моцарта. В трио очень выразительно соло виолончели…». «Сонатно-фугированная форма финала имеет приблизительные аналогии в ранних симфониях Гайдна… Но размах музыки (здесь. — *А. К.*), разумеется, совсем иной. Незадолго до конца, в мощном нарастании tutti… он явно перехлёстывает некоторую суховатость и старомодность полифонических узоров» (*Кремлёв Ю. А.* Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. М., 1972. С. 210–212).

В *первой половине XIX века — в эпоху Романтизма*, так же как и в XVII – XVIII веках, причина единения человека с Богом ус-

[35] Симфония (от греч. συμφωνία — созвучие) — музыкальное произведение, как правило предназначенное для оркестра. Отметим, само слово «симфония» (в его значении — созвучие) говорит о гармонии.

матривалась в деятельности человеческой души. Только если в XVII – XVIII столетиях в этом случае подразумевалась деятельность души как отдельной способности человека: души (ума), то теперь (имеется в виду лучшая из, как полагалось, двух, наличествующих у души сторон[36]) — проявления высших, духовных устремлений человека. С исключительной глубиной указанная установка романтиков обнаруживается в трудах выдающегося представителя философской мысли Романтизма — Ф. В. Й. Шеллинга.

По Шеллингу, душа имеет два уровня существования: конечное — тогда она является, в классификации Шеллинга, «душой тела»: философ даже говорит о том, что в этом случае душа «есть само тело»[37] — и бесконечное, когда она стремится к слиянию с Богом. Во втором случае душа есть дух, овеществлением которого оказывается слово. Именно через слово, по мнению Шеллинга, «открывает себя… *Бог*»[38].

Это слово, уточняет мыслитель уже в сочинении позднего периода, — слово откровения, под откровением же он понимает «не что иное, как христианство (западное. — *А. К.*)»[39].

Идеи Шеллинга, к которым он приходит в позднем творчестве, нашли отчётливейшее выражение в сочинениях Р. Вагнера, особенно явственно — в его последней опере «*Парсифаль*».

Проиллюстрируем это утверждение фрагментом из известной работы о Вагнере: «Как все музыкальные дра-

---

[36] В эпоху Романтизма душа мыслилась существующей в двух модусах: как отражение тела и как отражение духа человека, причём, в сочетании модусов, воплощающей единого — всего! — человека. По словам Н. Я. Берковского, для романтиков «в душе содержится человек *во всех его возможностях, в путях, им не пройденных, но возможных для него* (выд. нами. — *А. К.*)». *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. 2-е изд. СПб., 2001. С. 42.

[37] *Шеллинг Ф. В. Й.* Бруно, или О Божественном и природном начале вещей. Беседа // Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 548.

[38] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 112.

[39] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия откровения: В 2 т. Т. 2. СПб., 2002. С. 41.

мы Вагнера, “Парсифаль” состоит из трёх актов, расположенных вполне симметрично. Каждый акт содержит две картины; действие первого и третьего происходит в Граале (замке, где хранится Священная Чаша, в которую, по преданию, была собрана кровь снятого с креста распятого Христа. — *А. К.*); второй акт — в волшебном замке Клингзора и его садах. Создаётся сценическая трёхчастная репризная композиция с остроконтрастной серединой: крайние акты воплощают мир христианского благочестия, средний акт — мир греховной чувственности.

Каждый из двух миров этой драмы имеет свою интонационную сферу… В первом и третьем актах господствует хоральность, диатоничность и тональная устойчивость, в среднем, где властвует грех, — сложные гармонии, хроматизмы и тональная неустойчивость. При этом обе интонационные сферы образуют органическое единство. Хоральность и диатонизм свойственны в основном темам, непосредственно относящимся к самому Граалю и к идее христианской святости. Они заставляют вспомнить отчасти хоралы Баха, отчасти просветлённый хорально-полифонический стиль Палестрины. Но и эти темы, когда они начинают выражать человеческие чувства и сложные психологические переживания, насыщаются хроматическими интонациями» (*Левик Б. В.* Рихард Вагнер. 2-е изд. М., 2011. С. 398).

Во *второй половине XIX века* наблюдается активное развитие «итоговых» идей Шеллинга о связи человека и Бога. Особенно — в России, в творчестве В. Соловьёва.

Единение человека и Бога Соловьёв усматривал как результат деятельности человеческого духа, характеризующегося надёжностью, устойчивостью (тело и душа не способны привести к Богу по причине их изменчивости и неустойчивости).

Согласно Соловьёву, Бог (Абсолютно сущее) находится на месте, стоит незыблемо, человек (вследствие деятельности своего духа) пребывает в постоянном движении, развитии, приближающим его к Богу. Свидание Бога и человека ведёт к полномерному

существованию человечества — Богочеловечеству, которое наиболее совершенным образом «является нам в христианстве»[40]. У Соловьёва это — объединённое христианство Востока (имеется в виду его византийская версия) и Запада, необходимость объединения которого, по убеждению мыслителя, связана с тем, что «Восток всеми силами своего духа привязывается к божественному и сохраняет его… а Запад употребляет всю свою энергию на развитие человеческого начала»[41].

По Соловьёву, единое христианство — условие Всеединства, воплощением которого является Любовь (София)[42].

Тема любви как выражения Всеединства, Божественного Согласия — ведущая в творчестве русских композиторов, современников В. С. Соловьёва: А. Г. Рубинштейна, А. С. Аренского, П. И. Чайковского. С необыкновенной напряженностью и драматизмом она раскрывается в произведениях Чайковского. Ярко, гимнически образ любви запечатлён в его симфоническом сочинении — *Увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»*.

> Как указывает Е. М. Орлова, уже в первой редакции сочинения, без знаменитой темы хорала (fis-moll), мы встречаемся с выражением трагической любви. Это осуществляется прежде всего «через резкое противопоставление двух тем сонатного аллегро, различных по своему интонационному генезису и типу изложения: инструментальный характер, острая ритмика, жёсткое гармоническое воплощение первой и широкий лирический распев, вокальность второй… Включение во вторую редакцию темы хорала… придаёт ещё бóльшую органичность всему сочинению Чайковско-

---

[40] *Соловьёв В. С.* Чтения о Богочеловечестве. М., 2014. С. 160.

[41] Там же. С. 238.

[42] Таким образом, Любовь, София — суть учения философа. Вот как пишет об этом К. В. Мочульский: «На протяжении всей жизни вынашивал он (Соловьёв. — *А. К.*) в сердце величайшую свою интуицию (идею Софии. — *А. К.*), многократно возвращался к ней… искал наиболее точной и исчерпывающей формулировки… Соловьёв пророчески предчувствовал, что только на софиологической основе возможно… раскрытие… истины». *Мочульский К. В.* Владимир Соловьёв. Жизнь и учение // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. М., 1995. С. 120.

го; сама же тембровая и ритмическая её трансформация в дальнейшем развитии музыки создаёт огромной силы драматическое напряжение, приводящее в итоге к глубочайшему душевному катарсису». По мнению Орловой, заметно «выделяется… последняя — третья — редакция увертюры» (*Орлова Е. М.* Пётр Ильич Чайковский. М., 1980. С. 41, 77).

Идеи В. Соловьёва о единстве Бога и человека — через Всеединство, Всеобщую Любовь, во многом предопределили уже в *первой половине XX века* утверждение представления о Богочеловеческом единении как слиянии сознания человека и Сознания Божества — Космического сознания. Это представление получило основательную разработку на русской почве, в первую очередь в сочинениях П. Д. Успенского (ученика известного философа Г. И. Гурджиева).

По Успенскому, человек главным образом заявляет о себе посредством своего сознания, которое, с точки зрения учёного, есть его, человека, душа. Отсюда вывод мыслителя: человек, по существу, — это его сознание.

Согласно Успенскому, человек развивается, эволюционирует. И поскольку он преимущественно — сознание, его развитие следует понимать как в первую очередь развитие его сознания. Такое развитие сознания связано с постоянным его расширением, условием которого являются усилия человека по изменению состояния сознания (!). Что это значит у Успенского?

Как считает учёный, «человек располагает возможностью четырёх состояний сознания: *сон, бодрствование, самосознание* и *объективное сознание* (первые два состояния, согласно Успенскому, — низшие, вторые два — высшие. — *А. К.*). Несмотря на то, что человек обладает этими четырьмя состояниями сознания, на самом деле он живёт только *в двух из них* (низших. — *А. К.*): одна часть его жизни проходит во сне, а другая — в так называемом бодрствующем состоянии, хотя на самом деле состояние бодрствования очень мало чем отличается от сна»[43]. Вместе с тем имеют-

[43] *Успенский П. Д.* Психология возможного развития человека // Успенский П. Д. Вечный поиск чудесного. Избранные труды: Пер. с англ. М., 2009. С. 488.

ся другие два состояния: самосознание и объективное сознание, которые фиксируют меру развития сознания человека, приводящую его (сознание) к слиянию с Космическим сознанием[44].

В музыке слияние человеческого и Космического сознания с поразительной грандиозностью и экспрессией воплотил А. Н. Скрябин. Эта тема — центральная в творчестве композитора, особенно в произведениях, написанных после 1900 года, в частности — Третьей симфонии, названной композитором *«Божественной поэмой»*.

> Музыкальный материал симфонии тщательно проанализирован В. В. Рубцовой: «Наиболее масштабна первая часть симфонии… Главная партия (первой части. — *А. К.*) подвижная, устремлённая, полна внутреннего порыва. Вступающая затаённо, настороженно… тема развивается волнами и достигает широкого мелодического разлива уже в конце первого предложения… Широко развита и побочная тема, упоительно прекрасная, распевная, вызывающая ассоциации с тематизмом Чайковского… Развитие побочной партии приводит к полному успокоению, после чего в фанфарной заключительной теме возникают героические образы, вызывающие большой эмоциональный подъём… Развёрнутость образов экспозиции… обусловливает масштабность разработки… Реприза динамизирована и сокращена…
>
> …средняя часть представляет широко развитую сферу лирики, в которой выразительность тематизма сочетается с интенсивностью его развития, образующего объёмную и пластичную композицию…
>
> Тематизм третьей части… — …рельефный рисунок главной партии… Продолжение темы — широкий взлёт мелодии по ступеням большого мажорного нонаккорда и его разрешение в распетое трезвучие до мажора… Как

[44] Там же. С. 490. На взгляды П. Д. Успенского во многом повлияли идеи канадского физиолога и психиатра конца XIX — начала XX века Р. М. Бёкка: *Бёкк Р. М.* Космическое сознание: Пер. с англ. Пг., 1915 (Пер. с фр. — М., 2008).

символ красоты и света, нетронутый стремительным водоворотом движения, музыка заключительной партии образует устойчивую архитектоническую арку в композиции финала, завершаемой величественной кодой» (*Рубцова В. В.* Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 167–168, 170–175).

Во *второй половине XX — начале XXI века* сохраняется понимание единения Бога и человека как слияния сознания человека и сознания Божества, но теперь уже в новом ракурсе: как сопряжения *биополя, именуемого также информационным полем, человека и информационного поля Вселенной*. Обобщённую характеристику такого сопряжения мы находим в работах А. В. Мартынова.

Учёный пишет: «Носителями физических полей являются не объекты, а само пространство. Так, магнитное поле не принадлежит постоянному магниту, а просто магнит является такой структурой, которая аккумулирует магнитную составляющую вакуума, точнее, суперполя (информационного поля Вселенной. — *А. К.*), представляющего собой интегральную сущность четырёхмерного континуума.

Точно так же структурность, то есть качественность различных кристаллов и просто материальных тел выявляет гравитационную составляющую единого суперполя.

Что же касается всей живой материи, то, очевидно, её объекты являются структурами динамическими, аккумулирующими наиболее интегральную, комплексную часть спектра суперполя. Именно эта часть и получила сейчас название “биополе” (в указанную часть, разумеется, входит и биополе человека. — *А. К.*)»[45].

Интересно, что в музыке «полевое» единение человека и Бога выступает как *музыкально-информационное поле.* В свете такого понимания в музыкально-информационном поле соединяются информационное поле человека и информационное поле

[45] *Мартынов А. В.* Философия жизни. Исповедимый путь к богочеловечности. СПб., 2004. С. 100. В исследованиях последних лет биополе и информационное поле фактически отождествляются. См. работы В. П. Казначеева, Е. А. Спирина, И. М. Когана, И. И. Юзвишина, Г. Б. Двойрина и др.

универсума. Местом (точкой) их соединения оказывается *звук*[46]. Таким образом, именно в звуке музыкально-информационного пространства происходит соприкосновение информационного поля человека и информационного поля Вселенной, а значит, — и Встреча человека с Богом.

Отмеченное отношение к звуку свойственно многим композиторам второй половины XX — начала XXI века. С особой доверительностью его выразил С. Белимов.

«Когда-то, — говорит Белимов, — в начале 80-х годов… я размышлял над очень сложной и одновременно очень простой проблемой: что же объединяет… музыкальные культуры? И в один прекрасный момент я осознал нечто — возможно самоочевидное для многих других — это ЗВУК! Одинокий, отдельно взятый звук со всеми его имманентными музыкальными характеристиками. Для меня это было настоящим открытием, подтолкнувшим к другим размышлениям — столь же непростым и в то же время, вероятно, столь же для кого-то самоочевидным. Что с этим звуком происходит? Что с ним может происходить? И — ответ. Он живёт. Звук — живая, движущаяся материя, подчинённая всем законам развития живого. Он рождается и умирает. Он дышит. Он изменяется. Как человек. Как дерево… Как Вселенная» (*Белимов С., Райскин И.* Нас всех объединяет звук. Интерактивная интерпретация интервью с интрамузыкантом // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 2)[47].

Итак, мы рассмотрели исторические особенности применения музыки как средства единения человека и Абсолюта. Возникает вопрос, каким образом музыка предопределяет такое единение? На этот вопрос мы постараемся ответить во второй части работы.

---

[46] См.: *Минаев Е. А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. М., 2000.

[47] Приведённая трактовка звука, по сути, совпадает с той, которая получила распространение в государствах Древнего Востока: в Индии, Китае, Тибете (об этом см. выше), что свидетельствует о её устойчивости, вневременности.

ЧАСТЬ 2.
ТАЙНОДЕЙСТВИЕ

Отвечая на вопрос, каким образом музыка осуществляет воссоединение человека и Абсолюта, Бога, напомним, что ранее, при анализе исторических фактов, касающихся способности музыки воссоединять человека и Бога, мы говорили о *гармонии.* И это не случайно. Дело в том, что воссоединение человека и Бога необходимо понимать как *обретение человеком гармонии с Богом.* Что означает такая гармония? Для начала уточним, что означает гармония вообще.

Мы знаем, гармония — согласованность элементов в целом. Однако подчеркнём: *эта согласованность не бывает завершённой, она постоянно развивается: достраивается, разрастается, усложняется*[1].

На динамику гармонии обращают внимание учёные. Исследователи считают, что она заключается в переходе гармонии в дисгармонию и вновь — в гармонию, но уже на более высоком уровне. Подобный взгляд на развитие гармонии утверждается в трудах В. Т. Мещерякова, Э. М. Сороко, В. Н. Сагатовского, В. А. Белоусова и А. В. Демичева и др. Вот, например, что по этому поводу пишут В. А. Белоусов и А. В. Демичев: «Переход гармонии в дисгармонию

---

[1] Указанная ситуация связана с явлением, именуемым *эмерджентностью* (от англ. emergent — неожиданно появляющийся) — возникновением новых свойств у целого, отсутствующих у его элементов; несводимостью свойств целого к сумме свойств его компонентов.

можно… истолковывать как… совершенно необходимый (процесс развития гармонии. — *А. К.*)». «Она (переходит. — *А. К.*)… в свою противоположность только для того, чтобы вернуться в ещё более развитом состоянии… в этом смысле... переход гармонии в дисгармонию означает переход гармонии из одного (мене развитого. — *А. К.*) своего состояния в другое (более развитое. — *А. К.*)… Гармония поэтому даже в своей дисгармонии остаётся самой собой… Дисгармония — отступление, но такое, чтобы обрести более высокую (гармонию. — *А. К.*)… Через дисгармонию гармония (получает. — *А. К.*)… возможность выявить пределы… своего… развития… ибо она — творящее начало» (*Белоусов В. А., Демичев А. В.* Гармония: противоречие, связь. Владивосток, 1991. С. 156, 158–159).

Таким образом, *гармония — условие непрестанного развития, всёвозрастающего развёртывания любого (!) явления, в конечном счёте приводящего его к Богу*[2].

Учитывая сказанное, можно заключить, что *гармония человека с Богом есть гармония человека с самим собой — единение его элементов: тела, души и духа.* Посредством чего оно достигается?

Очевидно, что вопрос о единении тела, души и духа человека не простой. И всё-таки. Обратимся к современной литературе на эту тему.

---

[2] В понимании соотношения между гармонией и Богом, сложившемся в XVII — XVIII веках (прежде всего — у Лейбница), произошло существенное изменение. Если в XVII — XVIII веках считалось, что имеется, как самостоятельное явление, гармония мира, созданная Богом, то к началу XX столетия утверждается наличие единой гармонии — мира и Бога. Типична в этом смысле позиция французского философа Андре Ламуша — автора семитомного сочинения «Гармоническая теория» (1955 — 1967), в седьмом томе которого и разбирается отношение между гармонией и Богом. По мнению Ламуша, «Гармония… есть единство Творца и творения... она есть одновременное выражение статики и динамики, сущности и существования, трансцендентного и имманентного, единства во всеобщности…» Таким образом, гармония, полагает Ламуш, — «фундаментальный атрибут бытия». Цит. по: *Мещеряков В. Т.* Гармония и гармоническое развитие. Л., 1976. С. 117.

На сегодняшний день имеются разные концепции связи тела, души и духа. Наиболее убедительной нам представляется модель, предложенная С. Д. Хайтуном.

Учёный акцентирует сопряжение телесного и душевного, но логика его рассуждений позволяет «довести» его построение до связи: телесное — душевное — духовное.

С. Д. Хайтун понимает связь тела, души и духа человека в контексте интерпретации им мира как взаимодействия полей. Вот, как он поясняет свою позицию: «Живые и неживые структуры состоят из молекул, молекулы — из атомов, атомы — из элементарных частиц. Элементарные частицы представляют собой сгустки *физических* полей взаимодействий. Атомы, молекулы, живые клетки — …таким образом, определённые структуры, образованные *физическими* полями. То, что принято называть веществом, “соткано” из полей физических взаимодействий. Так что приборы *при соответствующей их настройке* и обязаны обнаруживать на месте нефизических полей физические». По мнению автора, всё это позволяет признать, что «гравитационные, электромагнитные и другие физические поля взаимодействий *первичны*, тогда как химические, биологические и другие поля нефизических взаимодействий *“сотканы”* из *“физических”*, образуя многоуровневые структуры (паттерны)». Развивая свою мысль, учёный пишет: «Как атом “размазан” в пространстве, присутствуя в нём своими полями и вне участка, непосредственно им занимаемого, так и любая “вещественная” структура “размазана” своими полями в пространстве вне непосредственно занимаемого ею объёма. Поскольку вещественные структуры “сотканы” из *физических* полей, постольку, естественно, эта их “полевая тень” также соткана из *физических* полей». В связи с этим, высказывает предположение Хайтун, не исключено, что «человеческая *душа* — это “полевая тень”, отбрасываемая вещественными структурами, из которых состоит человеческий организм»[3].

---

[3] *Хайтун С. Д.* Фундаментальная сущность эволюции // Вопросы философии. 2001. № 2. С. 156–157. (Об этом см. также: *Хайтун С. Д.* Феномен человека на фоне универсальной эволюции. М., 2005.) — Среди

Практически исходя из той же предпосылки, объясняют связь компонентов человека и отечественные священнослужители. Вот, например, что отмечает архиепископ Лука (в миру — Валентин Феликсович Войно-Ясенецкий): «Законы неизменяемости элементов (материальных. — *А. К.*) более не существуют, ибо непреложно доказано превращение одних элементов в другие». Так, «формой материи надо считать электромагнитное поле… Оно порождается движением и взаимодействием элементарных частиц — электронов и других». Вместе с тем электрическое поле (в соединении с магнитным образующее электромагнитное), считает Лука, по существу, уже не материя — он называет его «полуматериальным». Вследствие этого, задаёт вопрос автор, «имеем ли мы право предположить, что со временем будут открыты такие формы бытия материи… которые по своим свойствам ещё с гораздо бóльшим основанием, чем электричество,

---

трудов, посвящённых теме единения элементов человека, особенно выделяется работа чилийских учёных — Умберто Матураны и Франсиско Варелы, в которой авторы продемонстрировали свою, сложившуюся у них ещё в начале 1970-х годов, концепцию *аутопоэзиса* (от греч. αὐτός — сам и ποίησις — сотворение, производство). Согласно этой концепции, определяющим свойством живого существа является самовоспроизводство, то есть поддержание своей *идентичности*. «Живые существа, — фиксируют авторы, — характеризуются тем, что постоянно самовоспроизводятся. Именно на этот процесс самовоспроизводства мы указываем, когда называем организацию, отличающую живые существа, *аутопоэзной организацией*». *Матурана У., Варела Ф.* Древо познания: биологические корни человеческого понимания: Пер. с англ. М., 2001. С. 40. «Наиболее поразительная особенность аутопоэзной системы, — устанавливают учёные, — состоит в том, что она вытаскивает сама себя за волосы и становится отличной от окружающей среды посредством собственной динамики, но при этом продолжает составлять с ней единое целое» (Там же. С. 41). Важная мысль исследователей: «Живые существа отличаются тем, что их организация порождает в качестве продукта только их самих, без разделения на производителя и продукт. Бытие и сотворение аутопоэзного единства нерасторжимы, и в этом заключается присущий только им способ организации» (Там же. С. 44).

должны быть названы полуматериальными?» И далее Лука приходит к выводу, что нельзя «отрицать законность нашей веры и уверенности в существовании (нематериального. — *А. К.*)». Человек, по Луке, есть воплощение этого многосоставного (многополевого) пространства через единство его тела, души и духа, ведущее положение в котором (единстве) занимает дух: «Всякая жизнь нашего тела и души, — свидетельствует Лука, — все мысли, чувства, волевые акты… теснейшим образом связаны с жизнью духа. В духе отпечатлеваются, его формируют, в нём сохраняются все (тела и души. — *А. К.*) акты» (*Святитель Лука Войно-Ясенецкий*. Дух, душа, тело. Тула, 2013. С. 5, 7–8, 11, 120)[4].

Таким образом, *тело, душа и дух человека — ступени возрастания единой человеческой природы*. Что лежит в основании этого возрастания, какова его причина?

Полагаем, что причина — действие существующей в человеке *энергии*. Что это за энергия? Как она в нём действует? Вот что об этом пишет К. Г. Коротков.

По мнению учёного, человек получает энергию от всего, поскольку «энергия — во всём, что нас окружает, и любые явления материального мира — это сконденсированная энергия»[5]. Зарядка человека энергией осуществляется вследствие переработки его организмом внешних воздействий. В свою очередь эта переработка предопределяется «каскадом химических веществ, генерируемых железами внутренней секреции, управляемых мозгом»[6].

---

[4] Подобные идеи о человеке, его теле, душе и духе, высказывают и другие священнослужители: Игумен Иларион (Алфеев), Ирофей Влахос, П. В. Добросельский.

[5] *Коротков К. Г.* Энергия наших мыслей. Как наши мысли влияют на окружающую реальность. М., 2011. С. 242.

[6] Там же. С. 260. — Идею о том, что в основе материальных явлений в качестве единой субстанции лежит энергия, ещё в начале XX века выдвинул немецкий учёный и философ В. Ф. Оствальд. Как полагал Оствальд, «при том всеобъемлющем значении, которое имеет энергия для всей совокупности наших представлений о естественных явлениях, мы должны: считать её… субстанцией в самом настоя-

Энергия питает *сознание.* На это обращает внимание Б. П. Пономарёв. По утверждению Пономарёва, энергия — первичная сила, «она наполняет собой всю Вселенную… создаёт все материальные объекты». Она пребывает во всём, в том числе и в сознании. Иными словами, об энергетическом содержании сознания «спорить невозможно»[7].

щем смысле этого слова». *Оствальд В. Ф.* Натур-философия: лекции, читанные в Лейпцигском ун-те: Пер. с нем. 2-е изд., стер. М., 2006. С. 205. Освальд обращал внимание на существование различных энергий и необходимость разработки специальной таблицы, содержащей «все возможные энергии», имея которую можно было бы «из характера многообразия соответствующих факторов энергии довольно подробно вывести свойства соответствующих неизвестных нам энергий… (оказавшись. — *А. К.*) в таком же положении, в котором был Менделеев, когда он создал свою систематическую таблицу элементов» (Там же. С. 213). (Следует отметить, что позже предпринимались попытки создания такого рода таблицы. В частности, к ним можно отнести классификации энергий, предложенные П. Тейяром де Шарденом, выделившим две энергии: тангенциальную и радиальную — «Феномен человека», 1955, а также Дж. Г. Беннетом, указавшим на наличие двенадцати энергий: рассеянной, направленной, связующей, пластической, конструктивной, жизненной, автоматической, чувствительной, сознательной, творческой, объединяющей и трансцендентной — «Энергии: материальные, жизненные и космические», 1964.) Ясно, что утверждаемая В. Ф. Оствальдом в качестве субстанции энергия, по сути, — та самая, именуемая в Индии — *прана*, в Китае — *ци* (добавим: в Японии — *ки*, в Тибете — *лунг* и пр.), о которых говорилось в ч. 1.

[7] *Пономарёв Б. П.* Человек «нашёл» сознание // Сознание и физическая реальность. Т. 14. № 11. 2009. С. 8, 6. — Своеобразно интерпретирует влияние энергии на сознание У. Джеймс. По мнению учёного, необходимо говорить о постоянном движении сознания. (В своём учебнике по психологии он называет это движение «потоком сознания». См.: *Джеймс У.* Психология: Пер. с англ. Гл. 11. М., 2011. С. 48–68.) В процессе движения сознания возникают, перемещающиеся «подобно блуждающему огню», вершины сознания — группы идей, которые в нём господствуют и направляют его волю. Каждая такая вершина является «центром его (человека. — *А. К.*)… энергии». *Джеймс У.* Многообразие религиозного опыта: Пер. с англ. 4-е изд. М., 2012. С. 162. Эта энергия, считает Джеймс, в конечном счёте физическая. «Мы знаем, — подчёр-

В свою очередь, сознание — предпосылка *личности.* Такую точку зрения оригинально развивает В. В. Налимов.

Как подчёркивает Налимов, «личность — это не столько устойчивое состояние (сознания. — *А. К.*), сколько *процесс*»[8]. Процесс этот, по Налимову, заключается в обретении личностью многомерности. По словам Налимова, «именно в многомерности может осуществляться согласованная связанность двух (или нескольких) составляющих личности… Личность оказывается способной к трансценденции — выходу за границы, без саморазрушения. Раскрытие личности через наращивание многомерности — это не разрушение исходного *эго*, а его нескончаемое дополнение»[9]. «Трансценденция личности, — отмечает автор, — …это… борьба человека… за открытость к глубинам самого себя, а через себя — и… раскрепощение своего *метаэго*»[10].

В момент высвобождения человеком своего *метаэго* и *происходит единение составляющих человека: тела, души и духа.* При этом очевидно, что, в свете идей Налимова, *метаэго* предстаёт в качестве *металичности*, а значит… *Личности Бога.*

> Можно ли говорить о Личности Бога? Согласно некоторым религиозным учениям: индуизму, буддизму, джайнизму, Бог не обладает Личностью, однако в соответствии с другими, прежде всего христианством, — обладает (иногда, правда, и в тех религиозных системах, где традиционно Личность Бога отрицается, обнаруживается представление о Боге как Личности, например в индуизме — в отношении Бога Ишвары). Причём на основании многих свиде-

---

кивает мыслитель, — что чувства, мысли и верования бывают то мёртвые и холодные, то горячие и полные жизни, и когда какое-нибудь чувство наше оживает и воспламеняется, то всё в душе нашей кристаллизуется вокруг него, или иначе сказать “двигательная энергия” идеи, бывшая долго *потенциальной* (здесь и след. — выд. нами. — *А. К.*), становится теперь *кинетической*... мы вынуждены… прибегнуть… к терминам, заимствованным из механики» (Там же. С. 163).

[8] *Налимов В. В.* Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. 3-е изд. М., 2011. С. 242.

[9] Там же. С. 278.

[10] Там же. С. 281–282.

тельств можно предположить, что особенно утверждается Личность Бога в *православии*, то есть *православие — наиболее Боголичностная религия*! Вот что об этом думает Л. П. Карсавин. По мнению философа, Бог Триипостасен и в этой Триипостасности выступает как Единая Личность: «…ибо ипостасное бытие не вне Его усии и ей не противостоит, будучи образом существования её, а Он сам — личный Бог». «Божественная Триипостасная Сущность, или Божье Триединство, — единственное личное бытие». И наконец: «Миру тварному открыто всё Триипостасное Божество как Божественная Личность» (*Карсавин Л. П.* О личности // Карсавин Л. П. Религиозно-философские сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1992. С. 26, 99, 100)[11].

Разрастаясь, личность человека достигает Личности Бога. Каким образом это происходит?

Чтобы ответить на поставленный вопрос, вспомним: личность человека — своеобразная батарейка, накапливающая энергию. По мере накопления энергии и происходит движение от личности человека, имеющей меньшую энергию, — к Личности Бога, имеющей бóльшую (несравненно бóльшую!) энергию. Можно сказать: *Личность Бога, обладающая большей энергией, притягивает личность человека, обладающего меньшей энергией*[12]. Такое влияние, по существу, является *гипнотическим воздействием*.

Об этом воздействии написано немало. В частности, в работе С. Ю. Мышляева показано, что гипнотическое воздействие связано с восприятием энергии гипнотизирующе-

---

[11] То, что Бог обладает Личностью, косвенным образом подтверждается возникшим среди русских монахов на Афоне в начале XX века и получившим серьёзную разработку уже в 20-х годах того же века в России (С. Булгаков, П. Флоренский, А. Лосев) религиозным движением *имяславие (ономатодоксия).* Основной тезис имяславцев: «Имя Бога есть Сам Бог». Однако, учитывая, что Имя Бога имяславцы не отделяли от Личности Бога, этот тезис можно интерпретировать как утверждение: «Личность Бога есть Сам Бог» или, более кратко, — «Бог есть Личность».

[12] Удивительным образом это напоминает действование Божественных энергий — благодати обóжения, как оно понимается в исихазме (об этом см. в ч. 1).

го (гипнотизёра), обладающего по сравнению с гипнотизируемым «большей… энергией». Поэтому как о результате воздействия энергии гипнотизёра на энергопотенциал гипнотизируемого «можно говорить о (переходе личности гипнотизируемого. — *А. К.*)… на иной энергетический уровень». Действие гипнотизёра (как личности. — *А. К.*) направлено на личность гипнотизируемого», в результате чего последняя обретает «особую форму бодрствования», выражением которой оказывается подчинение личности гипнотизируемого личности гипнотизёра (*Мышляев С. Ю.* Гипноз. Личное влияние? СПб., 1994. С. 113–135)[13].

Возрастание личности человека до Личности Бога и подготавливает *единение человека с Богом*[14]. Возникает вопрос: как му-

[13] Данную особенность гипнотического влияния отмечают многие отечественные учёные: Л. П. Гримак, В. Л. Райков, В. С. Ротенберг, О. К. Тихомиров. Например, Гримак считает, что «пусковым… механизмом гипноза чаще всего является филогенетически обусловленный рефлекс “следования за лидером”». *Гримак Л. П.* Резервы человеческой психики: введение в психологию активности. 4-е изд. М., 2015. С. 110. — По всей видимости, здесь мы обнаруживаем «считывание» с отношения Гуру (Учителя) и Чела (ученика), сложившегося на Востоке. Как пишет Анагарика Говинда, приобщение к сущностному опыту «заключается в переносе сознания от Гуру к Чела… Оно также называется “переносом могущества”… поскольку… уполномочивает ученика следовать по направлению к полной реализации… Гуру… таким образом, становится источником постоянного вдохновения и гидом ко всё более углубляющемуся пониманию содержания и смысла (опыта. — *А. К.*)». *Говинда А.* Творческая медитация и многомерное сознание: Пер. с англ. М., 2006. С. 87. И важное добавление: «Сколько он (Гуру. — *А. К.*) может передать, зависит от его личного статуса» (Там же. С. 99). — Заметим, что, согласно восточным представлениям, существует Высший Гуру — Гуру Гур, и им является Бог! Об этом недвусмысленно свидетельствует осознавание Гуру как «*боговдохновенного* (выд. нами. — *А. К.*) человека… по чьим стопам мы желаем следовать» (Там же. С. 150).

[14] Снискание общности с Богом — важнейшее событие в жизни человека. Оно предопределяет переход человека в новое время существования: из традиционного (горизонтального) — в нетрадиционное (вертикальное). Это прекрасно описал М. Хайдеггер. «Мы именуем… феномены настающего, бывшести, актуальности (аспекты горизон-

зыка может способствовать этому таинству? Ответ — в раскрытии закономерностей воздействия музыки на человека. Что нам о нём известно?

Прежде всего следует сказать, что этот процесс очень сложный. Если существуют различные теоретические модели воздействия «просто звука» на человеческий организм (Г. Гельмгольца, Г. Флетчера, И. Эвальда и др.)[15], что уж говорить о наличии разных представлений о воздействии музыкального звука[16]. Не слу-

---

тального времени. — *А. К.*) *экстазами* временности. Она не есть сперва некое сущее, только выступающее из себя, но её существо есть временение в единстве *экстазов*». *Хайдеггер М.* Бытие и время: Пер. с нем. 5-е изд. М., 2015. С. 329. Обычная, традиционная, временность, пишет Хайдеггер, «есть по существу “в мире”. Мир ни наличен, ни подручен, но временит во временности» (Там же. С. 365). Но есть… *мгновение-ока* — выход из этой временности (горизонтальной). «Этот термин («мгновение-ока». — *А. К.*) надо понимать… как… решительный… прорыв… Феномен мгновения-ока… даёт *впервые встретиться* тому, что может быть… наличным “во времени”» (Там же. С. 338). — Практически в те же годы близкие идеи высказывал В. И. Вернадский: есть время, оно *линейно* (то есть — горизонтально). Но всё *ли* в нём? «Теперь мы подходим к… сознанию чрезвычайного богатства содержанием, реальным содержанием, доступным научному изучению, мельчайших мгновений». *Вернадский В. И.* Проблема времени в современной науке // Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. М., 2013. С. 514. «Реально это изменение представлений прежде всего ставит перед нами вопрос о правильности веками выработанной основной единицы измерения времени — секунды, связанной с равномерным движением, с *линейным* (горизонтальным. — *А. К.*), а не с векториальным (вертикальным. — *А. К.*) выражением времени» (Там же. С. 514–515).

[15] Как справедливо было замечено авторитетным специалистом, особенности воздействия звука «ещё до конца не изучены». *Алдошина И. А.* Основы психоакустики. М., 2000. С. 3.

[16] Принципиальным эффектом воздействия музыкального звука является возникновение в сознании слушателя *музыкального образа*, заключающего в себе, в силу имеющихся у него характеристик, художественные образы других искусств. Такое понимание музыкального образа, в частности, вытекает из работ М. Ш. Бонфельда. См., напр.: *Бонфельд М. Ш.* МУЗЫКА: Язык. Речь. Мышление: опыт системного исследования музыкального искусства. С. 131–132, 570–574 и др.

чайно вопросам воздействия музыкального звучания на человека посвящены труды многих исследователей. Наиболее фундаментально их рассматривает Э. Курт.

По мнению Курта, воздействие музыки выражается в становлении *напряжения внутри нас.* Это напряжение, по Курту, обеспечивают «перерабатывающие энергии», которые «предшествуют чувственным впечатлениям»[17]. Учёный говорит о различных типах таких энергий, фактически сводимых к двум. По поводу первого из них: «Воздействие энергии (этого типа. — *А. К.*)… пронизывает все единичные тоны мелодического (линеарного. — *А. К.*) потока… Состояние напряжения определённого ощущения поэтому имманентно отдельным тонам мелодической линии, то есть неразрывно связано с ней… Внутренний процесс (проявляющийся в мелодическом движении. — *А. К.*)… обнаруживается в единичном тоне (выделенном из общей связи и изучаемом со стороны его напряжения), как противодействие ощущению покоя. В нём сокрыто… состояние напряжения… (которое можно определить. — *А. К.*) как *„кинетическую (двигательную) энергию"*»[18].

О втором типе: «Каждый тон, заимствующий живую силу из линеарной связи движения, к которой он принадлежит, переносит силу напряжения в те аккордовые образования, в которые он попадает». «Рассматривая аккордовое созвучие, к которому принадлежит тон, обладающий кинетической силой напряжения (закономерно прийти. — *А. К.*)… к понятию состояния энергии в аккордах» (которое может быть названо. — *А. К.*)… *"потенциальной энергией"*»[19].

---

[17] *Курт Э.* Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония Баха: Пер. с нем. М., 1931. С. 40.

[18] Там же. С. 41–42.

[19] Там же. С. 74. «Энергетические» идеи о музыке Э. Курта разделял Б. В. Асафьев. Об этом свидетельствуют, например, следующие высказывания отечественного музыковеда: «Чем интенсивнее (в музыке. — *А. К.*) ощущается… затрата энергии, тем сложнее деятельность сознания, сравнивающая каждый новый момент звучания с предшествующим ("слушание музыки"). Понятие энергии не может не быть приложимо именно к явлению сопряжения созвучий, потому что

Важное утверждение автора: эти два типа энергии: *кинетическая — потенциальная* и *рождают музыку внутри нас.* «Начало музыки, — говорит Курт, — не есть ни тон, ни аккорд… или какое-либо другое звуковое явление. Тон есть лишь начало, простейшее явление внешнего звучания… из колебаний струн… образуется только звуковое впечатление, но никак не музыка. Музыка есть борьба сил, *становление внутри нас*»[20].

иначе совсем уничтожается понятие музыкального материала ("звучащего вещества"), а значит — и физическая данность музыки… поскольку при исследовании процессов оформления в музыке никак нельзя исключить самого факта звучания… факт работы, факт перехода некоей затраченной силы в ряд звукодвижений и ощущение последствий этого перехода в восприятии наличествует в музыке… Пока произведение не звучит… оно всё равно что не существует. Те или иные формы его (озвучивания. — *А. К.*), начиная от мысленного… или "чтения" партитуры, затем исполнения в переложении или, наконец, в подлинном виде, превращают *потенциальную энергию* (здесь и далее выд. нами. — *А. К.*)… музыки (интонируемой композитором. — *А. К.*) в *кинетическую энергию* (её исполнения. — *А. К.*), переходящую в свою очередь в акте слушания музыки в *новый вид энергии — "душевное переживание"*. Этот ряд превращений составляет необходимый путь музыки от первых этапов зарождения её в воображении композитора… до восприятия её чутким слушателем». *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. С. 53–54. — Позже интерес к энергетике музыки нашёл отражение в работах многих наших музыковедов: В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, Г. А. Орлова, М. А. Аркадьева. Однако, как подчёркивалось в литературе, до сих пор «не существует целостной теории энергетической природы музыкального искусства». См.: Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. трудов РАМ. Вып. 129. М., 1994. С. 47.

[20] *Курт Э.* Указ. соч. С. 39–40. Акцент Курта на внутреннем звучании соответствует разработанной в отечественной психологии концепции внешнего и внутреннего поля сознания, в рамках которой особое внимание уделяется внутреннему полю. Так, А. Н. Леонтьев — автор концепции, констатирует: в процессе длительного развития человека в его психической организации «появляется некоторое как бы… внутреннее поле… на которое проецируются, обрисовываются внешние (воздействия. — *А. К.*)». *Леонтьев А. Н.* Лекции по общей психологии. 5-е изд., стер. М., 2010. С. 143. — Показательно, что на явление

Курт указывает, что возникает «внутри нас» *абсолютная музыка.* Своё представление о ней он развил в монографии о Брукнере.

Как пишет учёный в этой работе, «абсолютная музыка лишена предметности, но у неё есть свои собственные законы. Она является силой, которая лучится (в звучании. — *А. К.*). Ощущение "абсолютного", ощущение свободы, переливается в ощущение бесконечного»… Такая музыка — «духовная, высвобождённая в неясной, сверхмировой дали... Вопрос же, каковы эти неохватные дали, оказывается, одновременно, и вопросом о смысле абсолютной музыки…»[21].

внутреннего поля обратили внимание и музыковеды. В частности, по наблюдению Т. П. Бибиковой, «внутреннее поле выражает себя чувственной тканью, которая не осознаётся, а переживается». *Бибикова Т. П.* Гипотеза о внутреннем поле // Музыка в ряду искусств. Вып. 3. Петрозаводск, 1994. С. 21. «Поле как неотъемлемая основа психической жизни, как ощущение внутренних процессов, в которых "бродит" и "отстаивается" содержание нашего опыта, вбирает в себя всё то, что каждый из нас осуществляет на протяжении своей жизни — то, о чём мы думаем, говорим, поём, что мы… любим, ненавидим, приобретаем и теряем» (Там же. С. 22).

[21] Цит. по: Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. М., 1994. С. 27. — Почти за 20 лет до Курта аналогичным образом об абсолютной музыке (трактуя её как Музыку, отличая от музыкального искусства!), размышлял Ф. Бузони. По свидетельству итальянского музыканта, абсолютная музыка выходит за границы материального (звукового) оформления, она способна «парить и быть свободной *от условий материи* (выд. нами. — *А. К.*)». «В самом человеке, — указывает Бузони, — она так же универсальна и совершенна, как и в мировом пространстве». *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства: Пер. с нем. СПб., 1912 (Казань, 1996). С. 12, 51. — Своеобразным подтверждением существования абсолютной музыки можно считать «вненаходимость» музыкального произведения. Действительно, где музыкальное произведение? Известны на этот счёт суждения Р. Ингардена о h-moll'ной сонате Шопена, Э. Жильсона о «Крейцеровой» сонате и Ж.-П. Сартра о Седьмой (VII) симфонии Бетховена и др. Вот, например, что пишет Сартр о VII симфонии Бетховена: «Я слушаю оркестр, исполняющий VII симфонию Бетховена… Но… что такое… VII симфония? Рассмотрим сначала, *что* я слушаю. Для

По Курту, смысл абсолютной музыки заключается в обнаружении Абсолюта, Бога[22]. А это означает, что в музыке присутствует Бог, и через музыку Личность Бога призывает личность слушателя. Этот процесс можно описать следующим образом: *Личность Бога императивно (гипнотически) воздействует на личность композитора (являясь предпосылкой созданного композитором музыкального произведения), личность композитора, соответствующим образом, — на личность исполнителя (обусловливая выбор исполнителем музыкального произведения для интерпретации) и, наконец, личность исполнителя — на личность слушателя (вследствие воздействия озвучиваемого исполнителем музыкального произведения на слушателя)*. В результате такого многоступенчатого воздействия Личности Бога на личность слушателя происходит последовательная трансценденция личности слушателя

меня VII симфония не существует во времени, я не считаю её датированным событием или представлением, которое имеет место в зале Шатле 17 ноября 1938 г. Если завтра или через неделю я услышу, как Фуртвенглер дирижирует другим оркестром, исполняющим это произведение, то я снова окажусь перед той же самой симфонией. Просто сыграна она будет лучше или хуже. Теперь проанализируем, *как* я слушаю эту симфонию. Некоторые закрывают глаза, и… предаются одним чистым звукам. Другие пристально глядят в оркестр или на спину дирижёра. Но они совершенно не видят то, на что смотрят… На самом деле зал, дирижёр и сам оркестр исчезают. Таким образом, я нахожусь перед VII симфонией при обязательном условии нигде не слышать её и не думать, что она настоящее, датированное событие… В той мере, в какой я её постигаю, эта симфония *не здесь*, между вот этими стенами и на конце вот этих смычков…» *Сартр Ж.-П.* Произведение искусства // Современная западноевропейская и американская эстетика: Сб. пер. М., 2002. С. 22–23.

[22] Уже отмечалось исследователями, что, согласно Курту, погружение в абсолютную музыку — предвестие мистического прови́дения. Вместе с тем, когда Курт говорит о мистическом прови́дении «речь идёт о сверхчувственном познании “сокровеннейших движений всех вещей” и “сущности всех мировых явлений”, что *отождествляется с познанием Бога* (выд. нами. — *А. К.*)». *Галкин О. А.* Концепция музыки Эрнста Курта: от психологизма к онтологизму // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании: Межвуз. сб. научных статей. М.; Уфа, 2007. С. 111.

в возрастании: *личность слушателя — личность исполнителя — личность композитора — Личность Бога*.

Призыв Личности Бога личность слушателя воспринимает как одновременно тревожащий и пьянящий зов музыки. Такой зов музыки был обнаружен давно. Ещё в XVIII веке французский писатель Б. Фонтенель по поводу него произнёс знаменитое: «Соната, чего ты хочешь от меня?» (эта фраза затем попала в «Музыкальный словарь» Ж.-Ж. Руссо и другие труды о музыке XVIII столетия — И. Н. Форкеля, А. Гретри, И. Ф. Рейхардта). После солидного перерыва, в конце XIX века, вновь внимание к этому явлению, и также во Франции, привлёк А. Бергсон. В одной из своих работ Бергсон замечает: «Разве можно было бы понять могучую, или скорее гипнотизирующую власть музыки, если не допустить, что мы внутренне повторяем слышимые звуки, что мы как будто погружаемся в… (определённое. — *А. К.*) состояние… правда, это состояние оригинально; вы не можете его передать... оно вам внушается». Или в другом месте: «Звуки музыки действуют на нас гораздо сильнее, чем звуки природы, но это объясняется тем, что природа ограничивается одним только выражением чувств, тогда как музыка нам их внушает» (*Бергсон А.* Непосредственные данные сознания: время и свобода воли: Пер. с фр. 5-е изд. М., 2014. С. 35, 15)[23].

[23] Следствие такого зова — полнейшее «растворение» слушателя в музыке. Вот как этот момент предстаёт в зеркале восточной ментальности: «Я напряжённо слушаю музыку, “весь превратился в слух”… но я ещё чётко различаю мелодию, её ритм, темп, гармонизацию и пр. Исполняемое произведение есть ещё для меня вполне определённый объект, которым я всецело занят… Но по мере напряжения внимания отдельные элементы начинают стушёвываться, произведение начинает восприниматься как нечто целое, простое, оно овладевает моим вниманием настолько, что всё остальное уже не воспринимается, и уходят мысли как нечто, облекаемое в слова… Наконец… звуки перестают восприниматься как таковые внешним слухом…» Цит. по: *Смирнов Б. Л.* Послесловие // Махабхарата. Вып. VII. Ч. 2. 2-е изд. А., 1981. С. 213.

Таким образом, предопределяя продвижение личности слушателя до Личности Бога, музыка и способствует *единению слушателя с Богом*[24].

Предельно выразительно это показывает В. В. Медушевский. Так, по мнению Медушевского, слушатель Первого ноктюрна Шопена (b-moll) удостаивается единения с Богом вследствие преодоления заключённой в данном сочинении меланхолической печали. Вот что говорит

[24] Обретённое единение влечёт за собой переход слушателя в новое время существования, что выражается изменением слушательской установки на временно́й параметр музыки. Такая ситуация получила отражение в комментариях теоретиков и практиков музыкального искусства. Например, по словам именитого музыковеда К. Дальхауза, посвятившего этой теме раздел «К временно́й структуре музыки» своей книги «Музыкальная теория XVIII — XIX веков» (1984), музыка существует «во времени», хотя время необратимо. «Необратимое время» не содержится в непосредственном музыкальном опыте. Это «постоянное», «гомогенное», «пустое», «квантовое» время, или «время мира», не осознаётся и не воспринимается при слушании; оно остаётся «внешним моментом музыки». Вместе с тем «настоящее» время — это «переживаемое» время, в котором прошлое и будущее синтезируются, а измеримое время, с различаемым прошлым и будущим, остаётся второстепенным (*Дальхауз К.* К временно́й структуре музыки // Филиппов С. М. Феноменология и герменевтика искусства (Музыка — Сознание — Время). Пермь, 2003. С. 143). Подобный эффект отмечает композитор Б. А. Циммерман. Он считает, что у музыки есть внешнее время, которое может меняться — темп музыкального произведения, и внутреннее время, практически неизменное — переживание человеком (слушателем) организационного становления музыкального произведения. Внутреннее время важнее. Как объясняет свою позицию Циммерман, «время в музыкальном произведении упорядочено двояким образом: с одной стороны, с помощью выбора определённой *действительной* меры времени (темпа. — *А. К.*)… с другой стороны, с помощью выбора определённой *внутренней* меры времени (переживания. — *А. К.*)… “Внутренняя”, как и “действительная”, меры определяются внутренним музыкальным сознанием времени, которое приобретает в этом смысле регулирующее значение» (*Циммерман Б. А.* Интервал и время // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия. М., 2009. С. 95–96).

исследователь: «Это — меланхолическая печаль, выявляемая и в характерной линии дыхания с нервным вздохом и ниспаданием уступами, и в строении мелодии… В печали, если она не по Богу, таится смертный грех уныния — атрофия духа веры, надежды и любви. Но нет уныния в прекрасной музыке! Не о печали, давящей на сердце тяжестью сокровенного в ней уныния, этот ноктюрн, — а о её просветлении». Преображающим началом выступает «добродетель, выжигающая из печали жало уныния. Она есть свет надежды и ободрение веры. Уже простейшее средство музыки — возведение мелодии в парящий неземной регистр — просветляет взгляд. Широкая волна фигурационного сопровождения духовно поддерживает, мягко увещевает. И эта фигурация, и просвечивающий в ней аккорд с его спокойным как бы неземным длением укрепляют духовное чувство в мелодии, превращающейся в песнь души, — а где песнь, там побеждено уныние… В средней части ноктюрна застылость мелодии… (преодолевается. — *А. К.*) необыкновенно живой, импровизационно пульсирующей ритмикой, а также горячими, трепетными — даже восторженными — стремительными энгармоническими отклонениями… Реприза представлена одним (вторым — импровизационно вдохновенным) предложением. Мелизматическая свобода пассажа в своём духовном порыве представлена ещё более ярко; устремления надежды становятся всё дерзновеннее, звучность возрастает до фортиссимо. И, разумеется, само собой, что музыка не может уже окончиться иначе, как просветлённым, полным живой, действенной, горячей надежды мажорным аккордом» (ВНЕМЛИТЕ АНГЕЛЬСКОМУ ПЕНЬЮ. Человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова (по страницам трудов профессора В. В. Медушевского). Минск, 1999. С. 198–199).

Итак, музыка способствует воссоединению человека с Богом. И здесь возникает важный вопрос: а что представляет собой это воссоединение? Полагаем, что последнее необходимо пони-

мать как обретение человеком *целостности*. Что это означает? Наиболее чёткий ответ на этот вопрос предлагает А. Маслоу.

Согласно Маслоу, человек находится в постоянном развитии, самоосуществлении, что предстаёт в виде его трансценденции от *конечного Я* до *метачеловечности* — буквально: от «обычной, повседневной человечности» до «чрезвычайной человечности или, можно сказать, метачеловечности»[25]. Достижение человеком этого, по выражению Маслоу, «богоподобного» уровня указывает на полную завершённость человека, которую фиксирует его целостность[26].

Не вызывает сомнения, что *именно обеспечивая целостность человека, музыка и открывает ему Бога*.

Существуют разные технологии задействования музыки с этой целью. Рассмотрим их в третьей части.

---

[25] *Маслоу А.* Новые рубежи человеческой природы: Пер. с англ. 2-е изд., испр. М., 2011. С. 310.

[26] Там же. С. 356. Глубокие суждения по этому поводу, в контексте анализа «человеческого», высказывает К. Ясперс. Соглашаясь с тем, что завершённость человека удостоверяется его целостностью, Ясперс подчёркивает, что «человек — существо незавершённое», он стремится к завершённости, как высшей своей целостности, «но что (эта целостность. — *А. К.*) представляет собой? Составлена ли она из множества относительных целостностей? Или это всего лишь пустое словосочетание, за которым нет никакой объективной реальности?» Мыслитель приходит к выводу о том, что в отношении целостности человека речь должна идти не о чётко обозначенной данности, а о некоей потенциальности. Что определяет последнюю? — задаёт вопрос Ясперс. И отвечает: она определяется знанием человека о том, что «Бог есть», что человек «непосредственно творится Богом». *Ясперс К.* Общая психопатология: Пер. с нем. М., 1997. С. 894, 897, 908, 912, 900.

ЧАСТЬ 3.
ВСТРЕЧА

На сегодняшний день имеются различные модели применения музыки, звука для утверждения целостности человека, а значит, — приведения его к Богу. Их общая задача предопределила и их общую установку на максимальное выявление возможностей звука, включая *обертоны*[1].

Обратимся к конкретным разработкам и прежде всего — возникшим на Востоке, поскольку именно на Востоке созиданию человека целостным издавна уделялось огромное внимание[2]. Начнём с Индии.

В Индии, во все времена, для придания человеку целостности пели мантры, особенно — мантру Ом. Поскольку в Индии существовали два типа мантр: мантры-молитвы и мантры-закли-

---

[1] Обертоны (нем. Obertone — высокие звуки) — частичные тоны, расположенные выше основного тона, входящие в спектр музыкального звука. Наличие обертонов — следствие колебаний звучащего тела (струны, столба воздуха и т. д.). Обертоны бывают *гармоническими* (вместе с основным тоном они также называются *гармониками*), когда частоты обертонов оказываются кратны частоте основного тона, и *негармоническими.* Для музыки особое значение имеют *гармонические* обертоны. Подробнее об обертонах см. труды Н. А. Гарбузова, А. А. Володина, Ю. Н. Рагса.

[2] Описывать эти разработки достаточно сложно ввиду наличия в них известной недоговорённости. И это понятно: согласно комментариям «посвящённых», при руководствовании этими материалами важно не столько «как», сколько «кто», то есть — мастерство наставника: Гуру.

нания, первые из которых преимущественно воздействовали на духовное, а вторые — на природное, органическое в человеке (см. ч. 1), произнесение мантр — мантр-молитв и мантр-заклинаний — по сути выражалось в коррекции (включающей и лечебный эффект!) соответствующих объектов воздействия: в первом случае — духовной ипостаси человека, во втором — природной. Звучание мантр было направлено на *чакры*[3].

---

[3] Чакры (санскр. — круги, колёса) — энергетические центры (точки). Что такое чакры уточняет Б. В. Мартынов: «*Чакры* являются некими энергетическими… круговоротами… в которых на своём пути к Освобождению кружится в кругу забот сознание… Разные школы указывают разное число *чакр*, их местоположение и по-разному объясняют их символику… Однако согласно наиболее употребительной традиции, *чакр* — семь. Они символизируются лотосами определённого цвета с определённым числом лепестков… *Муладхара*… представляется тёмно-красным лотосом с четырьмя лепестками… Считается, что эта *чакра* заведует чувством самосохранения. Местоположение *муладхары* в теле — это область промежности… Выше, на уровне конца копчика и половых органов, расположена *свадхиштхана чакра*… Лотос этой *чакры* киноварного или оранжевого цвета и имеет шесть лепестков... Эта *чакра* — хранилище подсознательных впечатлений… в том числе и сексуально окрашенных… *Манипура чакра*… расположена в области пупа… Её лотос — ярко-жёлтого цвета с 10 лепестками… *Анахата чакра*… расположена в позвоночнике на уровне сердца и поэтому называется также… Сердечная… *чакра*… В большинстве описаний лотос этой *чакры* — голубой с 12 лепестками… *Анахата чакра* — центр любви и божественного обожания. На уровне адамова яблока расположена *вишуддхи чакра*… Она изображается пурпурным лотосом с 16 лепестками… В межбровье расположена *аджня чакра*… эта *чакра* заведует волей человека… Во многих традициях она известна как “третий глаз”... Это местопребывание… разума… *Чакра* изображается белым лотосом с двумя лепестками… Вне этих качеств — *сахасрара*… *чакра*… Собственно же *сахасрара* — не *чакра*, ибо *чакры* принадлежат к психическому миру, а *сахасрара* выше него. Образным выражением этого является представление, что лотос *сахасрары* находится *над* макушкой головы и повёрнут цветком вниз. Это знак целостного сознания, всеведения и Освобождения. Индуисты называют это состояние *турийа*… буддисты — *нирвана*… Поскольку это состояние выше всяких описаний, то и описание *чакры* не имеет большого смысла… в *сахасраре* происходит

Показательно, в частности, использование *Гаятри-мантры* — мантры-молитвы.

Гаятри-мантра состоит из 24 слогов, взятых из гимна «Ригведы». Первая строчка: ОМ БХУР БХУВАК СВАХ.

Комментарий:

> «Слово *гайатрй* [гаятри] происходит от двух слов: *гайа* — “пение” и *тра* — “защита” или “избавление”… Таким образом, данная *мантра,* когда её повторяют… защищает человека…
>
> [*Гаятри-мантра*] освобождает из плена материальной жизни… Хотя *гаятри* предназначена для того, чтобы избавить человека от влияния материи, она помогает исполниться и всем его желаниям…
>
> *Как правильно повторять гаятри*
>
> *Сандхья — надлежащее время*
>
> В Ведах подчёркивается, что очень важно повторять *гаятри* в определённые промежутки времени *(сандхьи)*:..
>
> “Тот, кто возносит молитвы и совершает обряды поклонения в ненадлежащее время [пренебрегает *сандхьей*], считается нечистым и непригодным для совершения любой другой *кармы* (причинно-следственного закона. — *А. К.*). Без [*сандхьи*] любая его деятельность, будь то изучение священных писаний, вознесение молитв, подношение даров, отправление ритуалов или даже посещение храма с целью поклонения Богу, будет напрасной тратой времени и не принесёт никаких плодов” [Дакша-смрити, 2.27.]…
>
> *Значение слова “сандхйа”*
>
> Слово *сандхйа* означает “то, что связывает”, “стык”. Утренняя *сандхья* приходится на стык ночи и дня, [дневная] — на время, когда солнце в зените, а вечерняя — на сумерки. В это время атмосфера наиболее благоприятствует медитации.
>
> С астрономической точки зрения, есть и четвёртая *сандхья* — полночь, стык текущих суток и наступающих.

“высшее сокровенное соединение” с Запредельным». *Мартынов Б. В.* Упанишады йоги и тантры. М., 1999. С. 70–74.

В ведические времена некоторые *риши* (мудрецы. — *А. К.*) соблюдали все [*сандхьи*], то есть возносили молитвы и проводили ритуал во время каждой *сандхьи* — в том числе и полуночной...

Временны́е периоды сандхьи

Преданные часто спрашивают, какое время точно соответствует трём *сандхьям*. Поскольку *сандхьи* соотносятся с положением солнца, нужно следить за передвижением солнца по небу:

Сандхья	**Начало**	**Окончание**
Утренняя	За 24 минуты до восхода	Через 24 минуты после восхода
[Дневная]	За 24 минуты до того, как солнце достигнет зенита	Через 24 минуты после того, как солнце выйдет из зенита
Вечерняя	За 24 минуты до заката	Через 24 минуты после заката

…Впрочем, если мы не в состоянии следовать столь строгому распорядку, [можно выбрать] наиболее приемлемый для себя вариант:

Подходящее время для повторения гаятри-мантр

	Утренняя сандхья	**Дневная сандхья**	**Вечерняя сандхья**
Наилучший вариант	Прямо перед восходом, когда звёзды ещё видны	Солнце в зените	Солнце садится, звёзд ещё нет
Приемлемый вариант	Солнце и звёзды не видны	По возможности ближе к тому моменту, когда солнце в зените	Солнце село, звёзды ещё не видны
Не самый лучший, но возможный вариант	Солнце взошло, звёзд не видно	По возможности ближе к тому моменту, когда солнце в зените	Солнце село, появились звёзды

Как и в случае с другими аспектами преданного служения, иногда нам приходится приспосабливать эти принципы ко времени и обстоятельствам. В особенности это касается регионов Крайнего Севера или Юга, где время восхода и захода солнца сильно разнится в зависимости от времени года. В таких случаях соблюдать точное время для *гаятри* не принципиально. Случается и такое, что солнце совсем не заходит, оставаясь на небе ночью и днём… В таких обстоятельствах утреннюю *гаятри* можно [произносить] после [утренней службы за полтора-два часа до восхода солнца], а вечернюю — до 21.30…

Если преданному не удаётся [произнести] *гаятри-мантры* утром, он не должен пытаться [делать это позднее], до наступления полудня, а должен дождаться дневной *сандхьи* и тогда [произнести] два "набора" *мантр.* Точно так же, если не получилось повторить утреннюю и дневную *гаятри*, нужно подождать вечерней *сандхьи* и [произнести] все три. Но если чрезвычайные обстоятельства затрудняют внимательное [произнесение] *гаятри* или совсем препятствуют ему, следует прибегнуть к благоразумию и на какое-то время приспособить [своё повторение *гаятри*] к месту, времени и обстановке…

Как нужно повторять гаятри

…[Наиболее ценимое произнесение мантры — мысленное]… Так каким же образом [произносить] *гаятри* нам? должны ли мы повторять её только мысленно? В идеале — да…

Как вести счёт мантрам

…В Южной Индии некоторые *брахманы* [произносят]... *гаятри*... по 108, 1008 или даже больше раз…

Место, где следует [произносить] гаятри

…Если человек не находится в храме, то во время утренней и дневной *сандхьи,* [произнося] *гаятри,* он должен повернуться лицом на восток, а вечером — на север. Каждая из сторон света чему-то благоприятствует: восток — преданному служению, юг — кармической деятельности, запад — *гьяне* (умственным спекуляциям), а север — *йоге*…

Положение тела при повторении гаятри

В “Бхагавад-гите” [говорится]… “Держа корпус, шею и голову на одной линии, *йог* должен сосредоточить взгляд на кончике носа” [Б.-г., 6.13.]. Это указание справедливо для всех школ медитации… Когда спина прямая… становится легче сосредоточиться» (*Шачинандана Свами*. Гаятри-мантры. История. Теория. Практика: Пер. с англ. М., 2010. С. 31, 35, 135–140, 142, 144–147).

В Тибете (с 1950 года Тибет официально считается автономным районом Китая) для сотворения целостности человека также произносили мантры. Примеры: мантра-молитва А ОМ ХУМ РАМ и сорок мантр-заклинаний, начинающихся с загадочного ОМ А ХУНГ.

Мантра-молитва А ОМ ХУМ РАМ.

Описание:

«Расслабьтесь телом и умом, дышите свободно. Соединитесь с этим мигом здесь и сейчас. Зародите ясное искреннее намерение получить от этой практики исцеление и пользу не только для себя, но и для других. Затем напомните себе о состоянии, которого хотите достичь. Осознав это, почувствуйте непосредственно и глубоко, как это переживание отражается в теле… и уме. Поймите: то, что беспокоит, мешает вам сейчас, станет вратами к большому открытию, станет частью вашего пути к обретению освобождения на благо всем.

Постепенно перенесите внимание на третий глаз, на лобную чакру. Когда вы поёте изначальный звук *А*, представляйте и ощущайте, как вибрация и целительная сила *А* рассеивает и устраняет заторы в вашем теле, эмоциях и [помрачения] ума. Непрерывно пойте звук *А*, представляя и ощущая, как вибрация этого звука *А* рассеивает пагубные эмоции и устраняет любые неудобства, которые вы можете испытывать в этот самый момент. Никак не оценивая свои чувства и ощущения, непрерывно пойте *А*. Во время пения излучайте из лобной чакры белый свет. Постепенно ощущайте всё более глубокую связь с этим звуком.

А... А... А...

Постоянно пойте *А*, соединяясь с внутренним пространством, как открытое пространство пустыни соединяется с кристально чистым небом. Представляйте, как ваши мысли растворяются в хрустально чистом небе. Почувствуйте это внутреннее пространство. Так вы преодолеете глубинные страхи и ощутите веру в открытость, пространство, которое воспринимаете в этот самый миг.

А... А... А...

Покойтесь в этой открытости внутри себя и соединяйтесь с нею. Пребывайте в открытости, ничего не изменяя и не усложняя.

Постепенно перенесите внимание на горло, представляя и ощущая глубокую открытость, свободную от всех препятствий. Почувствуйте уверенность в этом пространстве открытости. Ощутите полноту в этом пространстве открытости. В этот миг своей жизни у вас нет недостатка ни в чём. Внутренняя сущность полна всеми благими качествами без каких бы то ни было внешних оснований и причин. Все переживания отражаются ясно, подобно образам в зеркале. Соединитесь с этим чувством полноты, когда вновь и вновь поёте священный звук *ОМ*. Сохраняйте внимание на горле и излучайте красный свет.

ОМ... ОМ... ОМ...

Глубоко внутри ощутите чувство полноты. Нет ничего недостающего, ничего упущенного. Почувствуйте в этой открытости светоносное качество осознанности. Почувствуйте солнце, сияющее в этом ясном небе пустыни. В этой открытости вы присутствуете и осознаёте в полной мере.

ОМ... ОМ... ОМ...

Пребывайте в открытости, осознанности, завершённости.

Постепенно перенесите внимание на сердечную чакру. Почувствуйте в ней ясную открытость. Вновь и вновь пойте священный звук *ХУМ*, и пусть этот звук поможет вам соединяться всё глубже и глубже. Ощутив в сердечной

чакре глубокое чувство открытости, представьте присутствие “четырёх безмерных”: любви, сострадания, радости и беспристрастности. Осознайте ясное намерение испытать одно из этих качеств. Почувствуйте их сильно и глубоко, когда непрерывно поёте этот священный звук. Ощутите тепло качества. Это внутреннее качество, не основанное на причинах и условиях. Почувствуйте, как в вашем сердце оно становится более сильным, ярким и живым, когда вы излучаете синий свет. Вновь и вновь пойте священный звук *ХУМ*.

ХУМ... ХУМ... ХУМ...

Непрерывно ощущайте это качество в открытом пространстве своего сердца. Ощущайте его телом, кожей, дыханием. Ощущайте, как оно исходит от вас, излучается как солнечный свет в ясном и открытом небе. Ощущайте, как излучается качество, свободное от оценок и рассудочного ума. Пусть оно течёт, когда вы непрерывно поёте:

ХУМ... ХУМ... ХУМ...

Пребывайте, ощущая поддержку качества.

Постепенно перенесите внимание на пупочную чакру. Когда вы поёте слог… *РАМ*, представляйте и ощущайте качество огня, которое приводит в действие и доводит до созревания благое качество, которое вы чувствовали и развивали в своём сердце. Ощутите, как это качество растёт и усиливается благодаря звуку *РАМ*. Звук *РАМ* способствует созреванию этого качества и устраняет пагубные эмоции. Когда вы поёте звук *РАМ*, представляйте, как это благое качество излучается в наш мир, направляясь туда, где оно требуется.

РАМ... РАМ... РАМ...

Качество созревает благодаря силе звука *РАМ*, как плод поспевает благодаря свету солнца. Излучайте красный цвет… созревшего качества в разные области своей жизни, пока не увидите какие-то сдвиги и перемены.

РАМ... РАМ... РАМ...

Пребывайте, сохраняя переживание зрелости.

Постепенно перенесите внимание на тайную чакру в основании центрального канала. Представляйте и ощущайте, как сильно проявляется качество, когда вы поёте священный слог *ДЗА*, звук действия, спонтанного, свободного от усилия действия. Ощутите созревшее качество, спонтанно и в полной мере проявляющееся в нужных обстоятельствах. Звук *ДЗА* помогает вам проявить это качество безо всяких усилий… Непрерывно пойте *ДЗА.* Плод созрел, и вы им наслаждаетесь. Благое качество проявляется в вашей жизни и приносит пользу другим.

ДЗА... ДЗА... ДЗА...

Непрерывно ощущайте спонтанное проявление, излучая из тайной чакры зелёный свет. Почувствуйте, как вибрация *ДЗА* устраняет препятствия, мешающие спонтанному проявлению.

ДЗА... ДЗА... ДЗА...

Покойтесь в не требующей усилий уверенности» (*Ринпоче Т. В*. Тибетское исцеление звуком: Пер. с англ. СПб., 2008. С. 91–96).

Мантры-заклинания.

Описание:

«**Первая мантра.** [Она]… полезна и эффективна при лечении болезней, неизвестных… но которые появятся спустя столетия. Эту мантру… используют в практике Гуру-йоги.

Вторая мантра Ваджрасаттвы. [Её] функция… — очищение… Эту мантру Ваджрасаттвы [обращают к] людям, которые находятся в коме или при смерти.

Третья мантра. Это мантра пяти дакинь (в индуизме и тантрическом буддизме дакинями зовутся женские духи. — *А. К.*)… Мантра представляет женскую энергию, поэтому во время произнесения вы, [если произносите для себя], получаете силу и потенциал женской энергии… следует [повторить] мантру 108 раз…

Четвёртая мантра. Её применяют для лечения многих болезней, как физических, так и ментальных… произносят 108 раз.

Пятая мантра. Её используют… [если возникают] проблемы, связанные с [расстройством рассудка]: беспокойство, нервозность, тревога, бессонница… Эту мантру [повторяют] 108 раз, а потом можно подуть на масло, которое используют для массажа.

Шестая мантра. Применяется при проблемах с желчью. Желчь — это метаболическое тепло нашего тела. Поэтому мантра используется в случаях, связанных с разными типами воспалений, расстройствами пищеварения, болезнями печени и желчного пузыря… Эту мантру [произносят] 61 раз…

Седьмая мантра. Применяется при проблемах со слизью. Слизь связана с землёй и водой, поэтому её расстройства связаны с тяжестью в конечностях и суставах, с артрозами, заболеваниями мочевыводящей и пищеварительной систем организма. Чаще всего эту мантру используют для лечения всей лимфатической системы, то есть для всех проблем воды и земли. Её [повторяют] 108 раз…

Восьмая мантра. Она помогает при проблемах пищеварения и против пищевых отравлений. Её [повторяют] 7 раз и затем дуют на еду, которую собираются есть.

Девятая мантра. Помогает при таких невралгических расстройствах, как радикулит, но не при умственных расстройствах. Мантру [произносят] 108 раз, дуют на кусочек сливочного масла и наносят на место локализации боли (можно использовать кунжутное масло).

Десятая мантра. Облегчает роды. Её [озвучивают] 108 раз. Потом дуют на кубик масла и делят его на три части: одну часть кладут на макушку роженицы… другую на нижнюю область позвоночника, точнее на поясничный отдел, а третью часть масла дают проглотить роженице, но так, чтобы оно не коснулось её зубов…

Одиннадцатая мантра. Применяется при переломах костей. Её нужно [повторить] тысячу раз, а потом выдуть воздух, насыщенный силой мантры, на область перелома…

Двенадцатая мантра. Мантра от бессонницы. Нужно… очень медленно [произносить] эту мантру до тех пор, пока вы не заснёте…

Тринадцатая мантра. Применяется при кровотечениях и потере крови. Если вы используете мантру для себя, то её нужно [произнести] семь раз, потом подуть на большой палец и приложить его к ране так, чтобы закрыть её. Этот метод можно применять и для лечения других людей… Эту мантру нельзя произносить много раз, потому что от неё может загустеть кровь.

Четырнадцатая мантра. [От диареи]. Если вы применяете мантру для себя, то [повторяете] её тысячу раз. Если для других, то после [повторения] мантры тысячу раз нужно подуть [в стакан с водой] и дать выпить пациенту.

Пятнадцатая мантра. Она помогает при болях в животе. Если вы применяете её для себя, то [произносите] 108 раз. Если хотите помочь другому, тогда [произносите] 108 раз, дуете в стакан с водой и даёте выпить пациенту…

Шестнадцатая мантра. Эту мантру используют при жаре и высокой температуре. Нужно [повторить] её 108 раз, подуть в стакан с холодной водой и выпить…

Семнадцатая мантра. Это мантра для лечения лёгких или когда в них избыток жара. Если вы применяете её для себя, то достаточно [повторить] 108 раз. Если вы помогаете другим, тогда, [повторив] мантру 108 раз, подуйте на ладони и поместите одну из них на грудь, а вторую на спину пациента...

Восемнадцатая мантра. Её используют при болезнях сердца и лёгких, а также при симптомах гастрита, при повышенной кислотности желудка или изжоге. Эту мантру не произносят, а пишут на листе бумаги или листе дерева, который прикладывают на грудь или область желудка. Лист кладётся на тело той стороной, на которой написана мантра.

Девятнадцатая мантра. Мантра от гриппа. После того, как вы [озвучите] её много раз, нужно подуть в нос следующим образом: сложите ладони ковшиком, поднесите ко рту и медленно выдыхайте таким образом, чтобы воздух, отталкиваясь от сложенных ладоней, возвращался в нос…

Двадцатая мантра. Мантра от воспалений. Мантру нужно [озвучить] 108 раз и подуть на воспалённую область.

Двадцать первая мантра. Используется при проблемах мозга. Её [повторяют] 300 раз. Если вы используете мантру для себя, то этого достаточно. Если для помощи другим, тогда после 300 повторений подуйте на ладони и положите их на голову пациента так, чтобы они образовывали две перпендикулярно пересекающиеся в центре линии энергии.

Двадцать вторая мантра. Мантра от головной боли. Её [произносят] один круг.

Двадцать третья мантра. Помогает при глазных болезнях. Мантру нужно [повторить] 108 раз, подуть на воду и промывать этой водой глаза.

Двадцать четвёртая мантра. Используется при глухоте и других проблемах со слухом. Если используете мантру для себя, [повторяете] её 108 раз, дуете на ладони и прикладываете их к ушам. Если вы хотите помочь другому, подуйте на руки, приложите одну ладонь к уху пациента и представьте, что из другого уха выходит чёрный дым.

Двадцать пятая мантра. Мантра от зубной боли. Её повторяют 108 раз, потом дуют на щепотку соли и прикладывают к больному зубу…

Двадцать шестая мантра. Мантра от высокого кровяного давления и гипертонии. Её применяют особым способом. Для этого нужна железная палка или кусок железа, половину которого раскаляют на огне докрасна. Затем [произносят] мантру, берут брусок за холодный конец

и дуют на раскалённый конец, после чего погружают железо в сосуд с водой. Пациент накрывает голову полотенцем и вдыхает пар, который выделяется при погружении раскалённого железа в воду…

Двадцать седьмая мантра. Помогает от сердечных расстройств как таковых, а также связанных с депрессией и нервными расстройствами.

Двадцать восьмая мантра. Помогает при дисфункции почек. Мантру [повторяют] 108 раз и дуют на два круглых речных камешка, которые потом нужно быстро нагреть и тёплыми приложить к области обеих почек…

Двадцать девятая мантра. Применяется при болезнях тонкого кишечника. Мантру [повторяют] 1000 раз, дуют в стакан [с водой] и дают выпить.

Тридцатая мантра. Послабляет… и помогает при затруднённом мочеиспускании. [Ею озвучивают] воду, которой смачивают макушку или область левой почки…

Тридцать первая мантра. Мантра от камней в почках, очень сильная и эффективная, благодаря ей многим пациентам удалось избежать хирургических операций. Мантру [произносят] много раз, потом дуют на воду и дают выпить…

Тридцать вторая мантра. Мантра от ожогов. Её [произносят] 108 раз, дуют на ожог либо на лечебную мазь, которую наносят на поражённое место.

Тридцать третья мантра. От бородавок. Мантру [произносят], дуют на воду, которую наносят на бородавку или дуют прямо на неё. Очень важно заклеить потом это место пластырем, чтобы исключить доступ воздуха.

Тридцать четвёртая мантра. Нормализует работу щитовидной железы. [Озвучивают] 108 раз, дуют на воду и пьют.

Тридцать пятая мантра. Мантра от артрита. Её [произносят] 3000 раз, дуют на большой объём воды, которой затем обливаются.

Тридцать шестую и тридцать седьмую мантры используют вместе для предохранения от беременности.

Первую [произносят] 1000 раз в первый день месячных и дуют на воду, которую пьют до конца менструации.

Вторую мантру [– 1000 раз, в последний день месячных], дуют на воду и выпивают утром.

Тридцать восьмая мантра. Помогает прекратить ночной детский плач. [Произносится] 108 раз…

Тридцать девятая мантра. Поднимает сексуальную энергию и страсть. [Произносят] 100 или 1000 раз, дуют на кусочек сахара, растворяют в воде и выпивают тёплой.

Сороковая мантра. Помогает расслабиться при депрессии, нервозности и тревоге. Её [повторяют] 108 раз, глядя в пространство перед собой» (*Ченагцанг Н.* Лечение мантрами в тибетской медицине: Пер. с ит. М., 2003. С. 90–101).

Как укрепляющее целостность человека средство рассматривается произнесение звуков и в Китае. Традиционным здесь является произнесение пяти звуков, соответствующим образом воздействующих на пять органов человека: лёгкие, почки, печень, сердце и селезёнку. Правда, применяется и модифицированная его форма: произнесение шести звуков, пяти из них — сообразно воздействующих на уже указанные пять органов, и шестого — воздействующего на некий шестой орган, именуемый «Тройным Обогревателем».

Пример: разработка, предполагающая использование шести звуков. Она принадлежит известному китайскому целителю Мантэку Чиа.

Описание:

«**Упражнение для лёгких:**

Характеристики. Лёгкие. Парный орган: толстая кишка. Стихия: металл. [Вкус: острый. Цвет: белый]. Время года: осень... Отрицательные эмоции: грусть, печаль, тоска. Положительные качества: благородство… мужество.

Звук: ссссс...

Поза и техника выполнения. Ощутите ваши лёгкие. Глубоко вдохните и поднимите руки перед собой, следя за их движением глазами. Когда руки окажутся на уровне глаз, начинайте поворачивать ладони и поднимите

руки высоко над головой, развернув ладони вверх. Локти при этом полусогнуты. Вы должны чувствовать натяжение, идущее от запястий по предплечьям, локтям и до плеч. При этом лёгкие и грудная клетка раскроются, а это облегчит дыхание. Закройте рот так, чтобы зубы мягко сомкнулись, и слегка раздвиньте губы. Уголки рта оттяните назад и выдохните, выпуская воздух через щель между зубами, при этом получится звук "ссссс...", который надо произнести без голоса, медленно и плавно на одном дыхании. Одновременно представьте себе и почувствуйте, как плевра (оболочка, которая покрывает лёгкие) полностью сжимается, выжимая из себя избыточное тепло… грусть, печаль и тоску. После полного выдоха (выполненного без напряжения) разверните ладони вниз, закройте глаза и наполните лёгкие воздухом, чтобы укрепить их… После того как дыхание нормализовалось, выполните данное упражнение от 3 до 6 раз. При простуде, гриппе… депрессии, или когда вы хотите увеличить подвижность грудной клетки и эластичность внутренней поверхности рук… можете повторить звук 9, 12, 18, 24 или 36 раз.

Упражнение для почек:

Характеристики. Почки. Парный орган: мочевой пузырь. Стихия: вода. [Вкус: солёный. Цвет: чёрный или тёмно-синий]. Время года: зима. Отрицательная эмоция: страх. Положительные качества: кротость, бдительность, спокойствие. Звук: вуууууу…

Поза и техника выполнения. Ощутите почки. Сведите ноги, лодыжки и колени соприкасаются. Наклоняясь вперёд, глубоко вдохните и сцепите кисти; захватите замком рук колени и потяните их на себя. Выпрямив руки, почувствуйте натяжение спины в области почек; поднимите взгляд и без напряжения отклоните голову назад. Округлите губы и почти беззвучно произнесите звук, который получается, если задувать свечу. Одновременно подтяните среднюю часть живота — между грудиной и пупком — к позвоночнику. Представьте, как

избыточное тепло… и страх выжимаются из оболочки вокруг почек. После полного выдоха сядьте прямо и медленно вдохните в почки, представляя себе, как… качество кротости [входит] в почки… После того, как дыхание успокоится, повторите *Исцеляющий Звук* от 3 до 6 раз. При болях в спине, усталости, головокружении… повторите от 9 до 36 раз.

Упражнение для печени:

Характеристики. Печень. Парный орган: желчный пузырь. Стихия: дерево. [Вкус: кислый. Цвет: зелёный]. Время года: весна. Отрицательные эмоции и качества: гнев, агрессия. Положительные качества: доброта, стремление к саморазвитию.

Звук: шшшшшш...

Поза и техника выполнения. Ощутите печень и почувствуйте связь между глазами и печенью. Опустите руки ладонями наружу. Глубоко вдохните, медленно поднимая руки через стороны над головой. Одновременно запрокиньте голову и смотрите на руки. Переплетите пальцы и разверните ладони вверх. Толкните вверх запястья и почувствуйте натяжение мышц рук от кистей до плеч. Слегка наклонитесь влево, создавая мягкое натяжение в области печени. Выдохните со звуком “шшшшшш...”, голосовые связки в этом почти не участвуют. И снова представьте и почувствуйте, как оболочка, в которой заключена печень, сжимается и избавляется от избыточного тепла и гнева. После полного выдоха разомкните пальцы и, толкая в стороны нижние части ладоней, сделайте медленный вдох в печень; представьте, как она наполняется ярко-зелёным светом доброты. Закройте глаза, дышите нормально, улыбнитесь печени, представляя, как будто вы всё ещё произносите её *Звук*... Выполните от 3 до 6 раз. Если вы ощущаете гнев… повторите упражнение от 9 до 36 раз…

Упражнение для сердца:

Характеристики. Сердце. Парный орган: тонкий кишечник. Стихия: огонь. [Вкус: горький. Цвет: красный]. Вре-

мя года: лето. Отрицательные качества: нетерпеливость, раздражительность, поспешность… Положительные качества: радость… искренность, созидательность…

Звук: хххаааааа... Сердце непрерывно работает, совершая приблизительно 72 удара в минуту… При этом, естественно, генерируется тепло, которое отводится сумкой сердца, перикардом…

Поза и техника выполнения. Ощутите сердце и почувствуйте связь между ним и языком. Глубоко вдохните, одновременно принимая то же положение, что и для выполнения *Звука печени*, но на этот раз слегка наклонитесь вправо. Приоткройте рот, округлите губы и выдохните со звуком "хххаааааа...", без голоса, представляя, как перикард избавляется от избыточного тепла, нетерпеливости, раздражительности и поспешности. Отдых выполняется так же, как и при выполнении *Звука печени*, с той лишь разницей, что внимание нужно сосредоточить на сердце и представить, как его наполняет ярко-красный свет и качества радости… искренности и созидательности. Выполните от трёх до шести раз. При больном горле, простуде… болезнях сердца… [можете повторять это упражнение большее количество раз].

Упражнение для селезёнки:

Характеристики. Селезёнка — поджелудочная железа. Парный орган: желудок. Стихия: земля. [Вкус: нейтральный. Цвет: жёлтый]. Время года: бабье лето. Отрицательные эмоции: беспокойство, жалость, сожаление. Положительные качества: честность, сострадание, сосредоточенность…

Звук: хххуууууу...

Поза и техника выполнения. Ощутите селезёнку; почувствуйте связь между селезёнкой и ртом. Глубоко вдохните, положив руки на верхнюю часть живота так, чтобы указательные пальцы легли на область ниже и чуть левее грудины. Одновременно надавите на эту область указательными пальцами и толкните вперёд среднюю часть спины. Выдохните со звуком "хххуууууу...", произнося его

без голоса, но так, чтобы он чувствовался на голосовых связках. Выдохните избыточное тепло, влажность и сырость, беспокойство, жалость и сожаления. Сделайте вдох в селезёнку, поджелудочную железу и желудок или представьте, как ярко-жёлтый свет вместе с качествами честности, сострадания, сосредоточенности… входят в них… Закройте глаза, дышите нормально и представьте, что вы всё ещё произносите *Звук селезёнки*… Повторите от 3 до 6 раз… Повторите от 9 до 36 раз при несварении, тошноте…

Упражнение для Тройного Обогревателя:

Характеристики. В *Тройной Обогреватель* входят три… центра тела. Верхний отдел тела, к которому относятся мозг, сердце и лёгкие, — горячий. Средняя часть — печень, почки, желудок, поджелудочная железа и селезёнка — тёплая. Нижний отдел, куда входят тонкий и толстый кишечник, мочевой пузырь и половые органы, — прохладный. [У *Тройного Обогревателя* нет соответствующих ему времени года, цвета и качества. Звук: хххиииии...]. *Звук Тройного Обогревателя* регулирует температуру всех трёх частей [тела]...

Поза и техника выполнения. Лягте на спину. Если вы ощущаете боль в поясничной области, подложите под колени подушку. Закройте глаза и сделайте глубокий вдох, без напряжения раздувая живот и грудь. Выдохните со звуком “хххиииии...”, произнося его без голоса, представляя и ощущая, как будто кто-то огромным валиком выдавливает из вас воздух, начиная от шеи и заканчивая в нижней части живота… Отдохните, выполняя нормальное дыхание. Повторите от 3 до 6 раз или больше…» (*Чиа М.* Шесть исцеляющих звуков: Пер. с англ. [М.], 2002. С. 11–20. См. также: *Чиа М.* Космические звуки. Звуки, которые лечат: Пер. с англ. М., 2002. С. 11–50).

Наряду с традиционным, активно используются в Китае и нетрадиционные способы работы со звуком, в частности, заимствованное из Индии и Тибета пение мантр: мантр-молитв и мантр-заклинаний. Пример: мантра-молитва *Вэн-А-Хун* — ки-

таизированное произношение индийской мантры-молитвы *Ом Ах Хум.*

Описание:

«[Применяя] *Вэн-А-Хун*… нужно петь… [три] её слога… не [как] какие-то осмысленные слова, а [как]… мощные звуки, стимулирующие клеточные вибрации по всему телу.

Слог *Вэн* стимулирует вибрации клеток головы, *А* — грудной клетки, а *Хун* — живота. Вместе эти три слога стимулируют вибрации внутренних органов.

Встаньте, сядьте или лягте… Подготовьтесь: поднимите язык… расслабьтесь и прикройте глаза. (Когда начнёте петь мантру, опустите язык.)

Затем поднимите правую руку ладонью вверх на несколько сантиметров выше пупка. Левую руку ладонью вверх опустите на несколько сантиметров ниже пупка… Если у вас повышенное давление, глаукома, боли, опухоли глаз или других органов головы, поверните правую руку ладонью вниз, но также удерживайте её на несколько сантиметров выше пупка.

Эта поза силы тела называется “Открыть Саньцзяо (три области)”. Руки нужно держать близко к туловищу, но не касаться его… Это же положение рук можно использовать сидя и лёжа.

Затем приветствуйте *Вэн-А-Хун* и попросите исцелить вас: *“Дорогие душа, разум и тело Вэн-А-Хун, я люблю и ценю вас. Пожалуйста, исцелите мой (моё, мою)*… [название больного органа или части тела]. *Для меня это счастье и честь. Спасибо”.*

Глубоко вдохните и пропойте все три слога *Вэн-А-Хун* на одном глубоком выдохе. Когда выдыхаете и поёте *Вэн*, визуализируйте ярко-красный свет внутри головы. Когда продолжаете выдох и поёте *А*, визуализируйте яркий белый свет в своей груди. И, наконец, при завершении выдоха пойте *Хун* и визуализируйте яркий голубой свет в своём животе. Снова глубоко вдохните и повторите весь процесс в течение минуты. Практика пения *Вэн-А-Хун* обобщена в таблице [№ 1].

Таблица [№ 1]

Слог	**Стимулируемая часть тела**	**Свет, визуализируемый в этой части тела**
Вэн	Голова	Красный
А	Грудь	Белый
Хун	Живот	Голубой

Помните, что вы можете попросить исцеления и для других людей. Например, вы можете сказать: *"Дорогие душа, разум и тело Вэн-А-Хун, я люблю и ценю вас. Пожалуйста, исцелите спину моего отца. Для меня это счастье и честь. Спасибо"*. Пойте мантру в течение минуты, только в данном случае визуализируйте цвета в теле вашего *отца*.

Если вы получите чудесное исцеление мгновенно — это благодать. Если вам станет лишь чуточку лучше — это тоже благодать. Практикуйтесь больше» (*Чжи Ган Ша.* Исцеление: терапия для души, разума и тела: Пер. с англ. М., 2010. С. 77–79)[4].

---

[4] Издавна в странах Юго-Восточной Азии для практики целительства привлекалось не только пение, но и звучание музыкальных инструментов, среди которых особое место занимали ударные, в первую очередь металлические: *гонги, чаши, колокола*. Все эти инструменты, как правило, не обладали определённой высотой тона, но в некоторых случаях обладали, как, например, распространённый в Китае колокол — *чжун*. В материалах исследований китайского музыковеда Ян Инь-лю содержится информация о том, что чжун — бронзовый или медный — существовал уже в период династии Шан… (в XV в. до н. э. — *А. К.*) и во все эпохи применялся исключительно в придворных оркестрах. Чжун использовался как единичный инструмент — в этом случае он назывался *бочжун*, и как группа инструментов — *бяньчжун*. В материалах отмечается: «Имеются сведения, что в придворном оркестре династии Цин имелось 12 бочжунов, различно настроенных. Каждый из этих бочжунов употреблялся только в один из месяцев года, так как по ритуалу полагалось, чтобы придворный оркестр ежемесячно исполнял различную… (данному месяцу соответствующую) музыку». См.: Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк: Пер. с кит. М., 1958. С. 47.

Рассмотрев восточные методики, обратимся к западным.

Западные модели можно разделить на две группы. Первая — базирующиеся на восточных подходах и вторая — предлагающие свои решения. Обратимся, для начала, к разработкам, в которых прослеживается влияние Востока. Одной из них можно считать методику Дика де Рейтера (уже упоминавшегося в ч. 1). Методика предполагает выявление возможностей *обертонального пения.*

Описание:

> «Ежедневная практика обертонального пения оказывает благотворное воздействие на тело и разум.
>
> Некоторые полезные эффекты обертонального пения объясняются очень просто: независимо от того, поём ли мы один-единственный слог “ОМ” или производим сложные ряды гармоник, темп дыхания при горловом пении замедляется. В результате замедляются и другие физиологические и психические процессы… С этим эффектом дыхательных упражнений хорошо знакомы все, кто когда-либо занимался йогой…
>
> …высокие частоты обертонов в буквальном смысле “настраивают”… [мозг] на более высокий уровень. Исследования… учёных убедительно показывают, что в высоких частотах (от 10 000 до 23 000 Гц) таится огромная мощь. Мы можем даже не осознавать, что воспринимаем эти высшие вибрации, но мозг всё равно будет подзаряжаться от них, как аккумулятор от сети…
>
> …гармонические обертоны оказывают непосредственное воздействие на… чакры…
>
> Целебную [силу] обертонов можно использовать самостоятельно. Достаточно просто петь в технике горлового пения гласные звуки, соответствующие каждой из чакр… столько, сколько вам будет удобно. Если вы почувствуете, что какая-то область требует особого внимания, задержитесь на ней подольше. Это безопасный, щадящий метод… врачевания.
>
> Лучше всего выполнять это упражнение в гармоничной обстановке: в уютной комнате или на свежем воздухе,

в окружении приятных красок или в сумерках. Конечный результат нередко определяется именно сочетанием факторов. Научному объяснению подобные результаты не поддаются. Понять их умом нельзя: можно лишь постичь их на опыте и самостоятельно убедиться в том, что этот метод работает превосходно…

Техника и приёмы обертонального пения, по существу, довольно просты. Но для того чтобы добиться чистого звука, требуется долгая и упорная тренировка.

Поначалу упражнения желательно выполнять в небольшом помещении с хорошей акустикой, например в ванной комнате с кафельными стенами. Так вам легче будет услышать и распознать обертоны в собственном голосе. Обязательно упражняйтесь перед зеркалом, наблюдая за выражением своего лица и формой рта при артикуляции: благодаря этому первый опыт почти наверняка будет удачным. Если у вас заболит горло, немедленно сделайте перерыв...

Лучше всего начинать с самых простых упражнений: например, пойте гласные звуки “О-А-И” и обратно на долгом управляемом выдохе. Вслушивайтесь в эти звуки и старайтесь ощущать их, следя за тем, какую форму принимают язык и ротовая полость. Особое внимание обращайте на положение и форму языка: уплощается он или округляется, вытягивается или поднимается к нёбу. Когда вы поёте звук “И-И-И”, язык становится плоским и широким, кончик его упирается в нижние зубы, а губы растягиваются вширь. А при звуке “О-О-О” язык должен опускаться, а губы складываться колечком…

На этом этапе очень полезны дыхательные упражнения. Вдыхайте через нос как можно глубже, но стараясь при этом не напрягаться. Выдыхайте очень медленно, выпуская воздух через неплотно сомкнутые губы. Чувствуйте, как всё ваше тело расслабляется, как напряжение выходит из него вместе с воздухом.

Освоив это простейшее упражнение, приступайте к следующему: на каждом выдохе — таком же медленном и ровном — тяните звук “М-М-М” на любой удобной для вас

высоте. Чтобы добиться ровного и точного звучания, придётся немного попрактиковаться, но, в конце концов, у вас всё получится. Не забывайте, что при интонировании ни в коем случае не следует напрягаться.

Затем можно сменить простой звук “М-М-М” на священный слог “ОМ” или, точнее, “А-О-У-М-М-М-М”. Вначале, на звуке “А”, рот широко открыт, затем губы медленно округляются на звуке “О-О-О”, вытягиваются в трубочку на “У-У-У” и, наконец, смыкаются на протяжном “М-М-М”. Единственное, о чём здесь нужно помнить, — не тяните “А-О-У” слишком долго, иначе вам не хватит воздуха на “М-М-М”.

Поупражнявшись так пару дней, переходите к следующему этапу: начинайте варьировать положение и форму языка во время пения “А-О-У-М”. На гласных звуках этого слога язык может занимать любое положение и принимать любую форму, то становясь совсем плоским и опускаясь вниз, то вытягиваясь и прижимаясь к нёбу. Рано или поздно вы нащупаете опытным путём правильное положение языка и в первый раз услышите обертоны в собственном голосе. Поначалу они, вероятно, будут не особенно отчётливыми, но немного практики — и вы научитесь производить ясно различимые гармоники.

Как можно лучше расслабив губы и мышцы нижней челюсти, приоткройте рот так, чтобы между зубами образовалась узкая щель. Начинайте тянуть какой-нибудь звук удобной для вас высоты и меняйте при этом положение и форму языка: поднимайте и опускайте его, округляйте, вытягивайте, разглаживайте, выдвигайте вперёд и оттягивайте назад и так далее. Довольно скоро поверх основного тона зазвучат прекрасные обертоны. Попробуйте петь в разных регистрах — низком, среднем и высоком; в каком-то из них результаты будут лучше, в каком-то — хуже. Таким образом вы в конце концов подберёте наиболее подходящую для вас высоту тона.

Следующее упражнение служит для отработки более высоких обертонов. Пойте звук “У-У-У” (мягкий “У”, как бы

с оттенком “Э”), плавно переходящий в “И-И-И” (скруглённый “И”, ближе к “Ы”). Уменьшите объём ротовой полости, оставив для воздуха лишь узкий проход. Спинка языка должна располагаться близко к нёбу, кончик языка — упираться в нижние зубы. Губы должны быть округлены, как при произнесении звука “О”…

Следующее упражнение соединяет в себе два предыдущих и служит для отработки более длинных обертональных рядов. Отмечайте каждый момент, когда вам приходится изменить форму рта и положение языка для перехода к очередным обертонам…

Последнее упражнение начинается так же, как и предыдущее, но включает в себя смену основных тонов. Выберите тон, который подходит вам больше всего. Петь следует на той высоте, которая не требует лишнего напряжения…

Теперь всё зависит только от вас: не переставайте упражняться, и со временем вы в полной мере испытаете благотворное воздействие обертонального пения. Чтобы добиться лучших результатов, обязательно выдерживайте паузы между тонами.

А дальше — только практика, практика и ещё раз практика…

После каждого урока обертонального пения отводите немного времени на отдых. Расслабьтесь и посидите спокойно.

Вслушайтесь в тишину, пришедшую на смену звукам. Погрузитесь в безмолвие... Погрузитесь... в безмолвие...» (*Рейтер Д.* Волшебные обертоны: Пер. с англ. М., 2006. С. 35–41).

Ещё одна близкая разработка принадлежит американскому автору — Джонатану Голдмену.

Описание:

«Данная система основана на использовании гласных звуков… Выполняя следующее упражнение, концентрируйте волю на том, чтобы направить звук в ту часть организма, где вы хотите создать резонанс…

Прежде чем приступить к упражнению, сядьте либо на пол, либо на стул и примите удобное положение. Руки можете положить на колени или на тот участок

тела, с которым вы будете работать (это иногда помогает точнее направить звук и усиливает его воздействие). Каждый гласный звук пойте на едином дыхании. При выполнении этого упражнения и вообще в процессе пения рекомендуется тщательно следить за осанкой.

Важную роль играет и дыхание: перед каждым звуком делайте глубокий вдох, так чтобы воздух достигал диафрагмы (вследствие чего расширяется брюшная полость)…

Начните упражнение с краткого "У" (как будто вы с силой выдыхаете — "х-ху!"). Это самый глубокий горловой звук, какой вы можете издать. Сосредоточьте внимание на нижней чакре, расположенной в основании позвоночника. Соответствующий цвет для визуализации — красный.

Начинайте петь звук "У" на максимально низком тоне. Пусть этот звук будет нежным и мягким — особой громкости в данном случае не требуется. Закройте глаза. Прислушайтесь к себе и определите, в каком участке вашего тела возник резонанс (помимо гортани, которая всегда выступает в качестве резонатора). Теперь сосредоточьте внимание на нижней части туловища. Сконцентрировав всю свою волю, представьте, как звук резонирует в основании позвоночника и в области половых органов. В этой зоне должна возникнуть вибрация. Когда это случится, вы ощутите, что вибрация захватила и нижний энергетический центр, отчего в нём постепенно устанавливается гармония и равновесие. Пойте звук "У" в течение одной-двух минут или столько, сколько можете тянуть его без усилий, но не дольше пяти минут.

Теперь переходите ко второй чакре. Она расположена на три-пять сантиметров ниже пупка. Ей соответствует долгий звук "У", чуть менее глубокий, чем предыдущий (как в слове "юный" — [йу-у-уный]), а из цветов — оранжевый.

Пусть этот "У" звучит на тон выше предыдущего, но так же мягко (то же относится и ко всем последующим звукам). Закройте глаза и прислушайтесь к своим ощущениям: в каком участке вашего тела возник резонанс?

Сосредоточьте внимание на второй чакре и окружающей области и направьте звук туда. Скоро вы почувствуете, как под воздействием резонанса вторая чакра вступает в гармонию с остальными энергетическими центрами. Пойте звук “У” в течение одной-двух минут. Как и в случае с первым “У”, не следует тянуть его дольше пяти минут (это относится и к остальным гласным). В достаточной мере овладев этой резонансной техникой, вы сможете увеличить время пения.

Пупочной чакре, расположенной несколькими сантиметрами выше пупка, соответствуют звук “О” (как в слове “годы”, например) и жёлтый цвет. Начинайте петь, негромко и мягко, на ноте средней высоты. Этот звук должен быть выше предыдущего. Определите, в каком участке вашего тела возник резонанс. Теперь сосредоточьте внимание на пупке и солнечном сплетении и направьте звук туда. Почувствуйте, как вибрация заполняет эту область, отчего расположенная там чакра постепенно вступает в гармонию с остальными. Пойте звук “О” в течение одной-двух минут.

Сердечной чакре, расположенной в середине грудной клетки немного правее самого сердца, соответствуют звук “А” (как в слове “мастер”) и зелёный цвет. Начинайте петь негромкий, нежный звук “А” средней высоты, но тоном выше предыдущего “О”. Почувствуйте в теле резонанс. Затем сосредоточьтесь на сердечной чакре и направьте звук туда. Под воздействием резонанса эта чакра постепенно вступит в гармонию с другими центрами. Тяните звук одну-две минуты.

Горловой чакре, расположенной в гортани, соответствуют звук “Ай” и голубой цвет. Пусть звук будет таким же нежным, как остальные, но на тон выше предыдущего. Прислушайтесь к резонансу внутри вашего тела, а затем сосредоточьте внимание на горловой чакре и направьте звук туда. Постепенно вибрация охватит эту чакру, и та вступит в гармоничное равновесие с другими чакрами. Пусть звук “Ай” длится одну-две минуты.

На третий глаз, расположенный в центре лба чуть выше глаз, воздействует звук “Эй”. Для визуализации подойдёт цвет индиго. Пойте звук “Эй” тихо и мягко, несколькими тонами выше предыдущего “Ай”. Закройте глаза и определите область резонанса. Затем сосредоточьтесь на зоне третьего глаза и направьте туда звук. Скоро вы ощутите, как резонанс гармонизирует и эту чакру. Пусть “Эй” звучит минуту или две.

“Венцу” — верхней чакре, расположенной в области темени — соответствует самый высокий звук “И”, какой вы только можете издать. Для визуализации следует применять фиолетовый цвет. Гласный “И” пойте на самой высокой из доступных вам нот. Мужчинам рекомендуется переходить на фальцет. Звук этот, как и все прочие, должен быть тихим и мягким. Закрыв глаза, почувствуйте, как он резонирует в вашем теле. Потом, сосредоточив внимание на верхнем энергетическом центре, направьте звук в эту область. Постепенно и эта чакра под влиянием вибрации вольётся в общую гармонию. Пойте звук “И”, как и все прочие, в течение пары минут.

По окончании упражнения, которое должно занять от десяти до двадцати минут, вы можете ощущать сильное головокружение. Посидите некоторое время спокойно, погрузившись в медитацию и наслаждаясь пережитыми ощущениями. Какие образы рождаются в вашем воображении? Какие приходят в голову мысли? Не жалейте времени на то, чтобы обдумать и усвоить новый опыт. Вспомните, что вы чувствовали, готовясь приступить к упражнению. Каковы теперь ваши чувства? Все изменения в своём состоянии зафиксируйте в дневнике…» (*Голдмен Дж.* Целительные звуки: Пер. с англ. М., 2003. С. 157–161).

Большой интерес на Западе, с точки зрения возможностей целительного воздействия звучания, вызывают ударные инструменты Востока, прежде всего — чаши. В этом смысле обращает на себя внимание книга нидерландской писательницы Аннеке Хойзер, знакомящая с особенностями проведения целитель-

ных процедур (звуковых ванн, звукового массажа и пр.) с помощью чаш — так называемых поющих чаш.

Фрагмент из книги:

> «Не существует чётко расписанных правил по проведению звуковых ванн, звукового массажа… Всякий проводит процедуры по-своему, но есть всё же некоторые общие принципы, которые соблюдаются всеми. Обычное описание звукового массажа представляет собой картину весьма общего характера, в которую можно включить любые индивидуальные процедуры. Некоторые люди отпускают однократные целительные процедуры, другие составляют программы из ряда различных процедур. Помимо индивидуальных сеансов, можно проводить или принимать участие в групповых сеансах или мастер-классах.
>
> Некоторые практикующие предпочитают сначала побеседовать с клиентом о том, что он ожидает от данной процедуры, о том, чего ему хочется… Другие же… воздерживаются от бесед как до, так и после процедуры и рассматривают звуковой массаж как невербальное явление, в процессе которого человеку предлагается испытать ощущения, а характер реакции на воздействие целиком и полностью предоставляется оценивать самому клиенту… Иногда случается, что человек, измученный стрессами, засыпает во время принятия звуковой ванны…
>
> Во время процедуры целителю необходимо следить за клиентом, наблюдая за сигналами, исходящими от его организма… людям серьёзным или находящимся в состоянии депрессии, скорее всего, будут полезны высокие, ясные тона; это можно объяснить тем, что их заблокированная духовная сторона нуждается в жизненных силах и ясности. В целом, более высокие и звонкие звуки обычно раскрывают верхнюю часть тела, тем самым пробуждая силу света и духовности, в то время как более низкие, мрачные тона воздействуют на нижнюю часть тела, оказывая успокаивающее, заземляющее влияние…».
>
> «[Практика]. Пациент должен лечь на [пол] или на стол, специально используемый для этой цели. Все поющие

чаши… должны быть расставлены вокруг места проведения процедуры заранее. Крупные, которые издают глубокие звуки, можно разместить в ногах, а маленькие, дающие высокий, радостный звук… можно разместить там, где будет находиться голова. Целитель будет попеременно тихонько ударять по ним. Он также будет ударять по поющей чаше и держать её над телом клиента, проводя её над ним от ног к голове. При движении над проблемным участком звук чаши может измениться. В этой точке целитель ударяет по той же самой поющей чаше вновь. Проблемная область воспринимает определённый диапазон тонов, на неё направляемых, поэтому на слух высокие, средние или низкие тона поющей чаши воспринимаются иначе. Когда проблемная область насыщается нужными тонами, поющая чаша восстанавливает своё "обычное" и полное звучание. Этот процесс можно сравнить с впитыванием воды губкой. Губка будет впитывать воду до тех пор, пока не увлажнится...

Затем целитель ударяет по чашам, расставленным вокруг тела, и занимается звуковым воздействием на стопы (подложив подушку под лодыжки), легко прикасаясь вибрирующей чашей к верхней и нижней частям ступни, массируя рефлекторные зоны звуковыми вибрациями. Иногда целитель устанавливает поющую чашу на животе клиента. Если эту чашу потёрли, низкие гармоники будут вызывать постоянную вибрацию в брюшной полости, где часто располагается проблемная зона (спазмы, страх)…

Когда клиент лежит на животе, целитель может поставить на среднюю часть спины чашу с толстыми стенами, издающую глубокий звук. Чашу, имеющую высокое и радостное звучание, можно поставить на верхнюю часть спины. По этим двум чашам ударяют попеременно. Плавно пронеся над всем телом высокие, звонкие звуки… можно восстановить течение энергии, которое было заблокировано, как бы открыть шлюзы…».

«Некоторые целители завершают сеанс воздействия поющими чашами массажем шеи. В конце каждой процедуры человек, её получивший, должен вновь обрести контакт

с землёй, выполнив ряд упражнений на заземление, издав определённые звуки или произнеся суггестивные слова (то есть осуществляя словесное внушение! — *А. К.*), которые помогут ему полностью вернуться к реальности… Для проведения звуковой ванны требуется от 60 до 75 минут, но можно проводить и более длительные массажные процедуры (продолжительностью до 2,5 часов)…»

«Вы также можете прибегнуть к несложному звуковому самомассажу… Лягте на спину, сделайте три глубоких вдоха и выдоха и постарайтесь как можно больше расслабиться. Поставьте чашу с глубоким звучанием себе на живот, в центр тела, приблизительно [на] два пальца ниже пупка… Спокойно дышите животом. Стукните по чаше колотушкой с фетровым наконечником и почувствуйте, как её вибрации проходят через всё ваше тело.

Затем вы можете поэкспериментировать, устанавливая чаши на разнообразные точки, например на точки чакр. Более низкие тона, как правило, больше подходят для воздействия на нижние чакры, а более высокие тона хорошо подходят для чакр верхней части тела. Полежите немного, наслаждаясь звуками и теми вибрациями, которые вы ощущаете. Затем возвращайтесь к нашей реальности» (*Хойзер А.* Поющие чаши. Упражнения для личной гармонии: Пер. с англ. М.; СПб., 2005. С. 96–100, 102–103).

Влияние Востока заметно и в методике американца (чешского происхождения) Станислава Грофа, разработанной автором на основе предложенной им *холотропной терапии* (терапии, ориентированной на формирование целостности).

Комментарий:

«В холотропной терапии использование гипервентиляции для индукции неординарных состояний сознания… сопровождается специально подобранной музыкой. Так же, как и дыхание… формы звуковых воздействий использовались веками как мощное средство изменения состояния сознания…

Во многих великих духовных традициях [предполагаются] приёмы звукового воздействия, индуцирующие

не только состояние транса, но обладающие гораздо более специфическим влиянием на сознание. Сюда прежде всего [относится]… древнее искусство нада-йоги, или способа единения через звук…

Чтобы использовать музыку в качестве катализатора в процессах глубинного самоанализа и в практической работе, необходимо научиться по-новому слушать её и относиться к ней…

…очень важно полностью подчиниться музыкальному потоку, позволить ему резонировать во всём теле и отвечать (реагировать) на него в спонтанной непосредственной манере… Исключительно важно приостанавливать любую интеллектуальную активность, связанную со звучащей музыкой, включая попытки угадать композитора или соотнести музыкальный отрывок с культурой, сравнивать его с какими-то другими музыкальными произведениями, известными слушающему, пытаться оценивать исполнение, отгадывать ключ или критиковать техническое качество записи или музыкального оборудования. Надо позволить музыке воздействовать на психику и тело совершенно спонтанным образом. И тогда музыка становится… мощным инструментом индуцирования и поддержания необычного состояния сознания… Комбинация музыки с гипервентиляцией приводит к взаимному обогащению приёмов и способствует достижению воздействия удивительной силы…

…в холотропной терапии… продолжительность влияния зависит от способности поддерживать гипервентиляцию и от музыкального воздействия… иногда бывает полезно начинать с музыки, которая провоцирует и ведёт за собой, способствуя возникновению необычных состояний сознания…

Что касается специфического выбора музыки, то здесь [необходимо] подчеркнуть только главные принципы… Основным правилом является чуткое соответствие фазе, интенсивности и содержанию переживаний, без навязывания какого-либо определённого паттерна. Это согласуется с основной философией холотропной терапии, и

в частности с глубоким уважением к мудрости коллективного бессознательного…

Как правило, предпочтение следует отдавать музыке высокохудожественной, но при этом малоизвестной… Следует избегать… вокальных отрывков, в которых вербальный контекст имеет специфическое обращение или содержит какую-то определённую тему. Используя вокальные композиции, следует выбирать те, которые исполняются на незнакомом слушателям языке, чтобы человеческий голос воспринимался как неспецифический стимул. По той же причине следует избегать произведений, способных вызвать характерные… ассоциации…

Однако опасность программирования, связанного с определённой музыкой, не столь серьёзна, как может показаться. Возможность манипулирования и управления переживаниями человека в необычных состояниях сознания имеет вполне определённые границы. Если человек находится в исключительно трудном эмоциональном состоянии, любая музыка, в том числе вдохновенная и приподнятая, будет восприниматься [искажённо] и звучать как погребальная. И, наоборот, в период глубокого экстатического переживания человек с энтузиазмом воспринимает любой музыкальный отрывок, усматривает в нём соответствия и находит его интересным для себя. Только в интервале между этими двумя крайностями музыка действительно способна эффективно формировать переживания.

Но и тогда, когда музыка задаёт определённую атмосферу или эмоциональный тон, человек обрабатывает её очень индивидуально… Всё, что человек способен сделать с входящей информацией, — это не более чем рефлексия его собственного банка памяти… Это становится очевидным, когда приходится сравнивать широкий диапазон реакций на одно и то же музыкальное произведение в большой группе слушателей. Какова бы ни была роль музыки в структурировании индивидуальных переживаний, все они будут сохранять глубокий личностный смысл, и все они будут обладать целительным и трансформирующим воздействием.

…мы [создали] свою библиотеку аудиозаписей, которые хорошо работают практически со всеми людьми. На первых стадиях холотропных сеансов очень полезными оказались музыкальные произведения: “Время — ветер” и фрагменты из “Альбома X” немецкого композитора Клауса Шульца, “Шакти” Джона Мак-Лафлина…

Исключительно эффективными для серединных сеансов холотропной терапии оказались произведения американского композитора шотландско-армянского происхождения Элана Ованнесса (“Все люди — братья”, “Таинственная гора”…), а также музыкальные отрывки из “Планет” Хольста (“Марс”)… Среди уникальных этнических образцов, которые могут быть использованы на этом этапе, — “Балийский гимн обезьян” (Ketjak), части Дхикр дервишей Хальвети-Джерахи…

На последних сеансах холотропной терапии, когда их участники успокаиваются, выбор музыкальных произведений смещается в сторону менее драматичных, более плавных медитативных отрывков, утрачивающих временно́й аспект. Мы предпочитаем музыку… Элана Стивелла: “Возрождение кельтской арфы” и музыку альбома Пола Хорна: “Внутри Тадж-Махала” и “Внутри великой пирамиды”, Чарльза Ллойда: “Гобелены Биг Сура”… музыку для флейты с нагорий Анд (“Урубамба”)… а также музыку Стивена Халперна, Джорджии Келли, Пола Винера и Брайяна Эно» (*Гроф С.* Целительный потенциал музыки // Гроф С. Приключения в самопознании. Информационные материалы: Пер. с англ. М., 1991. С. 50–58)[5].

---

[5] Близка подходу Грофа позиция шведского учёного Алекса Понтвика. В своей работе «Главные мысли о целительном воздействии музыки на психику», 1948, он тоже говорит о воздействии музыки на глубинные уровни сознания. Действие этой техники, согласно Понтвику, состоит в пробуждении древнейших символов. По мнению учёного, для этих целей особенно подходит музыка И. С. Баха. (Обратим внимание: именно на материале музыки Баха выстраивает свою модель воздействия музыкального звучания Э. Курт — об этом см. в ч. 2.)

Восточный характер усматривается и в методике, предлагаемой итальянским психологом, философом, композитором Антонио Менегетти — основоположником *онтопсихологии* (психологии бытия).

Комментарий:

> «Одним из эффектов [музыкального целительства] является то, что [оно] заставляет рассасываться сгустки энергии и как бы неподвижные образования её внутри тела; при этом, освобождая эти участки, [музыкальное целительство] вовлекает их в кругооборот согласно той справедливости распределения энергии, которая уже заложена природой в здоровом теле.
>
> Мы должны стремиться к кругообороту энергии… необходимо сразу же установить контакт с самой неподвижной частью своего организма… следует вовлекать в движение самую жёсткую, малоподвижную часть тела…
>
> Хороший [музыкальный целитель], узнав, что у его пациента какая-нибудь часть тела нечувствительна (в двигательном отношении), постоянно повторяет попытки исправить такое положение, до тех пор, пока движение не захватит и её...
>
> Встречается… тип людей, у которых… можно наблюдать отсутствие чувствительности (двигательной) в некоторых частях организма. В подобных случаях необходимо… [научить человека реагировать на звук] прежде всего этой частью (рукой, ногой, спиной, кожей…)…
>
> Если таким образом с трудностями справиться не удастся, [человеку] следует прикоснуться руками к нечувствительному участку, погладить, сжать его и одновременно начинать движение, пока и в этой части организма не появится чувствительность.
>
> Надо заставлять все части тела танцевать в строгом порядке, управляя ими словно волшебным оркестром, звучание которого подвластно вашему эволюционировавшему, зрелому “я”, которым это “я” дирижирует.

Важно не забывать, что комплекс… отклонение… возможны в человеческом существе тогда, когда оно использует не всего себя, а лишь некоторые части себя.

Но когда человеческое существо способно продемонстрировать, что использует себя целиком, это значит, что оно… истинно, что оно — состоялось.

[Музыкальное целительство направлено] на то, чтобы помочь пробудить в человеке способность воспринимать всего себя целиком, ощущая свой жизненный ритм. Это достигается специальным музыкальным воздействием на организмическое человека.

Ритм, который отстукивает на мембране барабана [целитель], вызывает вибрацию всех частей организма в резонанс с вибрацией какой-то одной, определённой его части.

Первое, что надо сделать для погружения, "вхождения" в [процесс], это — "собраться", синхронизироваться с той частью организма, которую барабан заставляет резонировать.

Вибрация, колебания могут восприниматься на разных (по высоте) уровнях. Основными являются следующие:

I уровень — шея, ключичная область и грудь;

II уровень — вся область солнечного сплетения, включая желудок и внутренности;

III уровень — вся область половых органов.

Слушать надлежит так: сначала необходимо полностью отключиться от внешнего и попытаться услышать "тембр" звука внутри организма, сохраняя неподвижность. Под воздействием находящегося вовне барабана "откликается" сначала какая-нибудь одна часть организма. Все остальные как бы дремлют...

Таким образом, [целитель] во время сеанса играет на музыкальном инструменте, и эти колебания находят отклик в определённой части тела: так мы определяем её "ноту". Речь идёт об определении "диапазона" [музыкального целительства], в рамках которого происходит потом настройка всех [частей организма]. Этот процесс можно в какой-то степени сравнить с тем, что происходит, когда сыгрывается большой оркестр.

Та часть организма, которая откликается на [звук], служит основной нотой, определяет “тональность”, в которой будет проходить этап [музыкального целительства].

Основной ритм начинает меняться, и участники сеанса должны постепенно, по мере того, как ощутят его, начинать движение, танец, не забывая при этом исходной точки, той первой ноты, служащей камертоном…

Необходимо постоянно придерживаться базовой [ритмической] константы, рождённой в начале… и, отталкиваясь от неё, продолжать движение, изменения которого могут быть самыми разнообразными: ритмическими, певческими, моторными…

Если каждый [из членов коллектива] двигается согласно своему внутреннему человеческому и, следовательно, жизненному ритму… этот ритм не может не согласовываться с человеческими, жизненными ритмами остальных участников сеанса…

После того, как бóльшая часть участников сеанса [музыкального целительства] начнёт двигаться… [целитель] может воспользоваться ритмом [движения] одного из присутствующих: ему достаточно посмотреть на того, кого он выберет для этой цели…

Самое привлекательное состоит в том, что тот, на кого падает выбор, ничего не замечает, но его движения делаются более уверенными и свободными… он вступает в танец, который может выразиться в форме, внешне противоречащей типологии проявлений данного человека, но именно в этом его “момент истины”: происходит рождение новой силы, ищущей выхода…

Подобное возможно, потому что [целитель] как бы обращается к человеку “по имени на уровне его инстинкта”. Исполняемая музыка — “его”…

Внешне такого [человека] можно узнать по тому, как он танцует: во время танца он совершает движения, которых раньше не делал, даже если это сверхумелый танцор.

Во время танца, он погружён в наслаждение. И единственный, кто может определить источник этого [наслаждения] — сам [человек], ибо, чем глубже истина, тем она более индивидуальна и уникальна…

Эта техника может оказаться полезной на начальной стадии сеанса, чтобы обратиться к [человеку] жизнеспособному, но "спящему" в этот момент. И для начала каждый должен войти в движение через свой личный ритм; затем, уже погрузившись в эту стихию, человек танцует в большей или меньшей степени под общие основные ритмы…

Таким образом, надо обращать внимание [прежде всего] на самих себя, не отвлекаясь, чтобы посмотреть на других, и максимально развивая то, чем вы уже являетесь.

В этом смысле [музыкальное целительство] способствует переходу "внутреннего" в "я". В силу этого надлежит давать самому себе свободу: свободу инстинкта, движения, жизненного акта» (*Менегетти А.* Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию: Пер. с ит. СПб., 1992. С. 54–59)[6].

Своеобразное претворение восточных принципов целительства обнаруживается в западнославянской технике *живопения* (название «живопение» происходит от имени главной в мифологии западных славян Богини — Живы, олицетворяющей жизненную силу, энергию — типа праны, ци, ки, лунга). Живопением воздействовали на чакры, именовавшиеся *чары*.

---

[6] Свою целительную деятельность Менегетти называл по-разному: музыкотерапией, сеансами холистической (целостной) музыки, наконец, и это стало окончательным обозначением — *мелолистикой* (от греч. μελοζ — напев, мелодия, и холистика). Как указывает Менегетти, «мелолистика — это искусство… движения (под музыку. — *А. К.*)». «Это… инструмент (воздействия. — *А. К.*), который использует музыку (исполняемую ведущим) и танец (осуществляемый участниками) для восстановления… организмического единства (человека. — *А. К.*)». *Менегетти А.* Учебник по онтопсихологии: Пер. с ит. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2007. С. 431, 437.

Пример: живопение по украинской целительнице Мечиславы Гой.

Описание:

«Духовное упражнение “Настройка на внутреннее звучание”

1. Станьте прямо, ноги на ширине плеч, почувствуйте опору. Вы расслабляетесь и чувствуете себя комфортно, дышите каждой клеточкой своего тела. Призовите Живу. В самом гармоничном и удобном для вас тоне пропойте вдохновенно и нежно “Ж-И-В-А”. Одна буква-символ “перетекает”, “трансформируется” в другую, распетые в равной длительности звучания. Представьте при этом, как из центра мироздания к вам идёт поток Изначального Света, проявляясь Живозвуком. Входит в макушку и наполняет тонким звучанием, особой вибрацией всё ваше тело. Визуализируйте этот светящийся звук, услышьте этот звучащий свет.

2. Представьте, как бело-золотой поток — светозвук Живы, энергии Света, Любви и Гармонии вливается в ваше тело. Прочувствуйте, медленно переходя с одного участка на другой, как расслабляются, начинают дышать и наполняться Живозвучанием голова, руки, спина, живот — всё тело. Жива переполняет вас светозвуком, вы полностью расслабляетесь и пребываете в состоянии полного покоя. Прочувствуйте поток Живы в своём теле, услышьте пение Живы в этом потоке. Жива поёт вам успокаивающую гармонизирующую песню и колышет ваше тело как мать ребёнка — нежно и ласково, дыхание спокойное, ровное.

3. Не раскрывая глаз, увидьте, почувствуйте, услышьте, что всё вокруг наполняется Живозвучанием, окружающий мир поёт песню Света, Счастья, Любви и Радости.

Осознайте, что пение Живы присутствует во всём — камне, растениях, животных, людях, звёздах, во всём бытии и небытии. Почувствуйте, услышьте внутренним слухом, что Жива поёт внутри и вокруг вас, осознайте что вы — воплощение песни Живы, вы с ней едины.

4. Спокойно вдохните и выдохните звучащий поток Живы, почувствуйте, что энергия песни Живы наполняет

вас, даёт силу и исцеляет на всех уровнях, защищая и помогая. Сосредоточьтесь на солнечном сплетении, своём духовном сердце, увидьте, как там горит искра Божественного звука вашей Души. Соединитесь с ней и скажите про себя: “Я пою Душой, излучая любовь и гармонию во Всемирье!” Представьте, как из вашего духовного сердца начинает подниматься луч Духовного пения вверх к Изначальному свету. Услышьте, как в ответ на вашу любовь и принятие, из центра мироздания к вам возвращается Божественное пение в сотни раз бóльшим потоком Света, Любви и Радости. Находясь в этом звучащем потоке, скажите: “Я люблю и полностью доверяю Всевышнему и его Божественным силам Света — пусть они также полюбят и примут меня, ведут и защищают, наполняя Божественным звучанием! Вселенная, пошли мне учителей, которые приведут меня к Свету, Счастью и Радости”.

Ощутите в своём сердце тепло и радость, и что там в глубине зарождается глубинное почитание, доверие и преданность — зажигается Звезда Божественного Звука. Почувствуйте, что вы целиком… принимаете жизнь и готовы слушать наставления её основы — Живы, творя и изменяя реальность своим волшебным голосом.

5. Находясь в этом возвышенном состоянии, поём священную песню Души, выражая благодарность Живе и многопроявному Всевышнему. Называйте его тем именем, которое для вас ближе или соответствует вашей духовной традиции. Заканчиваем практику.

Получив посвящение в Живопение, полюбите свой голос, осознайте, что в вашем голосе звучит Жива, а значит, вы вольны в своём самовыражении, ваше творчество безгранично. Теперь ваш голос выражает волю Всевышнего. Если вы внутренне гармоничны, то и голос всегда будет звучать прекрасно. В вашем голосе будут звучать голоса Богов, предков, учителей и наставников, ваш голос будет выражать звуки стихий, зверей, птиц… Научившись слышать голос Живы в себе, принимайте энергию жизни как руководство свыше. Обращая внимание на внутренний

мир, сосредотачивайтесь на потоке внутренней энергии, которая течёт через вас, и интуитивно слушайте, о чём вам поведает песня Живы. Таким образом, находясь в потоке Живы, вы всегда будете проявлять в голосе волшебную животворящую силу. Живопение в потоке будет способствовать наработке навыка слышать внутреннее пение Живы…» (*Гой М.* Живопение — исцеление души и тела. М., 2011. С. 39–42).

Оригинальная западная разработка музыкального целительства принадлежит немецкому психотерапевту Гансу-Гельмуту Декер-Фойгту, предложившему использование двух типов музыки — *эрготропной*, предназначенной для стимулирования, активизации жизненных процессов, и *трофотропной*, способствующей успокоению, расслаблению.

Комментарий:

«Наше восприятие [эрготропной музыки] лишь тогда считает сочетание звуков благозвучным, когда диссонанс "разрешается", то есть переходит в консонанс… Прекрасный пример этому — два последних аккорда в заключительном хоре "Страстей по Матфею" Баха. Любая кода в [академической музыке] построена по общему принципу: сначала звучит диссонанс, создаёт напряжение, и в этот момент мы думаем: "Вот сейчас он разрешится...". Заключительный… аккорд (часто, вопреки общему минорному ладу произведения, мажорный) успокаивает, вселяет уверенность… Конечно… диссонанс — консонанс — понятия культурно обусловленные, сформированные на основе традиций и опыта предшествующих поколений. Действительно, мы воспитаны так, что считаем диссонанс неблагозвучным, а минор — синонимом печали. Но вообразите, что с вами будет, если вы вынуждены будете слушать только народную музыку или шлягеры хит-парадов, исключительно мажорные… Такая музыка вскоре буквально выведет вас из себя…

УПРАЖНЕНИЕ…

Сыграйте *ре* и *фа-диез* (или другую терцию) и позвольте данному интервалу действовать на вас подольше, дайте звукам медленно "погаснуть" в вашей душе... И только после

этого возьмите любые другие интервалы. Потом повторите всё… ещё раз.

Сыграв *ре* и *фа-диез* и затем *соль* — вы почувствуете успокоение, а взяв *ля* и *до* и после них *до-диез* — вы почувствуете напряжение, а возможно, и натяжение каждого нерва…

В процессе свободной импровизации… поначалу… не терпят никакой какофонии… И когда пациент неожиданно понимает, что он предпочитает исключительно диссонансы, он поймёт и то, что каждый раз… поступает наперекор собственным желаниям и замыслам, потому что не выдерживает напряжения…

Даже если определённая [эрготропная музыка] претит нашим чувствам или этическим установкам, мы всё равно будем… подсознательно реагировать на энергию жизни, что заключена в структуре данной музыки. Конечно, мы можем удерживать себя в рамках приличий и благоразумия… Однако подобное решение означает, что мы сознательно подавляем свои порывы, отвергаем все те реакции, что нам мешают или отнесены нами к разряду постыдных, неприемлемых, и затрачиваем на это гораздо больше энергии, чем это было бы необходимо в случае подчинения какому-либо музыкальному ритму».

«Наряду с данными о том, что стимуляция и активизация всегда увеличивают напряжение в результате возбуждения симпатической нервной системы, возникающего благодаря воздействию эрготропной музыки, некоторые из соответствующих исследований получили сведения о том, что существуют музыкальные структуры, обладающие противоположным действием. И если эрготропное звучание может привести к возбуждению, напряжению и даже очень часто к перенапряжению, то… трофотропная музыка… может стать причиной расслабленности и раскованности… Для расслабляющей музыки характерны средства музыкальной выразительности, отличные от тех, что свойственны эрготропной музыке…

Трофотропная музыка, как некая противоположность эрготропной музыки, “кормит” человека, наполняет его,

управляет им не извне, как эрготропная музыка, а изнутри. И если эрготропная музыка поддерживает наш мозг в рабочем состоянии, стимулирует выработку им свежей энергии и выплеск её вовне, то звучание трофотропной музыки насыщает нас, причём её вливание мы воспринимаем как нечто новое, как то, чего у нас до сих пор не было…

Наверное, самым лучшим примером музыки, обладающей большинством трофотропных особенностей, может считаться любая колыбельная. Обычно мелодии народных колыбельных песен строятся на основе… пентатонического лада, который также можно рассматривать как признак трофотропности, поскольку он формирует ощущение чего-то парящего, невесомого, так как любые сочетания пяти ступеней бесполутоновой пентатоники… вообще не образуют никаких острых диссонансов.

УПРАЖНЕНИЕ…

…сыграйте [на фортепиано] какую-либо мелодию, пользуясь одними чёрными клавишами. И вы услышите пентатоническую мелодию. Сымпровизируйте ещё раз на чёрных клавишах какую-либо трофотропную, следовательно, тихую, медленную, простую музыкальную тему, прочувствуйте её…

…если вы относитесь к тому типу людей, что отказываются играть на фортепиано и импровизировать, то для начала вам легче будет исполнить именно пентатоническое произведение собственного сочинения. Можете попрактиковаться в игре в четыре руки с кем-нибудь ещё, у кого тоже не возникает особого желания музицировать… Попробовав, вы увидите, что произойдёт. Поверьте, ваша игра непременно захватит вас обоих» (*Декер-Фойгт Г.-Г.* Введение в музыкотерапию: Пер. с нем. СПб., 2003. С. 33–35, 43–44).

Активная работа в рассматриваемом нами направлении ведётся в России. Российскими целителями также большое внимание уделяется восточным образцам. Наглядный пример — методика Рушеля Блаво, базирующаяся на индийском опыте, именуемая автором *энергоинформационной*. Реализация

методики осуществляется посредством так называемой *ароматерапевтической музыки.*

Комментарий:

«Ароматерапевтическая музыка — это… лечебно-профилактическая программа, несущая в себе целительное воздействие звуковых образов… натуральных растительных ароматов. [Основу] данной программы составляет… технология, созданная в результате длительного изучения… и анализа взаимосвязи между воздействием лечебного звука и аромата растений...

Музыкальная ароматерапевтическая программа построена по принципу такого звукового воздействия на головной мозг, которое соответствует целительному влиянию семи базовых натуральных растительных ароматов — розы, ромашки, мяты, герани, полыни, шалфея, лаванды. Этого… достаточно для лечения психосоматических заболеваний как на ранней стадии, когда образ болезни лишь начал формироваться, так и на стадии проявления отчётливой патологической симптоматики…

При создании Ароматерапевтической симфонии [привлекались]… [знания, почерпнутые] из йоги — практического учения об энергоинформационных процессах, происходящих в человеческом организме.

Учение об энергетической “анатомии” и “физиологии”, которого придерживались индийские йогины и врачи, указывает на наличие семи основных энергетических центров…

Первый, самый нижний из центров (именуемый Муладхара), находится на уровне копчика и промежности. Ему соответствует пояснично-крестцовый нервный плексус. В этом центре накапливается энергия, получаемая от Земли…

Муладхара ответственна за физическое выживание организма, за волю к жизни, проявляющуюся у человека в критических ситуациях, чреватых гибелью…

В ароматерапевтической музыкальной программе для уравновешивания работы первого энергетического центра предусмотрена *“Музыка розового эфирного масла”*, по-

скольку болезни, связанные с расстройством Муладхары, поддаются излечению ароматом розы…

Второй энергетический центр ([Свадхиштхана]) соответствует по месту своего расположения подчревному нервному сплетению и размещается на уровне лобка. Накапливающаяся в [Свадхиштхане] энергия отвечает за половые органы и мочеполовую систему в целом, за железы внутренней секреции — надпочечники и те, что вырабатывают половые гормоны, за процесс зачатия и вынашивания ребёнка у женщины, за здоровье почек…

Для гармонизации второго энергетического центра — [Свадхиштханы] — предназначена в ароматерапевтической музыкальной программе *"Музыка эфирного масла ромашки"*…

Третий энергетический центр (Манипура) расположен на уровне солнечного сплетения. В энергетическом отношении Манипура обеспечивает как этот нервный плексус так и надчревное сплетение и область пупка.

Солнечное сплетение принято образно называть "мозгом абдоминальной полости" (полости ниже рёбер и до пупка). Солнечное сплетение контролирует жизнедеятельность всех внутренних органов, расположенных в этой части тела, — желудка, поджелудочной железы, печени, желчного пузыря, селезёнки, двенадцатиперстной кишки…

Для уравновешивания третьего энергетического центра — Манипуры, то есть для лечения и профилактики психосоматических заболеваний органов абдоминальной полости, в ароматерапевтическую программу введена *"Музыка мятного эфирного масла"*…

Четвёртый энергетический центр (Анахата) обеспечивает энергией сердце, лёгкие, рёбра и грудину, вилочковую железу (тимус), ответственную за один из видов иммунитета.

Именно энергетическим расстройством Анахаты и обусловлены заболевания сердечно-сосудистой системы, имеющие исходную психосоматическую природу, развитие гипертонической болезни, повышение артериального давления, спровоцированное нервными перегрузками.

Недостаток энергии Анахаты ведёт к заболеваниям нижних дыхательных путей и воспалению лёгких на фоне снижения иммунных функций и иммунодефицита.

Все эти страдания могут быть устранены либо предупреждены благодаря применению ароматерапевтической *"Музыки эфирного масла герани"*, восстанавливающей нормальную работу Анахаты…

Пятый энергетический центр ([Вишуддха]) обеспечивает энергией щитовидную и паращитовидные железы, верхние дыхательные пути, гортань, голосовые связки.

Деятельность щитовидной железы… может быть расстроенной, если ([Вишуддха]) не обеспечивает её энергией. В таких случаях людей мучают головные боли, депрессивные состояния. Падает иммунитет, возникает сердечная аритмия, наблюдается прирост массы тела…

Для предотвращения всех этих явлений и предназначена *"Музыка эфирного масла полыни"*, включённая в ароматерапевтическую музыкальную программу…

Шестой энергетический центр ([Аджня]) расположен в области межбровья. Он обеспечивает энергией лимбическую систему головного мозга, продолговатый мозг, шишковидную железу (эпифиз) — железы внутренней секреции, которые несут ответственность за гормональное равновесие организма.

[Аджня] в энергетическом отношении контролирует зрение, слух, обоняние, вкусовую способность, осязание…

Гармонизация шестого энергетического центра — [Аджни] — играет огромную роль в предупреждении и лечении целого ряда заболеваний и эндокринных расстройств. В ароматерапевтической музыкальной программе эту задачу решает *"Музыка шалфейного эфирного масла"*…

Седьмой энергетический центр (Сахасрара) связан с макушкой головы — церебральным нервным сплетением. В индийской традиционной медицине и средневековых системах йоги его считают [приёмником] космической энергии. Войдя через Сахасрару в энергоинформационную систему человека, космическая энергия спускается по

каналу, проходящему справа вдоль позвоночного столба, и в каждом из низлежащих центров встречается с энергией Земли, подымающейся по каналу, расположенному слева от позвоночника.

Сахасрара энергетически обеспечивает кору головного мозга, а тем самым — такие функции, как устная и письменная речь, мышление, память…

Деятельность Сахасрары в значительной степени нормализуется благодаря [применению]… *"Музыки лавандового эфирного масла"*, входящей в ароматерапевтическую музыкальную программу…

Музыка семи эфирных масел открывает широкие перспективы оздоровления…

Далеко не все желающие могут приобрести ароматерапевтическую музыкальную программу (разработанную автором. — *А. К.*)…

Частичное решение проблемы музыкальной ароматерапии (можно найти. — *А. К.*)… обращаясь к [записям]… произведений [академического направления].

Поступать в подобной ситуации [рекомендуется] следующим образом:

- необходимо отбирать произведения симфонического репертуара либо концерты для фортепиано, струнных или духовых инструментов с оркестром;
- тональность (мажорная или минорная. — *А. К.*) произведений обычно указывается на кассете, и вы должны подобрать для розового аромата до-мажорную или до-минорную музыку, для аромата ромашки — ре-мажорную или ре-минорную тональность, для мяты — ми-мажорную или ми-минорную. Для герани, полыни, шалфея и лаванды подойдут по порядку другие (тональности в последовательности: Фа мажор — фа минор, Соль мажор — соль минор, Ля мажор — ля минор и Си мажор — си минор. — *А. К.*)… выбор мажорного или минорного произведения зависит от вашего эмоционально-психического состояния: если вы желаете выйти из состояния подавленности, чувства горя, печали, то остановите свой

выбор на минорных произведениях, созвучных душевному настрою, а затем переходите к мажорному репертуару. Если депрессивного состояния и негативного эмоционального фона нет, выбирайте сразу мажорные произведения;

- в комнате, где намереваетесь прослушивать музыку, расположите вблизи работающего радиатора отопления лёгкий керамический сосуд, налейте в него 50 мл кипячёной воды комнатной температуры и капните 3–4 капли того натурального эфирного масла, которое соответствует тональности избранного произведения (можно использовать также специальные ароматерапевтические приспособления…);
- эффект усилится, если вы дополните проводимый лечебно-терапевтический сеанс созерцанием соответствующего цветового фона: для розы — красный, для ромашки — оранжевый, для мяты — жёлтый, для герани — зелёный, для полыни — голубой, для шалфея — синий, для лаванды — фиолетовый» (*Блаво Р.* Исцеление музыкой. СПб., 2003. С. 39–40, 42–51).

Ещё одна российская методика, в которой заметно восточное, в данном случае — китайское, влияние — Сергея Вагановича Шушарджана.

Комментарий:

«Музыка была неотъемлемой составной частью всей жизни, частью философской, космологической и религиозной картины мира китайцев на протяжении нескольких тысячелетий, одинаково — порывом души и продуктом ума. Другими словами: “Звуки доступны, они отражают космические связи и действуют в душе человека”. Но в то же время китайская музыка своеобразна и во многом отлична от европейской. В… трактатах (о музыке. — *А. К.*) подчёркивалась [её] социально-политическая, воспитательная… роль… символические функции, связи с природой и человеком.

Музыкальный лад китайской музыки называется пентатоникой и базируется на [пяти] тонах (см. ч. 1. — *А. К.*). В таблице [№ 1] даны [названия тонов] пентатонического

ряда, а также музыкальная и символическая функции [каждого из тонов], отношение [тонов] к [пяти] первоэлементам и сродство их соответствующим органам человека.

Таблица [№ 1] (с сокращением. — *А. К.*)

	1-й тон Kong	**2-й тон Shang**	**3-й тон Yido**	**4-й тон Zhi**	**5-й тон Yu**
Музыкальная функция	тоника	супер-тоника	медианта	доминанта	супер-доминанта
Символическая функция	кайзер	министр	народ	государственное дело	естественный мир
Фаза	земля	металл	дерево	огонь	вода
Орган	селезёнка	лёгкие	печень	сердце	почки

Принципы пяти звуков согласуются с пятью типами семантического интонирования в китайском языке,.. с частями света и континентами, на которые земля разделена, [и другим]».

«Особенностью китайской медицины является соматопсихический подход, согласно которому каждому органу соответствует своя психическая функция…

Так, печени, которая относится в [данной] концепции… к первоэлементу “дерево”, свойственна… психологическая функция, которой соответствует эмоция — гнев. При гиперфункции (избытке) наблюдается: упрямство, агрессия, аутоагрессия, приступы гнева. При гипофункции (недостатке) — боязливость, страх, депрессия.

Сердце имеет сродство [с первоэлементом] “огонь”. Соответствующая эмоция — радость. В состоянии гармонии отвечает за организующее начало, стремление к новому, к созвучию с природой. Типичная патология при избытке — бессонница, безумные порывы, при недостатке — снижение способности к концентрации мысли, бессвязная речь, душевная расслабленность.

Селезёнка соотнесена с первоэлементом “земля”. Нормальная функция — обеспечивает возможность понимания, запоминания, аналитического мышления, а также

воображения. Типичная патология: избыток — навязчивые идеи, ревность… мелочная опека; недостаток — забывчивость, потеря памяти, неорганизованность, чрезмерная осторожность.

Лёгкие — имеют сродство с первоэлементом “метал*л*”, — как орган обеспечивают инстинктивные реакции, автономные реакции на агрессию, интуицию. Типичная патология: избыток — иррационализм, навязчивые идеи недостаток — ранимость, меланхолия, потеря инстинктов самосохранения, интересов, пустота и безнадёжность.

Почки — относятся к первоэлементу “вода”. Обеспечивают силу воли, силу характера, убеждённость, душевное равновесие, сексуальную потенцию. Типичная патология: избыток — авторитарное поведение, разнузданность, отчаянность, сексуальные преступления; недостаток — страх, безволие, неуверенность, недоверие, фригидность и сексуальная слабость.

Несмотря на такую тонкую и необычную в европейском понимании классификацию, господствующий в китайской медицине соматопсихический принцип [диктует] воздействие, в первую очередь, на физиологические процессы, чтобы вторично воздействовать на психоэмоциональное состояние больных».

«[В китайской медицине используется метод]… пропевания слов (звукоизвлечения. — *А. К.*), [которое] должно быть правильным: резонансный эффект звуков должен проявляться в полной мере, так, чтобы звуковые волны передавались в [зону] поражения внутренних органов. Если это происходит, то достигаются хорошие результаты… сила звука выбирается в соответствии с индивидуальной силой голоса. Её следует ограничить [зоной], где голос не напрягается, а звук можно повышать или понижать без усилий. Сила звукоизвлечения зависит также от состояния здоровья…

При пропевании слов начинать надо с низкой интенсивности звука, постепенно увеличивая её...

[Связь пяти видов пропевания с пятью различными органами, областями лечения] и… числом повторений приводится в таблице [№ 2].

Таблица [№ 2]

	Дерево	**Огонь**	**Земля**	**Металл**	**Вода**
Пропевание					
Высокий звук, 1-й тон	гуо	чэн	гон	шэн	ю
Низкий звук, 3-й тон	гуо	чэн	гон	шэн	ю
Твёрдые органы	печень	сердце	селезёнка	лёгкие	почки
Полые органы	желчный пузырь	тонкая кишка	желудок	толстая кишка	мочевой пузырь
Область лечения					
Тело	сухожилие	пульс	мышцы	кожа	кость
Отверстие	глаз	язык	рот	нос	ухо
Число пропеваний	8	7	10	9	6

Начинающим не стоит беспокоиться по поводу требуемого числа упражнений. Они могут разделить их на несколько частей и произносить разное число раз на разных стадиях, постепенно доведя их до требуемого уровня.

Итак, занимающийся может так приспосабливаться к этому методу, чтобы не уставать. Например, при болезни лёгких звук “шэн” надо произносить девять раз. Но начинающий может произнести его всего три раза и постепенно довести число повторений до 6 раз (за 20 дней). Затем за последующие 30 дней он может достичь требуемых 9 раз. Выбор звука должен соответствовать специфике болезни» (*Шушарджан С. В.* Здоровье по нотам. Практикум пути к духовному совершенству и бодрому долголетию. М., 1994. С. 97–98, 100, 104–106. См. также: *Шушарджан С. В.* Руководство по музыкотерапии. М., 2005. С. 163–168, 171–172 и др.).

Существуют авторские методики. Одна из них — разработанная на основе цветодиагностики швейцарского психолога Макса Люшера модель Владимира Михайловича Элькина.

Комментарий:

> «[Нам]… удалось… выявить, что тональности обладают чёткой эмоциональной характерностью и связываются, вследствие отмеченного обстоятельства, по три в группы, резко отличающиеся друг от друга. Таким образом, сформировались четыре мажорных триады и четыре минорных триады тональностей. Сообразно эмоциональной окраске триад тональностей, каждой из них соответствует определённый цвет.
>
> Интуитивный выбор тональности и цвета, сделанный сотнями наших пациентов после прослушивания музыкальных произведений, написанных в определённых тональностях, позволил увязать все цвета Люшера с соответствующими триадами тональностей. Полученные данные суммированы в таблице [№ 1].

Таблица [№ 1]

Цвет по Люшеру	**Тональности**	**Музыкальные произведения**
Чёрный	фа минор	Фалья, Астуриана
	до минор	Марчелло, Концерт для гобоя и струнного орк. (2 часть)
	соль минор	Альбинони, «Адажио»
Коричневый	ре минор	Чайковский, «Осенняя песня»
	ля минор	Бетховен, «К Элизе»
	ми минор	Рахманинов, Музыкальный момент № 4
Фиолетовый	си минор	Бородин, Хор половецких девушек из оперы «Князь Игорь»
	фа-диез минор	Григ, «Сердце поэта»
	до-диез минор	Шопен, Вальс № 7
Серый	ля-бемоль минор	Шуберт, «Баркарола» (минорный материал)
	ми-бемоль минор	Рахманинов, Элегия
	си-бемоль минор	Скрябин, Этюд, соч. 8 № 11

Цвет по Люшеру	Тональности	Музыкальные произведения
Синий	Си мажор	Бетховен, Концерт № 5 для ф-но с орк. (2 часть)
	Фа-диез мажор	Григ, «Весной»
	До-диез мажор	Бах, Прелюдия № 3 из I т. ХТК
Красный	Ля-бемоль мажор	Шопен, Полонез № 6
	Ми-бемоль мажор	Брамс, Интермеццо
	Си-бемоль мажор	Шуберт, «Аве Мария»
Зелёный	Фа мажор	Моцарт, Концерт № 21 для ф-но с орк. (2 часть)
	До мажор	Шуман, Симфония № 2 (1 часть)
	Соль мажор	Лист, «Лорелея»
Жёлтый	Ре мажор	Григ, «Свадебный день в Трольхаугене»
	Ля мажор	Шопен, Прелюдия
	Ми мажор	Шопен, Этюд, соч. 10 № 3

Опираясь на приведённую информацию, нами осуществлялась персональная работа с пациентами: диагностические тональности, представленные в таблице, [использовались] как цвета в тесте Люшера: [предъявлялись] попарно, [после чего предлагалось] сделать выбор — сначала пациент выбирал мажор или минор, а затем уточнялась наиболее комфортная для его восприятия тональность. Далее пациентом прослушивались музыкальные произведения, выражающие различные психологические [состояния]. Сочинения давались по ступеням, согласно цветам Люшера — от негативного к позитивному. Их выбор уточнял картину психологического [настроя] человека и определял музыку, необходимую для успешного воздействия на него.

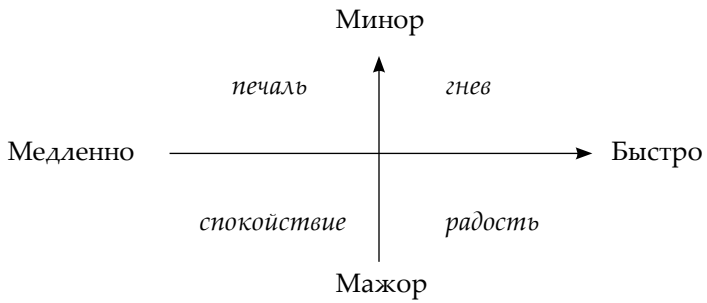
Работа показала:

- Цветовыбор определяет выбор тональности, в которой [музыкальный материал] влияет на человека положительно.
- Выбор тональности сигнализирует о желаемом [направлении] музыкального воздействия.
- Уяснение этого направления позволяет подбирать музыку, необходимую для индивидуальной музыкотерапии» (*Элькин В. М.* Целительная магия музыки. Гармония цвета и звука в терапии болезней. СПб., 2000. С. 44–46 [ред.]).

Можно указать на ещё одну авторскую методику — Валентина Ивановича Петрушина, именуемую им *рациональной музыкальной терапией*.

Комментарий:

> «Каким… образом [согласуются] эмоции, выражаемые в музыке, с эмоциями повседневной жизни и теми, которые присущи тому или иному типу темперамента?
>
> Для ответа на этот вопрос группе музыкантов-экспертов высокой квалификации [были предложены] 40 музыкальных произведений различного характера с заданием классифицировать их по общности выражаемых в них эмоций. Были взяты четыре основные из… существующего спектра эмоциональных состояний — радость, гнев, печаль, спокойствие. В результате эксперимента было отобрано 28 произведений, которые всеми экспертами были отнесены к выражению эмоций одной и той же модальности. При ближайшем рассмотрении этих произведений выяснилось, что произведения, выражающие одно и то же настроение, имеют сходство по указанному в нотах темпу — быстрому или медленному и ладу — мажорному или минорному. Тогда моделирование эмоций в музыке можно представить в виде следующей сетки координат:



> После этого эксперимента был проведён ещё один. Экспертам предложили разнести выбранные ими произведения [по квадратам]. Все они поместили выбранные ими 28 произведений именно туда, куда и надо было отнести по выдвинутой гипотезе…

Данные показывают, что в моделировании эмоций основную роль играют лад и темп…

Приведённые выше принципы моделирования эмоций подтверждаются тем, что одно и то же настроение в различных музыкально-исторических и композиторских стилях [выражается] разными [музыкально-выразительными] средствами, как это можно видеть на примере музыки И. С. Баха и Д. Шостаковича, А. Вивальди и И. Стравинского, С. Прокофьева и Ф. Шуберта. От произведений… старых мастеров к произведениям наших дней увеличивается структурная и семантическая сложность музыкальной ткани, но сами эмоции при этом существенно не меняются. И если в произведениях… разных эпох мы находим выражение одних и тех же эмоциональных состояний, то можно с уверенностью сказать, что характеристики темпа и лада будут в этих произведениях сходными. [Сказанное можно представить в виде таблицы № 1].

[*Таблица* № 1]

Основные параметры музыки	**Основное настроение**	***Литературные определения***	**[Произведения]**
Медленная Мажорная	Спокойствие	*Лирическая*, мягкая, созерцательная, элегическая, напевная, нежная, задумчивая	А. Бородин, Ноктюрн из Струнного Квартета № 2; Ф. Шопен, Ноктюрны Фа мажор, Ре-бемоль мажор, Этюд Ми мажор, крайние части; Ф. Шуберт, «Аве Мария»; К. Сен-Санс, «Лебедь»; С. Рахманинов, Концерт № 2 для ф-но с орк., начало II ч.
Медленная Минорная	Печаль	Сумрачная, тоскливая, трагическая, унылая, скорбная	П. Чайковский, начало Симфонии № 5, финал Симфонии № 6; Э. Григ, «Смерть Озе», «Жалоба Ингрид» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»; Ф. Шопен, Прелюдия до минор, Марш из Сонаты си-бемоль минор, Ноктюрн до-диез минор; К. Глюк, «Мелодия».

Табл. [№ 1] окончание...

Основные параметры музыки	**Основное настроение**	**Литературные определения**	**[Произведения]**
Быстрая Минорная	Гнев	Драматическая, взволнованная, тревожная, беспокойная, злая, отчаянная	Ф. Шопен, Этюды №№ 12, 23, 24, Скерцо № 1, Прелюдии №№ 16, 24; А. Скрябин, Этюд соч. 8 № 12; П. Чайковский, Увертюра «Буря»; Р. Шуман, «Порыв»; Л. Бетховен, финалы Сонат №№ 14, 23.
Быстрая Мажорная	Радость	Праздничная, ликующая, бодрая, весёлая	Д. Шостакович, «Праздничная увертюра»; Ф. Лист, финалы Венгерских рапсодий №№ 6, 10, 11, 12; В. Моцарт, Маленькая ночная серенада (I и IV чч.); Л. Бетховен, финалы Симфоний №№ 5, 6, 9.

Анализ предлагаемой модели отражения эмоций в музыке [свидетельствует], что в своих основных характеристиках она изоморфна (подобна) известной классификации... темпераментов, разработанной Г. Айзенком и Т. Лири».

«Подбирая произведения для [музыкально-психотерапевтической деятельности], врачи и музыканты обычно останавливают внимание на [серьёзной] музыке. Однако и [в области] современной лёгкой музыки… можно найти немало [композиций], которые могли бы быть использованы в психотерапевтических целях. При этом следует… учитывать наиболее существенные отличия в форме и содержании лёгкой и серьёзной музыки, которые были получены… в серии специальных экспериментов с высококвалифицированными экспертами-музыкантами.

Эти различия могут быть достаточно просто выявлены и рядовым любителем музыки, а не только профессионалом. [Различия показаны в таблице № 2].

[*Таблица* № 2]

Лёгкая музыка	**Серьёзная музыка**
Низкая когнитивная сложность;	Высокая когнитивная сложность;
Ритм — наиболее важное средство выражения;	Мелодия и гармония — наиболее важные средства выражения;
Преобладание мелких форм;	Преобладание крупных форм;
Художественный образ,как правило, статичен;	Художественный образ динамичен;
Восприятие может быть поверхностным и рассеянным;	Восприятие носит сосредоточенный и углублённый характер;
Направленность переживания преимущественно экстравертированная;	Направленность переживания преимущественно интровертированная;
Разрядка музыкального переживания осуществляется в движении;	Разрядка музыкального переживания осуществляется в образах фантазии и воображения;
Музыкальное произведение как бы нисходит к потенциальным возможностям слушателей;	Музыкальное произведение требует, чтобы слушатель в своём развитии предварительно поднялся до его уровня;
Музыка неотделима от повседневного быта, для которого она нередко служит фоном при решении внеэстетических задач;	Музыка отделена от повседневного фона жизни и является самоцелью для решения эстетических задач;
Музыка приобщает индивида к жизни в непосредственном социальном окружении по принципу «здесь и сейчас»;	Музыка приобщает человека к вечным идеалам всего человечества по принципу «везде и всегда»;
Выразительные средства имеют тенденцию к унификации и космополитизму;	Выразительные средства стремятся быть самобытными и оригинальными;
Наибольшую ценность в [понимании] слушателей имеют новые произведения;	Наибольшую ценность имеют старые произведения;
Популярность музыки обусловливается, главным образом, личностью исполнителя;	Популярность музыки обусловлена именем композитора;
Самосознание личности растворяется в коллективном переживании	Самосознание личности концентрируется в [индивидуальном] переживании

[Разумеется, продемонстрированные расхождения относительны]…» (*Петрушин В. И.* Музыкальная психотерапия: теория и практика. М., 1999. С. 20–22, 31–32).

Веками самобытно «скрепление» человека звуком осуществляется в России с помощью произнесения *молитв* и *заговоров*.

Примеры:

Молитвы:

«Отче наш»

«…молитву… “*Отче наш*” применяют во всех лечебных процессах…

“Отче наш, иже еси на небеси! Да святится имя Твое; да приидет царствие Твое; да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли; хлеб наш насущный даждь нам днесь; и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим; и не введи нас во искушение, но избави нас от лукаваго. [Ибо] Твое есть царство, и сила, и слава во веки веков. Аминь”.

У каждого [верующего]… есть ангел-хранитель. Ангел-хранитель — главный заступник человеческой души перед Богом, поэтому молитва своему ангелу-хранителю всегда действенна. При этом глубокий смысл имеет обычай давать при крещении человеку [имя] одного из святых.

Ангелу Хранителю

“Ангеле Божий, Хранителю мой святый! На соблюдение мне от Бога с небесе данный, прилежно молю Тя: Ты мя днесь просвети и от всякого зла сохрани, ко благому деянию настави и на путь спасения направи. Ангелу, Хранителю мой добрый! Помоги мне не лукавить, не льстить и никого из ближних не судить, правду Божию и истину творить, дабы спасение получить. Аминь”.

Святому, имя которого носишь

“Моли Бога о мне, святый угодниче Божий *(имя)*, яко аз усердно к тебе прибегаю, скорому помощнику и молитвеннику о душе моей”.

Или:

“Угодниче Божий *(имярек).* Поминай нас в благоприятных твоих молитвах перед Христом Богом, да сохранит Он нас от искушений, болезней и скорбей, да дарует нам смирение, любовь, рассуждение и кротость, и да сподобит Он нас, недостойных, Царствия Своего. Аминь”…

Кресту
(при чтении знаменуй себя Крестом)

“Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его, и да бежат от лица Его ненавидящии Его. Яко исчезает дым, да исчезнут; яко тает воск от лица огня, тако да погибнут беси от лица любящих Бога и знаменующихся крестным знамением, и в веселии, глаголящих: радуйся, Пречестный; и Животворящий Кресте Господень, прогоняй бесы силою на тебе пропятаго Господа нашего Иисуса Христа, во ад сшедшего и поправшего силу диаволю, и даровавшего нам тебе, Крест свой Честный на прогнание всякаго супостата. О, Пречестный и Животворящий Кресте Господень! Помогай ми со Святою Госпожою Девою Богородицею и со всеми святыми вовеки. Аминь.

Огради мя, Господи, силою Честнаго и Животворящаго Твоего Креста, и сохрани мя от всякаго зла.

Ослаби, остави, прости, Боже, прегрешения наша, вольная и невольная яже в слове и в деле, яже в ведении и не в ведении, яже во дни и в ноши, яже во уме и в помышлении: все нам прости, яко Благ и Человеколюбец.

Ненавидящих и обидящих нас прости, Господи Человеколюбче, Благотворящим благосотвори. Братиям и сродником нашим даруй яже ко спасению прошения и жизнь вечную. В немощех сущия посети и исцеление даруй. Иже на мори управи. Путешествующим спутешествуй. Служащим и милующим нас грехов оставление даруй. Заповедавших нам недостойным молитися о них помилуй по велицей Твоей милости. Помяни, Господи, прежде усопших отец и братии наших и упокой их, идеже присещает свет лица Твоего. Помяни, Господи, братий наших плененных и избави мя от всякаго обстояния. Помяни, Господи, плодоносящих и доброделающих во святых Твоих церквах, и даждь им яже ко спасению прошения и жизнь вечную. Помяни, Господи, и нас, смиренных и грешных, и недостойных раб Твоих, и просвети наш ум светом разума Твоего, и настави нас на стезю за-

поведей Твоих, молитвами Пречистыя Владычицы нашея Богородицы и Приснодевы Марии и всех Твоих святых: яко благословен еси во веки веков. Аминь”…

О болящих

“Владыко, Вседержателю, Святый Царю, наказуй и не умерщвляй, утверждай низпадающия и возводяй низверженныя, телесныя человеков скорби исправляй, молимся Тебе, Боже наш, раба Твоего *(имя)* немощствующа посети милостию Твоею, прости ему всякое согрешение вольное и невольное. Ей Господи, врачебную Твою силу с небесе низпосли, прикоснися телеси, угаси огневицу, укроти страсть и всякую немощь таящуюся, буди врач раба Твоего *(имя)*, воздвигни его от одра болезненнаго и от ложа озлобления цела и всесовершенна, даруй его Церкви Твоей благоугождающа и творяща волю Твою. Твое бо есть, еже миловати и спасати ны. Боже наш, и Тебе славу возсылаем. Отцу и Сыну и Святому Духу, ныне и присно и во веки веков. Аминь”.

Святому великомученику
и целителю Пантелеимону

“О! Великий Христов угодниче и преславный целебниче великомучениче Пантелеимоне. Душою на небеси Престолу Божию предстояй и трипостные Его славы наслаждайся, телом же и ликом святым на земли в божественных храмах почивай и данною ти свыше благодатию различные источай чудеса. Призри милостивым твоим оком на предстоящия люди и честней твоей иконе умилью молящийся и просяще от Тебе целебные помощи и заступления, простри ко Господу Богу нашему теплые свои молитвы и испроси душам нашим оставления согрешений. Се ниже вознеси глас молебный к Его, в Божестве неприступней славе сердцем сокрушенным и духом смиренным Тебе ходатая милостливо ко Владычице и молитвенника за ны грешныя призываем. Яко Ты принял еси благодать от Него недуги отгоняти и страсти исцеляти Тебе убо просим не притри нас недостойных

молящихся Тебе и Твоея помощи требующих; буди нам в печалях утешителе, в недугах лютых страждущим врач, напутствующим прозрение датель с сущим и младенцам и скорбях готовейший предстатель и исцелитель, исходатайствуй всем, вся ко спасению полезная яко да Твоими ко Господу Богу молитвами получивше благодать и милость прославим всех благих источника и Дароподателя Бога Единого в Троице Святой Славного Отца и Сына, и Святого Духа ныне и присне и во веки веков. Аминь".

Пресвятой Богородице

"О Пресвятая Владычице Богородице, небесная Царице, спаси и помилуй нас, грешных рабов Твоих *(имя)*, от напрасные клеветы и от всякие беды напасти и внезапные смерти, помилуй в дневных часах, утренних и вечерних и во все время сохрани нас — стоящих, сидящих, на всяком пути ходящих, в ночных часах спящих, снабди, заступи и покрый, защити. Владычице Богородице, от всех врагов видимых и невидимых, от всякого злого обстояния, на всяком месте и во всякое время будь нам Мати Преблагая необоримая стена, и крепкое заступление всегда ныне и присно и во веки веков. Аминь"».

Заговоры:

От всех болезней

«Чтение заговоров предваряется молитвой Пресвятой Богородице и Кресту…

"Владыко, Вседержатель, врач душ и телес смиренных, возноси и наказуй, паки исцели брата нашего *(имя)* немощствующего, посети милостью Твоею и прости мышцею Твоею. Исполни исцеление от вражды и исцели его, и восстанови от одра немощи, отстазь от него всякую язву, всякую болезнь, всякую рану, всякую огневицу и тресковицу. И если есть в нем согрешение, беззаконие, то ослабь и оставь, прости ради Твоего человеколюбия. Ей Господи, пощади Твое создание во

Христе Иисусе — Господе нашем, с ним же благословенно если во веки веков. Аминь. Во *имя* Отца и Сына и Святаго Духа. Аминь".

Заговор читают над головой больного, а переписанный текст больной носит при себе.

От головной боли

"В голове буйной не боли, кость. В голове кости не быть боли, в мозгах — хвори. Больной крови не стучать, висков не ломать, рабу *(имя)* не страдать. Как светлое Воскресенье есть, было и будет, так и здоровье буйной голове раба *(имя)* будет во веки веков. Аминь".

Читают… крестя… по голове больного…

От бессонницы

"Вечерняя заря Маримьяна, прошу тебя от денницы, от полуденницы, от полуночницы, от часницы, от получасницы, от минутницы, от полуминутницы, от секундницы бессонницы-неугомонницы. Вечерняя заря Маримьяна, прошу тебя — накати сон и угомони… *(имя)* и во веки веков. Аминь".

Читают на воду, которую дают больному пить, а остатком умывают».

От зубной боли

«Наговаривают воду и пьют её за один раз:

"Четыре сестрицы, Захарий да Макарий, сестра Дарья да Марья, да сестра Ульяна, сами говорили, чтобы у раба Божия *(имя)* щеки не пухли, зубы не болели век по веку, отныне до веку. Тем моим словом ключ и замок; ключ в воду, замок в гору"…

От болей в ухе

"Угол рублен и крест дубов: у того креста не болело, не щипало, ухо не вертело, и так бы у раба Божьего *(имя)* не болело, не щипало, и ухо не вертело ни в день, ни в ночь, ни в утреннюю зарю, ни в вечернюю, ни на нову, ни на ветху и ни на перекрою месяцу. Во веки веков, аминь".

При этом прикладывать больного… к угловому кресту…

От ячменя

"Ехал святой Егорий, за ним вослед три хорта. Один хорт око лижет, второй слезу пьет, третий муки удаляет. Аминь, аминь, аминь". *Читать три раза…*

От ожога

"Во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа. Аминь… Океан-море, омой огонь, сними боль, пузыри и гной, сними все вместе с ожогом и краснотой с раба Божьего *(имя).* Сильна боль, силен ожог, но мои слова еще крепче, мои слова еще сильнее сильного. Аминь".

Круговыми движениями водить над ожогом ладонью правой руки, не касаясь больного места. Читая три раза заговор, представлять, что вы снимаете боль: оглаживаете это место, успокаиваете его».

От кровотечения

«На остановку внутреннего и наружного кровотечения читают три раза:

"Просыпаюсь светом белым! Встаю зарей утренней! Выхожу к солнцу красному! А навстречу — сам Господь Бог. Обращаюсь я к Богу своему: Отец мой, Господь Всевышний, Всемогущий мой, пособи мне, сыну твоему, кровь заговорить, кровь остановить рабу Божьему *(имя)*. Кровь медная, ножик железный, ни от быка молока, ни от серого камня ни плоду, ни от фофана меду, а также и у раба Божьего *(имя)* не было бы ни крови-кровищи, ни опухоли-опухолищи. Как ручьи дождя высыхают, так и у раба Божьего *(имя)* кровь утихает. АОМ. АОМ. АОМ"» (Молитвы и заговоры (на исцеление). Ростов-на-Дону, 2001. С. 5–7, 8–9, 36–38, 42–43, 45, 49).

Исключительно важная роль отводится и колокольному звону. Комментарий:

«Спектр звукового излучения колокола очень широк и простирается далеко за пределы слышимого человеческим ухом диапазона, то есть выше [20 000 Гц]. Основная же часть целительного воздействия приходится как раз на частоты [30–40000 Гц]… Особую силу колокольному звону

придаёт чин освящения, который обязательно проводится в отношении церковных колоколов…

В природе существует множество разнообразных звуков. И люди давно заметили: если одни оказывают благотворное влияние, то другие — просто разрушительное. Колокольный звон с полным правом относится к самым благотворным из всех известных звуков.

…Некоторые медики утверждают, что колокольный звон обладает анестезирующим эффектом. При этом эффективнее всего лечатся костные боли, снимаются приступы астмы, лечится язва и язвенный колит.

Колокольный звон обезвреживает вирусы, борется с желтухой, уничтожает тифозную палочку и другие инфекции.

Нередко люди становятся под колокол для избавления от немоты, глухоты и дефектов речи.

Интересовались учёные и чудесными целительными свойствами колокольного звона в периоды эпидемий. Наши предки могли круглыми сутками звонить, тем самым отгоняя от себя болезнетворную напасть…

Звон колокольчиков, будь то серебряных, золотых или простых, медных, торжественный гул церковных колоколов… — всё это входит во взаимодействие с любыми органами человека и способствует излечению многих болезней. Наукой доказано, что именно эта музыка способствует интенсивному энергетическому освобождению человеческого организма от всевозможных негативных программ… Большинство людей, особенно из числа чувствительных, эмоциональных, творческих натур, после прослушивания мелодии колокольного перезвона ощущают улучшение эмоционального здоровья, своеобразное просветление и очищение души» (*Мороз Л. А.* Защита и исцеление души и тела колокольным звоном и металлами. Ростов-на-Дону, 2008. С. 73–74)[7].

---

[7] Следует отметить связь колоколов с билами — плоскими колоколами. Существует мнение, что на Руси била возникли раньше коло-

Итак, имеется множество технологий использования звука и музыки, способствующих формированию целостности человека и, следовательно, — сопряжению человека с Абсолютом. Но опять возникает вопрос, поднятый во Вступлении (круг замкнулся!): *а для чего нужно это сопряжение*? Попытаемся ответить на него в завершающем разделе исследования.

колов, перейдя к нам из Византии. Как свидетельствует Новгородский архиепископ Антоний, «било… держат по Ангелову учению; а в колокола латыне звонят». Цит. по: *Оловянишников Н. И.* История колоколов и колокололитейное искусство. 5-е изд., испр. М., 2010. С. 28. Била применялись в качестве отдельных музыкальных инструментов и в виде звонницы. Наиболее значимы были звонницы. По словам А. Н. Дорошкевича, «звонница из бил… является уникальным музыкальным инструментом, не имеющим аналогов в мире. Неповторимость его звучания (достигается. — *А. К.*)… за счёт точной сонастройки всех пластин в звоннице между собой, что позволяет создать целостное звуковое поле, насыщенное… взаимодействующими друг с другом… [различными] обертонами… Необычные акустические свойства этого инструмента позволяют создавать… звуки удивительной красоты… Рождающиеся мелодии, благодаря богатству обертонов, завораживают слушателя и увлекают его вглубь живого звукового пространства, находящегося в непрерывном движении… Красота звучания металла создаёт радостное и светлое настроение, оказывая влияние не только на [физическую], но и… духовную сферу человека, тем самым преображая его». *Дорошкевич А. Н.* БИЛОТЕРАПИЯ. Преображение звуками поющей бронзы. М., 2012. С. 24.

ИСХОД,
ИЛИ СОПРЯЖЕНИЕ С АБСОЛЮТОМ

Сопряжение, Союз с Абсолютом имеет для человека первостепенное значение. Почему?

Этот Союз означает обретение человеком Мощнейшей Силы, способной преодолеть всё, что ведёт к угасанию, увяданию, гибели. Иными словами, *Союз человека с Абсолютом означает обретение человеком Жизни, способной преодолеть Смерть. А что такое Жизнь, преодолевающая Смерть? — Бессмертие*[1].

Таким образом, музыка, сочетая человека с Абсолютом, предуготавливает его Бессмертие. Выявленное могущество музыки отмечали многие учёные, мыслители. Замечательно об этом написал французский культуролог К. Леви-Стросс: «Слушая музыку, мы получаем доступ к своего рода бессмертию»[2]. С этими словами трудно не согласиться…

---

[1] Когда в ч. 2 говорилось о переходе в новое время существования, речь, по сути, и шла о вхождении в Бессмертие. Причём несомненно: *Бессмертие — Единство Жизни и Смерти, а потому — Конечный синергизм противоположных начал* (см. Вступление). — Примером воплощения такого синергизма можно считать йога, ставшего *дживанмуктой* («освободившегося в этой жизни»). Как подчёркивает М. Элиаде: «Он — дживанмукта… Время уже не связывает его, не владычествует над ним… (Он. — *А. К.*) превосходит оппозиции и, обретая уникальный опыт, “объединяет” пустоту и сверхизобилие, жизнь и смерть…» *Элиаде М.* Йога: бессмертие и свобода: Пер. с англ. 4-е изд. М., 2014. С. 127, 131.

[2] *Леви-Стросс К.* Мифологики: сырое и приготовленное: Пер. с фр. М., 2006. С. 24.

Приложение

К. Р. Эйгес

МУЗЫКА И ЭСТЕТИКА

Если современную европейскую «литературу» отделить от «изящной литературы», как искусства (поэзии), то она в большинстве случаев представит из себя популярную науку. Современные литераторы — это большей частью последователи и распространители той односторонней, теоретической культуры, которую Ницше называл «александрийской или сократической» (по имени Сократа, как основателя этой культуры) и в противоположность которой он мыслил другую, будущую культуру, более полную и широкую, которая должна обнимать собой не только научно-теоретическое, но также и художественно-эстетическое и трагическое (религиозное) сознание.

В культурном европейском обществе художники — лишь терпимы (говорит Ницше), уважаемы же — только люди науки. Если это общество и поклоняется умершим гениям-поэтам или композиторам, как каким-то особым существам, которых душу и процесс творчества при этом никак конкретно не представляют, то по отношению к современникам, даже в области вопросов искусства, большей частью отдаётся предпочтение мнениям, высказываемым людьми «учёными», сами же художники-поэты, в особенности музыканты, считаются людьми не вполне «образованными», а духовная работа их, будучи непонятна и чужда людям рассудочной «александрийской» культуры, кажется недостаточно заслуживающей уважения. Однако за самое последнее время в литературе стали появ-

ляться течения, идущие вразрез с общим научно-теоретическим тоном эпохи. В русской литературе это течение, между прочим, выразилось в появлении журналов «Новый путь», «Вопросы жизни», «Золотое руно», «Весы» и др. Эти издания внесли в общее миросозерцание русского интеллигента новую струю, — главным образом, религиозно-мистическую, но отчасти и художественно-эстетическую. При этом, однако, представители так называемых «образовательных» искусств, то есть архитектуры и музыки, почти вовсе безмолвствовали в общих вопросах эстетики. Это должно было существенно отразиться на развитии эстетическою миросозерцания. Дело в том, что все так называемые «изобразительные» искусства, как живопись, скульптура и изящная литература (особенно если исключить из последней чистую лирику), имеют постоянное и прямое отношение к действительности как миру явлений: всякое создание этих искусств всегда воспроизводит действительность или, во всяком случае, относится к какому-нибудь царству феноменального бытия (будь то внешний ландшафт, человеческая фигура или целая жизненная драма). На этой почве создались даже целые эстетические системы, которые за искусством признавали одно назначение — воспроизводить в типической форме действительность, — мнение, которое должно рассыпаться при первой попытке применить его к такому, например, искусству, как музыка в её чистых видах (фуга, соната). Художественные критики и эстетики, имеющие дело только с «изобразительными» искусствами, часто, вместо того чтобы говорить о самом искусстве, как деятельности «метафизической» (по выражению Ницше), говорили о тех явлениях действительной жизни (характеры отдельных лиц или эпох), которые *изображаются* в этих художественных произведениях. Так, русская литературная критика весьма часто превращалась в публицистику, излагающую в популярно-научной форме по поводу данного художественного произведения те или другие политические, социальные или этические учения.

В этом смысле одно из «*образовательных*» искусств, именно музыка, может быть, самое чистое и свободное искусство, находится в условиях особенно благоприятных для эстетики.

Музыка, которая, по выражению Шопенгауэра, «вовсе не имеет отношения к миру явлений и прямо его игнорирует»… заключает в себе, действительно, в самом чистом виде загадку художественного творчества, а следовательно, и загадку искусства вообще. Поэтому нет ничего невероятного в том, что музыкантам предстоит *особенно* содействовать выяснению общих вопросов эстетики и развитию общей эстетической культуры. В литературе уже имеются относительно этого некоторые предсказания.

Так, Ницше представлял себе будущий тип культурного человека в образе «Сократа, занимающегося музыкой»...

Однако, несмотря на особенно благоприятные условия, в которые поставлен «эстетик, занимающийся музыкой», и несмотря на то, что эта область творчества вовсе недоступна и чужда людям всех прочих специальностей, всё же даже в этом (музыкальном) отделе эстетики сами музыканты высказали весьма мало самостоятельного. Что же касается того, как люди той или другой *науки* смотрят на музыку и трактуют её, то приходится только удивляться той бесцеремонности, с какой они обращаются с этим искусством. В этом отношении урок Канта прошёл для них бесследно. В самом деле, уже более 100 лет назад этот философ предостерегал науку от незаконных и бесплодных притязаний, утверждая, что *науки об искусстве нет* и что нельзя *научно описать* процесс художественного творчества… Однако оказалось, что именно музыка, это искусство, всего дальше стоящее от мира *явлений*, следовательно, всего менее доступное для каких бы то ни было научных исследований, сделалось любимым и модным объектом исследования чуть не для всех наук, начиная с физики и кончая не только экспериментальной психологией, но даже политической экономией.

Все эти научные исследования не имеют никакого значения для музыкальной эстетики. Наукам может быть доступна лишь область *явлений* (будет ли то явление внутреннего, психического мира или это будет явление внешнего, физического мира). Музыку же нельзя понять ни как явление внутреннего, душевного мира, ни как просто акустическое явление внешнего мира.

Она — столько же чувство (музыкальное), сколько и представление (звука). Ближайшее её определение — *воля к звукам*. Если всякое искусство есть деятельность «*метафизическая*», то музыка par excellence — искусство метафизическое, *не имеющее никакого отношения к миру явлений*.

Всего яснее это обнаруживается, если сравнить процесс *музыкального* творчества с творчеством в других, а именно, «изобразительных» искусствах (эпическая поэзия и, особенно, живопись).

Художник-изобразитель при творчестве испытывает возбуждение, происходящее от того, что действительность приобретает в этот момент какой-то особый колорит; он как бы временно выходит из пределов феноменального бытия, поднимается над земной действительностью *настолько*, чтобы последняя обратилась в сон, чистое *созерцание*, и чтобы неопределённое чувство другого мира бросило на обыкновенные предметы отблеск небесной красоты.

Творчество композитора имеет другой характер: сильное возбуждение, переходящее в опьянение, охватывает его, когда в момент вдохновения он не только неопределённо чувствует «касание мирам иным», но как бы вступает в этот иной мир *всей душой* и созерцает *трансцендентное*, как особый звуковой миропорядок во всей его небесной красоте.

От исполнителя музыкальных творений, так же как и от их слушателя, требуется одно: пойти за композитором в другой мир вслед за этими звуками. Если действительность при этом не исчезает из сознания вся без остатка, то она с такой высоты в любом ее пункте должна показаться волшебным сном и на ней также будет лежать отблеск другого мира; однако в данном случае это будет лишь *побочным* действием музыки; существенное здесь — самый подъём в другой высший мир.

Эстетик-музыкант должен, прежде всего, указать на потусторонний характер музыки, всякое словесное «толкование» которой, таким образом, оказывается совершенно бесплодным и нелепым.

Тайну музыки можно постигнуть отнюдь не рассудком, в понятиях, а только в том преображённом состоянии, которое

можно назвать «музыкальным настроением» и которое вместе с настроением созерцательным и религиозным может быть причислено к состояниям мистическим.

Следовательно, в области музыки эстетик должен только очистить душу слушателей от тех предвзятостей и предрассудков, которые им навязаны современной, односторонней, рассудочной культурой и, в частности, современными музыкальными критиками, которые заискивают перед этой культурой и мешают слушать музыку так, как она требует.

Такое понимание музыки, как одного из искусств, должно вместе с тем содействовать уразумению *искусства* вообще, как деятельности *метафизической*, и вернуть нас к платоновскому, трансцендентному пониманию красоты.

ОСНОВНАЯ АНТИНОМИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

Философия музыки должна включать в себя как вопрос онтологический, касающийся бытия музыки и её произведений, так и специально эстетическую задачу, заключающуюся в критическом и философском отделении собственно эстетической, художественной стороны музыки, — как искусство оно и не допускает, по существу, никакого иного к себе отношения, кроме именно эстетического, — от некоторых явлений природы, физических, биологических и психологических, с которыми музыка на земле роковым образом связана и к изучению которых может быть применён метод естественно-научный. Эта специально эстетическая задача, а также изложение и критика некоторых попыток современной «зазнавшейся» науки понять и объяснить музыку как одно из проявлений реальной жизни составят предмет одной из следующих статей. В настоящем же очерке музыка будет трактована исключительно онтологически — вопрос заключается в том, каково бытие музыки и её произведений, в каком смысле они существуют. Прежде чем применить этот вопрос к музыке, не лишне будет рассмотреть

в онтологическом отношении некоторые другие искусства, где дело обстоит проще и нагляднее.

Если отвлечься временно от эстетической оценки произведений какого бы то ни было искусства и иметь в виду всякое искусство, как хорошее, так и самое посредственное, и всякие произведения, как удачные, так и неудачные, то по отношению к ним может быть поставлен вопрос: каково их бытие, к какому царству бытия они относятся? При этом окажется, что по отношению к большинству искусств надо онтологически отличать процесс их созидания, акт творчества, от результата творчества, произведения, вещи. Так, например, если рассмотреть процесс созидания храма, то окажется, что это прежде всего процесс художественного творчества его плана, — чисто духовная работа, — затем целесообразный процесс его мастерского выполнения, — духовно-материальный процесс, нуждающийся, кроме того, в ещё более элементарном, механическом труде чернорабочего. Если теперь обратиться к результату всего созидания в целом, мы увидим храм, — предмет неодушевлённый, хотя и носящий на себе, быть может, следы «метафизического» творчества, но существующий всё же как физическое тело, со всеми подобающими ему свойствами. Искусство-архитектура, таким образом, существует, во-первых, как духовное и духовно-материальное бытие, — процесс созидания, во-вторых, как бытие физическое, материальное, в виде продуктов этого созидания, храма, здания.

Если этот онтологический вопрос поставить по отношению к скульптуре, результаты получатся почти те же. Только в последнем случае художественный замысел и его мастерское выполнение должны принадлежать одному и тому же лицу — скульптору. То обстоятельство, что произведения скульптуры изображают живое тело, а произведения архитектуры ничего не изображают, это в настоящий момент нас не интересует.

По отношению к живописи задача несколько усложняется тем обстоятельством, что в результате творчества здесь получается не физическое тело, не внешний предмет, а лишь его образ.

Искусства слова — поэзии — я здесь вовсе не коснусь, так как пришлось бы слишком далеко отклониться от предмета настоящей статьи.

В применении же к музыке онтологическая задача сразу значительно усложняется. Прежде постановки вопроса о качестве бытия музыкальных произведений, казалось бы, необходимо хотя бы практически согласиться, что следует считать музыкой. Такой или подобный ему вопрос, на деле вовсе не встречающий затруднений по отношению к какому бы то ни было другому искусству, оказывается по отношению к музыке весьма сложным. В учебниках по элементарной теории музыки говорится, что не все звуки суть музыкальные звуки, что музыкальные звуки прежде всего должны иметь определённую высоту. Но должны ли мы считать музыкой те часто весьма определённые по высоте звуки, которые издаёт, например, паровозный свисток или пущенный в движение детский волчок? Можно ли назвать музыкой, хорошей или дурной, безразлично, тот весьма точно и «научно» определённый ряд звуков, который называется мажорной гаммой и который может быть точно воспроизведён различными приборами в любом физическом кабинете? Можно ли, наконец, назвать музыкой какой-нибудь поток звуков на том только основании, что он своей динамикой — ускорениями, замедлениями, повышениями, усилениями и пр. — очень удачно копирует какое-нибудь внутреннее или внешнее несчастье: раздирающие грудь человеческие чувства, пожар или кораблекрушение? В каком случае мы можем не сомневаться, что имеем дело действительно с какой ни на есть музыкой, хотя бы самой посредственной?

Чтобы ответить на эти вопросы, надо указать на существенный признак музыки. Практически никто и никогда не станет сомневаться, следует ли назвать музыкой симфонию Бетховена. Однако для нашей задачи едва ли было бы удобно взять за пример такую развитую и сложную музыкальную форму. Важно на самом простом и элементарном примере согласиться, что принимать за музыку как таковую, и определить её бытие. Существует действительно такой простой и элементарный вид музыки, который практически всеми и без всякого сомнения должен быть принят за таковую. Это — человеческое пение, а в его самом элементарном виде — один напев. Рассматривая в дальнейшем с интересующей нас в данное время точки

зрения различные воззрения на музыку, имеющие большей частью в виду современную сложную музыку, мы будем постоянно применять их к простейшему и несомненному её виду — напеву.

Едва ли не самым распространённым воззрением на музыку надо признать то, по которому, как это выражено, например, *Толстым в «Что такое искусство»*, она — язык, дающий возможность одному человеку передавать или выражать всем другим людям те чувства, которые он сам пережил, будут ли это житейские чувства или религиозные. При этом воззрении весь смысл музыки и её цель состоят в объединении всех людей на почве общих житейских или религиозных чувств. Сами звуковые формы и сочетания — на втором плане, как нечто несущественное, как средство для выражения этих чувств. Следуя этому взгляду, многие писатели-беллетристы, иногда даже и музыкальные критики пытались вскрыть и передать сколь возможно словами те чувства, которые будто выражены даже в самой чистой музыке, например фуге, и которые и составляют будто бы главную суть каждого произведения. Все эти описания различных чувств и настроений, будто бы выраженных в музыке, отходят в бесконечную даль, если обратиться к другому, противоположному воззрению на музыку, удачнее всего выраженному *Гансликом* в книге *«О музыкально-прекрасном»*… По этому воззрению музыка понимается как звуковые формы, как последование и сочетание звуков самих по себе, без всякого отношения к каким бы то ни было чувствам.

Как легко видеть, оба изложенных воззрения на музыку диаметрально противоположны друг другу. Согласно первому, музыка относится к области человеческих чувств, как явление внутреннего душевного мира, согласно второму, — она вместе со всеми звуками вообще относится к физическому миру внешних явлений.

К какому же миру действительно следует отнести музыку: к миру ли внешних, физических — акустических — явлений или к миру внутренних, душевных движений? Вот основная антиномия музыкальной эстетики, вокруг которой, вернее, около двух решений которой, уже издавна и до сих пор вращаются

различные мнения о сущности музыки, устно и письменно высказываемые…

Чтобы разрешить эту антиномию, применим оба изложенных и противоречащих друг другу воззрения на музыку к этому простейшему и несомненному её виду — к напеву. При этом легко обнаружить, что и то, и другое воззрение касается только одной из сторон этого целого эстетического феномена — напева — и что в этом обстоятельстве и лежит причина непримиримости двух противоположных воззрений на музыку, причина указанной антиномии. Человеческое пение или простейший его вид — напев, взятый в целом, вмещает в себя как те звуки, которые этот напев определяют, так и те внутренние переживания, благодаря которым он вообще существует, благодаря которым эти звуки призываются к жизни, бытию. Те явления, тела (движение голосовых связок и пр.), которые физически производят эти звуки, представляют собой промежуточное звено, физиологический мост, соединяющий звуки с человеческой душой, эти две крайние и равноценные стороны, два полюса одного и того же целого — напева. В обоих приведённых воззрениях имелась в виду современная сложная музыка, особенно её инструментальная форма, в которой оба её полюса — *душа* и *звук*, *воля* и *представление* — как бы отделены, не связаны так наглядно и непосредственно, как в пении. Благодаря этому одни (Толстой) придали главное и существенное значение душевной её стороне и открыли в музыке какие-то определённые чувства, существующие будто бы в музыке отдельно и самостоятельно, вне связи с определёнными звуками, как бы между нотами, другие (Ганслик) обратили внимание, главным образом, на звуковую сторону и признали за музыкой одно бытие, именно то, которое получает она, когда её звуки во время исполнения как бы обособляются в физические феномены и как бы отделяются от тех внутренних переживаний, с которыми они на самом деле всегда связаны… Писатели-беллетристы, а также музыкальные критики, описывающие те чувства, которые будто бы выражены в музыке, описывают в сущности то, чего в музыке вовсе нет. Занятие это следует считать просто праздным, а со стороны музыкальных критиков — даже

недобросовестным. Точно так же учёные физики, говорящие о тех акустических явлениях (колебаниях воздуха и разных твёрдых материалов), которые происходят над или под эстрадой во время исполнения музыкальных произведений, описывают всё что угодно, но не то, что есть в этой музыке. Это занятие может быть полезно только в смысле упражнения в физических исследованиях. Основная антиномия музыкальной эстетики разрешается лишь тем соображением, что музыку в целом (как это ясно видно по отношению к напеву) нельзя понимать ни просто как чувство, вне связи его с определёнными звуками, ни просто как акустический феномен, вне связи этих звуков с внутренними переживаниями.

Теперь остаётся решить, что же это такое, то целое — напев, которое есть в одно и то же время и звуки, и внутренние душевные переживания, чувства, воля?

Искусство, утверждал Кант, отличается от природы, как делать (facere) отличается от действовать вообще (agere). Продукт первого, произведение (opus), отличается от результата последнего, действия или поступка (effectus). Утверждение это вполне применимо к искусствам — архитектуре, скульптуре и живописи, но вовсе не применимо к двум искусствам: танцам и музыке. Что касается танца, то здесь это несоответствие кантовского утверждения с действительным положением вещей очевидно. Танцевать — это не делать (facere), а действовать (agere). В результате этого действия получается не opus, в кантовском значении, а именно effectus — танец. Относительно музыки дело обстоит не так ясно, особенно если иметь в виду современную сложную инструментальную музыку, звуковая сторона которой — звуки — кажутся существующими самостоятельно, независимо от тех внутренних переживаний, с которыми на самом деле эти звуки связаны. Но если взять за образец музыки её простейшую и несомненную форму — один напев, в котором эта связь звука с душой налицо, в котором эти два полюса наглядно соединены посредством движений голоса в одно целое, то можно будет усмотреть, что музыка, как деятельность творческая и исполнительная, должна быть причислена не к facere, а к agere.

Напев или мотив как результат этой деятельности будет не opus, а effectus, — поступок аналогично танцу. Так же как всякий новый танец, то есть всякая новая форма танца, может быть *сочинён не иначе* (например, отнюдь не комбинацией зрительных представлений от движения тела), *как в процессе танцевания*, так и всякий новый напев может возникнуть только в процессе напевания, хотя бы внутреннего. То, что здесь оказывается справедливым относительно одного напева, должно быть распространено и на музыку вообще. Рассмотрим теперь оба интересующие нас в настоящий момент искусства — танцы и музыку — ещё в одном отношении. Выше было указано, что по отношению к скульптуре, архитектуре и живописи можно всегда отделить онтологически процесс творчества — духовная и духовно-материальная деятельность от его результата — вещь, физическое тело. Этого различия вовсе нельзя провести ни по отношению к танцу, ни по отношению к музыке. Сравним последовательно три момента в искусстве танцев: 1) процесс танцевального творчества — agere; 2) процесс выполнения его — agere; 3) результат этого творчества и его выполнения, произведение танцевального искусства — effectus. Легко заметить, что все эти три момента онтологически совпадают. Все они представляют собой один и тот же процесс *танцевания.* Видя танцующего человека, никто не в состоянии определить, имеет ли он дело с танцевальным творчеством, или с его исполнением, или с его результатом, произведением танцевального искусства. Между тем никто никогда не будет затрудняться сказать, видит ли он перед собой архитектора за его работой или дом, этим архитектором построенный. По отношению к музыке дело обстоит почти так же. Как уже было сказано, новый напев может быть сотворён не иначе как в процессе напевания, а отнюдь не простым комбинированием слуховых представлений. Если сравнить процесс первобытного музыкального творчества — пение, напевание, с процессом его исполнения — то же пение, и с продуктом или результатом этого творчества — живая песня, получается как будто бы во всех трёх случаях один и тот же процесс — пение. Однако при более внимательном отношении здесь же откроется и не-

которая разница. Прежде всею средний из трёх моментов — процесс исполнения голосом напева, в результате которого непременно получаются физические звуки, — должен быть признан менее важным и существенным из всех трёх. Действительно, исполнение напева или мотива голосом может быть заменено исполнением его на каком-нибудь инструменте или, наконец, напев может вовсе не исполняться и всё же напев останется напевом, именно таким, как он есть, каким он был сотворён во всей его индивидуальности. Напев, как результат творчества, онтологически совпадает с актом творчества этого напева. И тот и другой — деятельность (agereeffectus). Однако это не деятельность тела, необходимая при исполнении напева каким-нибудь инструментом или голосом, а деятельность, взятая исключительно с чисто духовной её стороны. В этом пункте музыка существенно отличается от родной её сестры — танца. Как поступок живого существа, танец в одно и то же время — и факт внешнего мира, и факт внутренний: с одной стороны, танец есть движение тела в пространстве, ибо без этого танца не существует, с другой — так как он есть движение именно живого тела, а не неодушевлённого предмета, он имеет и свою внутреннюю сторону, волевую — воля к движению. Можно ли музыку — один напев или мотив — понять как движение живого тела, как это пытался сделать Спенсер? Конечно, нет. *Напев и мотив существуют и вне движения тела* (голосовых связок), — как живое и непосредственное соединение внутреннего душевного переживания со звуком, *воли — с представлением в одно целое* бытие. Каково же бытие этого целого?

Говоря о красоте живого человеческого тела, Кант однажды выразился так: «Природа рассматривается здесь уже не так, как она является нам под видом искусства, но постольку, поскольку она действительно есть (хотя и сверхчеловеческое) искусство»… — продукт Художника-Творца. Здесь, прибавляет Кант, суждение будет не только эстетическое, так как при суждении о красоте живого тела, например женского, принимается в соображение и объективная его целесообразность — соответствие цели женского строения.

В применении к музыке можно было бы перевернуть мысль Канта следующим образом: суждение о музыке есть не только эстетическое суждение, но и нравственное, музыка не только красива, но представляет собой воплощение духовно-высокого. Она не только предмет для созерцания, но и пример для воли как духовно прекрасный поступок. Музыка рассматривается здесь уже не как произведение искусства, а как *сама природа*, но не как физическая природа, а как *сверхприрода*, как душевное состояние Божества, сверхчеловеческое бытие которого свободно от разделения на физический и психический, внешний и внутренний, волевой и образный мир.

МУЗЫКА КАК ОДНО ИЗ МИСТИЧЕСКИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ

Слово «мистика» в современной литературе имеет большей частью значение порицательное. Мистик — как принято думать — это человек, во-первых, недостаточно просвещённый в научном отношении; и, во-вторых, человек больной, с мыслями которого вообще не следует серьёзно считаться человеку просвещённому и здоровому.

Однако в самое последнее время к мистическим переживаниям встречается и иное отношение. Уже Владимир Соловьёв относился к мистике вполне серьёзно и определял её двояко: во-первых (практическая мистика), как действительное общение человеческого духа со сверхъестественным, с какими-то таинственными и свободными от времени, места и закона причинности силами (колдовство, магия и пр.), и, во-вторых, как мистическую философию, — усматривающую сверхъестественное вмешательство нечеловеческого духа в явления природы и в исторические события или как высшее «мистическое знание вещей божественных», непосредственное постижение истины Божества.

Если под мистикой разуметь всякое действительное общение человеческого духа с бытием трансцендентным, сверхфеноме-

нальным, то, кроме религиозной мистики, несомненную мистику (гораздо более несомненную, чем колдовство или магия) надо будет усмотреть в *искусстве*, во вдохновении художника.

Но кроме таких высших мистических (религиозных и художественных) переживаний, до которых человеческая душа редко поднимается от своего среднего, рассудочного состояния, существует другая, тоже несомненная мистика, *низшая мистика*, до которой душа человека иногда падает, совершая противоположное отклонение от своего обычного нормального состояния. Эта низшая мистика есть мистика *хаоса*, проявляющаяся как опьянение, бред, переживание ужаса (мистический ужас) и пр.

Следует отдельно поставить мистику половую, так как она может проявляться и как высшая мистика, и как низшая.

Из этого сопоставления различных мистических переживаний видно, что высшая мистика — [созидания]; низшая есть мистика разрушения. Половая мистика и здесь соединяет оба полюса, то есть может быть как [созидательной], так и разрушительной.

Всякое мистическое переживание иррационально.

При этом высшие формы мистики недоступны рассудочному учёту, так как они *выше рассудка* (религиозное откровение или вдохновение творческое). Низшие мистические переживания — состояния, при которых рассудок потерял власть над низшими началами. Эти переживания *ниже рассудка.*

Оценка «выше» и «ниже» сама по себе иррациональна, так как производится помимо участия рассудка, на основании этического чутья, непосредственно присущей человеческой душе способности оценивать свои переживания «выше» или «ниже».

Возможность для одной и той же души как обычных нормально-жизненных переживаний, так и высших и низших мистических состояний находится, конечно, в связи с тем, что тот феноменальный мир, в котором мы обыкновенно живём и действуем, не есть единственно возможное бытие, и что до этого оформленного и законосообразного мира существовало другое хаотичное бытие, иногда нами смутно вспоминаемое, и что кроме этого бытия можно мыслить себе ещё иное, выс-

шее бытие, к которому мы иногда стремимся душой во время высших мистических переживаний.

Из потребности познать весь тот феноменальный мир, в котором живёт и действует человек, находясь на земле в среднем, рассудочном состоянии, родилась *наука*, которая для этой цели перерабатывает всё многообразие вещей и явлений своими понятиями и умозаключениями… Относясь таким образом к вещам и явлениям, наука обращает весь феноменальный мир в объект познания, причём остающийся субъект познания, познающее «я», лишённое всякого феноменального бытия, наукой игнорируется.

Философия познания не игнорирует это гносеологическое «я». Во всяком акте познания она констатирует как объект познания, так и познающее «я», субъект познания.

Однако такое *научное* отношение к феноменальному миру не есть единственно возможное. Так, возможно, например, относиться к вещам и явлениям, имея при этом в виду другое, сверхфеноменальное бытие. В результате такого отношения, различающего границу феноменального и трансцендентного бытия, получилась критическая философия, исследовавшая априорные формы научного (феноменального) познания и установившая ему законные границы (Кант).

Но возможно к феноменальному миру и совершенно иное, вовсе и не *познавательное* отношение.

Изобразительные *искусства — пример такого иного, а именно созерцательного*, отношения к вещам и явлениям. При этом созерцающее «я», как раньше познающее или гносеологическое «я», находится вне феноменальной действительности. В сознании здесь, кроме предмета созерцания (образов вещей и явлений), можно уловить чувство касания другого, сверхфеноменального бытия *(красоты)*, почему такое созерцание носит характер мистического переживания. Мир вещей и явлений, вся созерцаемая часть феноменальной действительности, превращается при этом в сон... Созерцающее «я» при созерцании само не созерцается, но философия созерцания констатирует здесь наличность как созерцающего «я», так и созерцаемого «не-я» (Шопенгауэр).

Здесь уместно пока сделать следующий вывод.

Так как *искусство* (изобразительное) и *наука* суть два совершенно различных способа отношения к феноменальному миру, — цель всякой науки — истина — переработка всего многообразия вещей и явлений посредством понятий и умозаключений, цель же искусства (изобразительного) — постижение красоты, то есть сверхфеноменального бытия, через созерцание образов вещей и явлений, — то было бы нелепо допустить, чтобы какая бы то ни было наука… (естественная) могла включить искусство в объект своего изучения или же, наоборот, чтобы какое-либо искусство могло иметь предметом своего художественного созерцания науку.

Поэтому как в художественных произведениях (например, в драме или романе) было бы неуместно заставлять изображаемых в них лиц вести научные споры, так и в естественно-научных работах вовсе не следовало бы касаться вопросов искусства вообще или определённых произведений искусства в частности.

До сих пор имелись в виду только искусства изобразительные. Но ещё бóльшую смелость и грех берёт на себя наука, когда решается исследовать и научно объяснять *музыку*, — это искусство, вовсе не имеющее отношения к вещам или явлениям.

В статье «Основная антиномия музыкальной эстетики» показано, что бытие музыки не есть физическое бытие (как тела или явления) и в то же время музыка не есть просто психологическое состояние. Музыка сверхэмпирична. Она соединяет в себе субъект и объект, «я» и «не-я», представление и волю. В онтологическом отношении музыка есть *воля к звукам*. Этого, казалось бы, достаточно, чтобы считать музыку вне всяких посягательств научного объяснения. Здесь же присоединяется новый момент, говорящий против естественно-научного трактования музыки, её *эстетическая ценность*.

Как и всякое искусство, музыка есть достижение *прекрасного*; но в то время как изобразительные искусства достигают этого через *созерцание* вещей и явлений, музыка достигает красоты и величия без созерцания действительности, минуя вещи и явления, непосредственно через *волю* (к звукам).

Игнорируя самое существенное в музыке — музыкальную красоту, — все научные исследования её (как физические, так и психологические) не имеют вовсе значения для музыкальной эстетики…

Имея теперь в виду отношение естественных наук ко всякому искусству, как изобразительному, так и совершенно отвлечённому, как музыка, надо сделать ещё следующее дополнение к уже сказанному.

Законная область всякого естественно-научного исследования и понимания — это *природа* в обширном смысле слова (то есть как физическая природа, так и психологическая), или эмпирическая действительность. Всей природе в целом, как продукту божественному, можно противопоставить *искусство*, как продукт человеческого гения.

Исследуя и объясняя посредством научных понятий и умозаключений природу, наука имеет в виду только продукт или результат творчества (нечеловеческого), сам же процесс творчества — акт миросозидания — игнорируется, как слишком далёкий, высокий и недоступный для научного понимания. Поэтому весьма естественным является для научного трактования природы тон спокойного, каузального изложения.

Совсем иначе обстоит дело с искусством.

Под словом «искусство» разумеется не только уже готовый продукт или результат творчества, но также самый акт художественного творчества, само художественное вдохновение, которое, несмотря на всю его стыдливость, нельзя игнорировать, раз речь идёт о сущности искусства, так как оно есть основа и источник всякого искусства. Это особенно ясно по отношению к музыке, так как здесь произведения, результат творчества, онтологически вполне совпадают с процессом творчества; в каждом готовом музыкальном произведении ещё вполне живёт процесс вдохновения, каждая определённая музыка — это живой порыв к высшему бытию в виде определённой художественно направленной воли *к музыкальным образам.* Поэтому говорить об искусстве вообще, об определённых произведениях искусства в частности и о музыкальных произведениях в особенности в спокойном тоне *естественно-научного*, каузального исследова-

ния — не только нелепо и бесполезно, как это уже было высказано выше, но, как это иногда может показаться, и пошло. Научное, бесстрастное отношение к искусству, игнорирующее в нём самое главное — красоту и вдохновенность — и тем стремящееся низвести его до понимания посредственности, есть отношение, недостойное высоты предмета.

Но кроме такого, научного познания, имеющего дело с вещами и явлениями природы, существует другое, философское познание, которое не только касается другого, сверхэмпирического бытия, но даже различает в нём свою собственную высшую ценность (истину) от других соседних ценностей — искусства или морали.

Идеальная или полная философия, которая могла бы получиться в результате познания *мира в его целом*, которая имела бы в виду не только эмпирически данную действительность, но и всякое сверхэмпирическое бытие, должна основываться на предварительном опыте многоразличных переживаний — как обычных жизненных и научно-познавательных, так и необычных художественных, религиозных, высших и низших мистических переживаний.

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

Критическое отношение к музыке начинается с того момента, когда на музыку перестают смотреть как на язык наших чувств и мыслей, а начинают понимать её как нечто само в себе имеющее цель и смысл без всякого отношения к чему-либо другому. Поэтому все те мнения относительно сущности музыки, которые покоятся на первобытном, некритическом отношении к ней, будут здесь лишь упомянуты. Это наивное отношение к музыке отчасти напоминает собой отношение первобытного человека к природе. На первобытный ум дикаря природа производит такое сложное впечатление, возбуждает в нём столько разнообразных чувств и мыслей, так поражает его фантазию,

что он не в состоянии во всех этих впечатлениях разобраться, не знает, что приписать природе самой и что себе; поэтому он наделяет действительность такими качествами, какие ей вовсе не принадлежат, и самый простой физический факт старается понять как язык, на котором с ним разговаривает какой-нибудь злой или добрый дух, населяющий природу.

До некоторой степени подобное же впечатление производит музыка, даже в самых её чистых видах (фуга, соната), на неопытного слушателя. Она возбуждает в нём столько разнообразных чувств, воспоминаний, образов, что слушатель на первых порах не в состоянии во всём этом разобраться, не знает, что он должен приписать музыке самой и что себе самому, и наделяет музыку совсем ей не принадлежащими чувствами, мыслями и образами.

Требуется значительный опыт самонаблюдения, чтобы прийти к критическому отношению к музыке, как к самостоятельному творчеству, которое надо понимать само по себе, отделив его как от мира внешних вещей, так и от внутренних душевных состояний, переживаемых человеком в обычной жизни.

В настоящей статье я и буду иметь в виду только музыку самое по себе, так называемую чистую или абсолютную музыку. Вопрос о соединении музыки с другими явлениями духа… (главным образом с созерцанием) предполагаю рассмотреть в другое время и в другом сочинении. Здесь вопрос состоит не в том, с чем *соединима* музыка и к чему она *применима*, а в том, что такое музыка сама по себе.

На первых порах музыка сама по себе была понята весьма грубо, именно: её прежде всего стали принимать за факт чисто физический, за простую комбинацию звуков как физических феноменов. Ошибочность такого поверхностного взгляда слишком очевидна… Однако уже при этом воззрении ясно, что:

а) Музыкальные произведения, будучи просто комбинацией звуков, ни в каком случае не могут изображать каких-либо картин природы, вообще каких-либо внешних явлений. Если музыка своими звуками и может чему-либо подражать, то толь-

ко звукам же, то есть звукам, уже имеющимся в природе (что иногда и бывает в музыке в качестве забавы). Изображать же звуками какие-либо зрительные образы (краски, формы) так же невозможно, как невозможно и ненужно обратное, посредством красок или линии изобразить музыкальные звуки. Отсюда непосредственно следует нелепость того специального направления в музыке, которое известно под названием «программной музыки»… в которой вся её ценность сводится к тому, насколько она соответствует взятой программе, и которое, хотя и ничем, правда, не угрожает истинным и большим творческим музыкальным талантам, однако несомненно отвлекает в сторону от истинного пути всякого композитора, а тем более авторов ещё неопытных и учащихся.

b) Музыка не может выражать тех чувств, которые необходимо связаны с известными представлениями. Это следует из предыдущего. Раз музыка не может выразить всех этих по ассоциации привходящих представлений (например, зрительных), то она не может выразить и чувств, без этих ассоциаций не существующих (таковы: чувства злобы, досады, любви, благодарности и др.).

c) Чувства, свободные от ассоциации, то есть так называемые «жизненные настроения»: бодрое, угнетённое, нежное, возвышенное, весёлое, мрачное и др., также не могут во всей своей конкретности быть выражены звуками, однако по своей динамике могут походить на музыкальные пьесы… то есть быть также скоры или медленны, как эти последние, так же спокойны или бурны, постоянны или резко изменчивы и т. д. Поэтому возможны в музыке такие обозначения, как: dolce rubato, appassionato и пр. Однако надо заметить, что такое динамическое согласование чувства может быть не только с течением музыкальных звуков, но и с движением каких угодно предметов (так, несколько движущихся шаров могут с таким же успехом своей динамикой совпадать с течением человеческих чувств, то есть двигаться нежно или энергично, бурно или спокойно, весело, возбуждённо и пр.). Поэтому думать, что главная задача музыки состоит в выражении этих чувств, этих жизненных настроений, — значит приписывать всё очарование музыки той

её стороне (динамической), которая в совершенно равной мере может быть присуща нескольким движущимся предметам…

Став на ту точку зрения, что музыка не должна вовсе стремиться ни к изображению внешнего мира, ни к выражению человеческих чувств или жизненных настроений, и решив раз и навсегда, что музыка имеет весь свой смысл в себе самой и должна действовать на слушателя помимо всяких ассоциаций с её вещами… и явлениями окружающей нас действительности, необходимо приходишь к вопросу: что же такое музыка сама по себе?

В этом отношении приведённый выше физический взгляд на музыку как на внешнее явление, как на комбинацию физических звуков (как бы эта комбинация ни была сложна и красива), оказывается слишком неудовлетворительным. «Мы, без сомнения, — говорит Шопенгауэр, — должны искать в музыке более чем exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi [тайное арифметическое упражнение души, которая вычисляет, сама того не зная], как определил её Лейбниц, который тем не менее вполне был прав, поскольку имел в виду только её непосредственное и внешнее значение, её оболочку. Но если бы она не была ничем дальнейшим, то удовлетворение, ею доставляемое, походило бы на то, которое мы ощущаем при правильном разрешении арифметических задач, и не могло бы быть той внутренней радостью, с которой мы встречаем выражение сокровеннейшей глубины нашего существа»... («Мир как воля и представление»).

Такие сравнения, как калейдоскоп тонов, игра звуков или архитектура звуков, по отношению к музыке должны быть оставлены раз навсегда. Все эти сравнения страдают тем, что при этом музыка понимается как нечто неодушевлённое, и остаётся непостижимым факт столь глубокого взаимодействия между звуками музыки и человеческой душой, остаётся непонятным, почему, слушая музыку, чувствуешь так глубоко в этих звуках душу её автора, как бы отождествляя звуки с человеческой душой. Ничего подобного нет при созерцании архитектурного произведения, созерцании, при котором зритель отнюдь не сливается душой ни со зданием, ни с его автором, а смотрит

на него как на внешний предмет, находящийся в пространстве и отличный от его «я». Конечно, художественное создание архитектуры есть продукт творческого духа, но, раз уже созданное, оно есть всё же предмет неодушевлённый, относящийся всецело к внешнему миру. Архитектурное произведение в его готовом виде как бы совершенно отрывается от человеческой души, его создавшей, и существует наряду со всеми прочими вещами внешнего мира. Бытие музыкальных произведений совсем иное: они вовсе не существуют во внешнем мире среди других предметов природы. Музыка в нашем сознании не относится нами во внешний мир, а остаётся связанной с нашим «я»… В природе, конечно, возможны звуки какой угодно высоты и в какой угодно комбинации, но музыки в ней нет.

Если принять за минимум музыки то, что музыканты называют «мотив», то здесь всего яснее видно, что он для нашего сознания есть нечто новое, самостоятельное и особенное, а не простая сумма или комбинация звуков или звуковых представлений... Здесь пока достаточно заметить, что уже мотив, как минимум музыки, является для музыкального сознания, как особое музыкальное настроение или особое *музыкальное чувство*…

Правда, уже Ганслик настаивал на одушевлённости музыкальных ходов и фигур, но в данном случае только настаивать — недостаточно. Надо было объяснить, почему музыкальные тона одушевлены, какова эта одушевлённость. Одушевлённость же музыки, как её понимает Ганслик, ничуть не больше одушевлённости архитектуры, как продукта творческого духа, воздействующего на фантазию зрителя. Но по отношению к музыке такой одушевлённости недостаточно. Надо показать, что музыка сама по себе есть нечто духовное, что звуки не только *воспринимаются* душой, но и идут из души.

Ведь и всякий внешний предмет, и явление связаны с человеческой душой в то время, как оно воспринимается ею в качестве ощущения и представления. Всякий звук, не только музыкальный, доходит до нашего сознания в момент восприятия. Но музыкальные звуки, то есть музыка, имеют кроме этого ещё совершенно иное отношение к душе. Конечно, когда мы слы-

шим, то есть воспринимаем, уже готовую музыку, она имеет доступ к нам в душу извне, через орган слуха. Но когда мы сами сочиняем? В этом случае звуки всплывают в нашем сознании, исходя из какой-то внутренней глубины, из глубины духа, а не через их восприятие. Музыка, которая рождается в голове композитора, сама по себе ни в каком смысле не есть *восприятие.* Но она и не есть просто представление. Всякий способный к самонаблюдению композитор может заметить, что в момент творчества музыка (мотив, музыкальная фраза) есть такое переживание, которое можно с тем же правом назвать музыкальным представлением, как и музыкальным чувством или волей. «Какое же это переживание?»

Раньше, чем приступить к более подробному исследованию духовной сущности музыки и объяснить, каким образом звуки (тоны) музыки, как её материал, могут быть понимаемы с их духовной стороны, здесь будет не лишним рассмотреть спенсеровскую теорию происхождения музыки. В этой теории вопрос о природе музыки переходит на совершенно новую почву. Спенсер в первый раз посмотрел на музыку не с точки зрения субъекта, её воспринимающего, а с точки зрения субъекта, её производящего, то есть посмотрел на неё не как на объект слухового восприятия, а как на внутреннюю деятельность субъекта. Напав на этот метод, Спенсер всё-таки до истинного понимания музыки не дошёл, так как остановился на биологической стороне этого предмета, не позволившей ему подойти к духовной стороне музыки, и увлёкся кажущейся возможностью оправдать своей теорией первобытный наивный взгляд на музыку как на язык чувств. Биологическая теория Спенсера состоит в следующем: первоначальный прототип всякой музыки есть пение, а это последнее надо рассматривать не как физические звуки, составляющие только внешний результат этого пения, но как физиологическую деятельность, как движение (главным образом, голосовых связок), биологически и роковым образом связанное с внутренними состояниями человека, то есть с его чувствами и настроениями… Таким образом, как будто снова и на новом основании возникает вопрос о выражении в музыке душевных движений, чувств и жизненных настроений. Однако

хотя и нельзя отрицать того, что внутренние состояния, эмоции всегда необходимо связаны с известными движениями голосовых связок (и других частей тела), на чём и основывается выразительность последних, остаётся вопрос, может ли именно из этих необходимых движений голосовых связок получиться музыка (пение). А этот вопрос скорее всего надо решить отрицательно. Очевидно, пение может возникнуть только тогда, когда эти движения голоса становятся свободными, имеющими *сами в себе* известную законообразность, правильность и красоту (как их звуковой результат) и независимыми от переживаемых в жизни эмоций, которые всегда хаотичны и случайны, точно так же и танцы, как искусство, имеющее само в себе известную законосообразность и красоту формы, могут возникнуть только тогда, когда движения тела становятся, по крайней мере, несвязанными роковым и необходимым образом с течением внутренних чувств, переживаемых в жизни.

И это не может быть иначе, так как и танец, и музыка должны представлять из себя прежде всего художественную ценность, быть эстетичны, эстетически законообразны. Но такая эстетическая необходимость, однако, вовсе не всегда совпадает с необходимостью физической или биологической. Не все выразительные движения эстетичны. И даже более того, чтобы быть эстетическими или *художественно* необходимыми, эти движения должны, прежде всего, быть свободны от другой необходимости: физической, биологической или психологической. Но так как вся выразительность приводимых Спенсером движений голосовых связок и тела основывалась именно и исключительно на этой роковой, биологической связи с их внутренними состояниями, то, следовательно, в искусстве, где все эти движения (как пение, так и танцы) свободны, они тем самым уже становятся *невыразительными* по существу.

Итак, соглашаясь со Спенсером в том, что музыку (пение) надо понимать как субъективную *деятельность*, надо, однако, признать, что это деятельность *свободная, произвольная* и *эстетически закономерная, не зависящая* от *переживаемых в жизни* эмоций и имеющая, как внешний результат, красоту звуковых форм.

На таком определении музыки всё же остановиться нельзя, так как сюда не может быть отнесена инструментальная музыка, особенно высшие её формы (соната). Нельзя понимать сонату или симфонию просто как подражание человеческому пению. Музыка в целом есть больше, чем только пение, входящее в неё лишь как составная часть. Но для того чтобы понять её как субъективную деятельность духа, надо обратиться к более подробному рассмотрению сущности музыки и, главным образом, природы музыкальных звуков как основного материала музыки. Для этого надо будет коснуться таинственного процесса музыкального творчества, то есть рассмотреть музыку, как она в первый раз является в душе композитора.

Следующие… рассуждения представят из себя дальнейшее развитие некоторых мыслей, изложенных Шопенгауэром в работе «Мир как воля и представление». В своих рассуждениях о мире явлений Шопенгауэр исходит от «*представления*, как первого факта сознания, коего первая, существенная, основная форма состоит в распадении на объект и субъект», на «я» и «не-я». Если это определение и было справедливым по отношению ко всем нашим представлениям, то есть если представления в нашем сознании действительно распадаются на «я» и «не-я», то есть проецируются, относятся во внешний мир, противополагаясь нашему «я», как объект субъекту, то, во всяком случае, всё это не относится к музыкальным представлениям, представлениям музыкальных звуков, которые в сознании музыканта отнюдь не распадаются на «я» и «не-я». Для каждого человека, способного переживать музыкальные настроения, ясно, что музыка, которую он в данное время переживает (слушая, или исполняя её, голосом или на инструменте, или же сочиняя её), является в его сознании слитой с «я» и вовсе не относящейся к миру внешних явлений. Этим музыкальные представления существенно отличаются от прочих представлений, всегда относимых в нашем сознании в пространство, во внешний мир. Иначе говоря, это — не представления, а художественные образы.

Шопенгауэр, который вообще художественный образ, Платонову идею относил к миру представлений, не сделал для му-

зыкальных представлений исключения из всех представлений, распадающихся на субъект и объект. Поэтому, несмотря на то что он единственный из всех верно и глубоко понял сущность музыки метафизически, как «непосредственную объективацию воли», как искусство, изображающее «ко всему в мире физическому — метафизическое, ко всякому явлению вещь в себе», он, однако, не показал, каким же образом возможно, что музыка, будучи всё же звуками или звуковыми *представлениями*, не относится, однако, к «миру как *представление*», «совершенно от проявляющегося мира независима, прямо его игнорирует и могла бы, в известном смысле, даже если бы мира и вовсе не было, всё-таки существовать, чего нельзя сказать о других искусствах» («Мир как воля...»).

Музыка, будучи звуковыми «представлениями», не имеет вовсе отношений к миру внешних явлений, так же, как и к миру чувств и настроений, переживаемых в конкретной обычной жизни, то есть в жизни, связанной с существованием внешних вещей и явлений. Каким же образом это возможно? Но дело именно в том, что музыкальные «представления» (образы) в нашем сознании отличаются от всех прочих представлений тем, что они не относятся во внешний мир, а сливаются с «я». В этом отношении музыка до некоторой степени является как бы особым «живым звуковым телом», которое наподобие нашего конкретного тела в качестве представления в нашем сознании противополагается всем остальным представлениям, как представление, особенным образом связанное с нашими «я». Так же как движения нашего тела являются для нашего сознания и как представления и, с другой (внутренней) стороны, как воля… так и музыка в нашем сознании является и как представление звуков, и как воля к звукам (музыкальная). Утверждая тождество нашей воли и нашего тела, Шопенгауэр полагал, что мы не можем познать волю иначе, как нераздельно с познанием тела. По отношению же к музыке можно было бы сказать, что мы не можем иметь музыкальные *представления* отдельно от музыкальной *воли.* Музыкальные представления для нашего сознания тождественны с музыкальной волей *(волей к звукам).* Иначе: они суть столько же представление, сколько воля. Шопенгауэр назвал *волю особым*

классом представлений, причём утверждал совпадение объекта с субъектом (то есть объект при этом переставал быть объектом) и такое совпадение назвал чудом — χατ'εξοχην. Это чудо находило свое наглядное подтверждение или объяснение в факте существования живого тела, тождество которого с волей он утверждал как особого рода философскую истину, не могущую быть доказанной, а лишь непосредственно усмотренной и найденной в сознании. Утверждая это тождество, Шопенгауэр считал тело «непосредственным объектом, объективацией воли»; называя музыку точно таким же термином «непосредственная объективация воли», он, следовательно, также понимал её по аналогии с телом. Однако если музыку и можно сравнивать с живым телом, то при этом надо иметь в виду, что тело, являясь, как это утверждает Шопенгауэр, для нашего сознания, с одной стороны, как воля, с другой — как представление, в качестве этого *последнего* относится всецело к физическому миру, существует в пространстве наряду с другими телами, которые оно может вытеснять и которыми, в свою очередь, может быть вытесняемо по закону непроницаемости, вне которого оно не существует. Музыка же, будучи в той же мере волей, в коей мере и представлением, в качестве этого последнего, то есть представления, вовсе не относится к физическому миру. Бытие музыкальных произведений отнюдь не физическое. Правда, звуки, которые мы слышим с эстрады во время исполнения музыкальных пьес, суть физические звуки, однако эти музыкальные пьесы существовали и до того, как их исполнили на эстраде, и будут существовать после их исполнения. Другими словами, их бытие вовсе не связано с физическими звуками.

Если по отношению ко всем вещам в природе и, в частности, по отношению к человеческому телу следует отличать их просто представление от их бытия, как особенного представления, к которому присоединяется чувство или идея бытия, то по отношению к «музыкальному телу», то есть к музыке, этого различия сделать невозможно. «Просто представление» (созерцание) музыкальной пьесы уже есть её бытие, меж тем как «просто представление» нескольких талеров, как это совершенно справедливо говорят, ещё не есть их бытие в действительности.

Таким образом, музыкальные представления должны быть выделены из всех прочих. Они суть столько же представления, сколько и воля; так же, как музыкальная воля есть столько же воля, сколько представление. Иначе: музыку можно совершенно с равным правом рассматривать и как объективированную музыкальную волю, и как субъективированное музыкальное представление (образ).

Так, для всякого *слушающего* музыку, исполняемую другим лицом, звуковые представления, то есть представления физических звуков, должны *субъективироваться*, звуки музыки должны перестать быть внешними, представления должны сделаться волей…

С другой стороны, для *исполнителя* музыкального произведения на каком-нибудь инструменте музыка, как музыкальная воля, должна *объективироваться*, музыкальные звуки должны сделаться физическими… Музыкальная воля должна получить своё объективное воплощение в физических звуках. Однако музыка сама по себе не есть ни исключительно субъективация представлений, ни объективация воли, а, как уже выше было… сказано, она есть столько же воля, сколько представление (образ). В таком виде она появляется в первый раз в голове композитора. Итак, возникновение музыкальной фразы в голове её автора состоит в том, что он в одно и то же время начинает её и представлять (созерцать) и внутренне петь, то есть переживать её как волю к звукам, как музыкальное настроение.

Так как термин «*музыкальное настроение*», обозначающее особое, преображённое состояние воли (именно: волю к звукам), при котором в сознании отсутствует различие между «я» и «не-я», встречался здесь неоднократно, то для большего уяснения его, как особого состояния воли, будет нелишним сопоставить его с другими настроениями, тоже как особым состоянием воли. Хотя в действительности, быть может, ни одно из этих настроений не бывает в сознании отдельно от остальных, однако отвлечённо их можно рассматривать отдельно друг от друга, чтобы лучше показать, в каком отношении они находятся к воле…

При этом уже упоминавшееся раньше *конкретно-жизненное настроение*, то есть настроение физической жизни, можно рассматривать как волю к власти над физическим объектом.

Настроение *созерцательное* можно рассматривать как безвольное состояние; если при этом и существует в сознании различие между «я» и «не-я», то меж ними не бывает деятельного отношения.

Настроение *опьянения*, — как такое состояние, при котором в сознании нет границ между «я» и «не-я» (общая черта с музыкальным настроением), воля хотя и присутствует, но не обращена на определённые предметы физического мира, а сливается с первобытным хаосом.

Близко к музыкальному настроению — *танцевальное* настроение, при котором (как это бывает в танцевальном экстазе дервишей) также теряется граница между субъективным и объективным. Воля при этом направлена не на внешние предметы, а на движения тела сами по себе.

Как музыкальное настроение есть основа для музыки, как искусства, так танцевальное для танцев, созерцательное для всех остальных искусств (кроме лирической поэзии).

Из всех искусств только музыка, как не имеющая никакого отношения к феноменальному миру, может быть названа искусством творческим по преимуществу. Все остальные искусства (за исключением, отчасти, изящной литературы) так или иначе повторяют уже сотворённый мир, значит, не творят в строгом смысле слова. Даже архитектура, которую в таких случаях обыкновенно сравнивают с музыкой, всё же имеет отношение, хотя и не к современному, но к первобытному миру, с его массами, тяжестью, косностью, протяжённостью частей, что она и повторяет в своих заданиях. Чистое творчество для человека может быть только актом чистой же воли. Раз фактор творчества не чистая воля, а воображение, созерцание или представление (например, зрительное), то его результат будет неизбежно повторением уже сотворённого внешнего мира: всякое такое представление или созерцание уже относится к внешнему миру.

Но уже выше достаточно выяснилось, что музыкальные образы (представления) к внешнему миру вовсе не относят-

ся. Это — представления *творческие* по преимуществу. Сочиняя, композитор выходит душой из пределов феноменального мира в «транс», как выражаются музыканты.

Из всех настроений, перечисленных в предыдущей главе, только конкретно-жизненное настроение может быть предметом психологического исследования. Все остальные настроения, которые можно назвать настроениями *мистическими*, не могут быть вовсе предметом психологии. Они стоят на границе психологического и трансцендентного. Доходя до экстаза (плясового, религиозного, созерцательного), они вовсе выходят из области психологии.

В этом отношении и «музыкальное настроение», *воля к звукам*, есть состояние, вовсе недоступное психологическому пониманию. Это состояние мистическое. Музыка, как результат этого состояния, в своей сущности должна быть отнесена к области трансцендентного.

Возвращаясь теперь [к сказанному ранее], можно видеть, что Спенсер сделал большой шаг вперёд, когда стал рассматривать пение не как явление просто физическое, не как физические звуки (колебание воздуха), а как биологическое явление, как действие живого тела.

Если даже рассматривать не человеческое пение, а пение птиц, то уже здесь необходимо отличать его от простых звуков в природе (грома, шума). Физические звуки и здесь, конечно, присутствуют, жизненные явления, происходящие в теле соловья, распространяются во внешнюю среду в виде воздушных колебаний, в виде акустических явлений, то есть в виде явлений низшего порядка сравнительно с процессом пения, но существенное в этом новом явлении — это именно его биологическая сторона. Рассматривать пение соловья только физически — значит упускать самое главное, то новое, что есть в этом явлении сравнительно с просто физическими звуками.

Но мы видели, что и биологическое понимание музыки, достаточное по отношению к пению птиц, недостаточно по отношению к человеческой музыке.

Высшие формы инструментальной музыки отнюдь и никоим образом нельзя рассматривать как состояния, происходя-

щие с телом человека. Музыка как искусство выше, чем только биологическое явление, хотя она, в частности, и проявляется в виде пения как физиологического процесса, то есть явления сравнительно низшего порядка.

С внутренней, духовной стороны человеческое пение должно быть понято как воля… (к звукам).

Воля же к звукам, как уже было показано, есть в то же время и представление звуков, то есть музыкальное представление (созерцание).

Однако эти музыкальные «представления» (образы) не похожи на прочие представления, с которыми имеет дело психология. Всякое такое представление есть представление *чего-нибудь* находящегося в пространстве, во внешнем мире в противоположность нашему внутреннему миру. Музыкальные же представления не относятся ни к тому, ни к другому миру, они не распадаются на «я» и «не-я». Это — особого рода образы. Музыкальные представления могут быть названы *трансцендентными* в отличие от психологических. Это — как бы созерцание вещи в себе.

Таким образом, музыка должна быть перенесена из психологической области (представлений) в [область]… высшего порядка — в сферу эстетического бытия.

Когда физики, или биологи, или даже психологи пытались объяснить, что такое музыка, и каждый это выражал в свойственных ему терминах физики, биологии или психологии, то получались большей частью одни фразы или ничего не объясняющие аналогии; все они перепрыгивали через самую музыку, не касаясь самого существенного в ней, и описывали при этом вместо музыки одни — просто физические звуки, другие — биологические процессы в живом теле поющего, третьи — чувства и настроения, переживаемые в жизни и ничего общего с музыкой не имеющие. Музыка, таким образом, поочерёдно переходила из одного царства природы в другое, от простых физических явлений в воздушной среде до психологических состояний человека, и все при этом низводили её до степени своего понимания.

В процессе музыкального творчества, так же, как, вероятно, и во всяком другом художественном творчестве, можно отли-

чать два его момента или вида. Это, во-первых, так называемое музыкальное вдохновение и, во-вторых, собственно творческая работа. При этом следует, конечно, понимать, что существенной разницы между этими двумя видами творчества нет. В том и другом виде музыкальное творчество есть процесс настолько таинственный, что он не может быть ни ясно описан, ни тем более объяснён естественно-научно, так как к нему вовсе не применима категория причинности. Ни одно музыкальное произведение во всей своей конкретности не может быть заранее предсказано как необходимое следствие предыдущих ему условий… Однако каждый композитор по собственному опыту отличает то острое состояние вдохновения, когда в голову помимо сознательных усилий является готовая, не требующая никаких усовершенствований, музыкальная фраза или мотив, то, что музыканты называют темой или музыкальным эмбрионом, в котором, как в зерне, уже заложены и даны все органы и части будущего музыкального тела.

Затем творчество продолжается в виде иногда тихой, иногда бурной работы духа, которая, хотя и следует, в конце концов, высшим и совершенно недоступным человеческому пониманию законам творчества, берущим начало из тех же духовных бездн, благодаря которым возможно и вдохновение, однако для самого композитора эта работа является свободной, требующей произвольных усилий. Никогда этот процесс не бывает холодно-рассудочным: то, что творится здесь волей, никогда не бывает ранее в чистом представлении. В этом отношении музыкальное творчество бесцельно. Процесс совершается так же, как растёт дерево из зерна. Такова естественная музыкальная жизнь, чудесное зачатие которой есть музыкальное вдохновение.

Перед наступлением вдохновения композитора большей частью охватывает какое-то внутреннее горение. Ещё ни одной музыкальной фразы не явилось, звуков ещё нет, а душа уже полна какого-то восторга. Это состояние ещё не есть собственно музыкальное настроение, это род опьянения, имеющего с музыкальным настроением общее только то, что при этом уничтожается в сознании граница между «я» и «не-я», худож-

ник «освобождается» (как об этом говорит Ницше) от своего индивидуального, конкретного «я». При этом воля его сливается с «первобытно единым». Однако это чистое «дионисийское» состояние не может быть целью для композитора. Эти чары хаоса его не удовлетворяют, это состояние есть только преддверие к следующему, высшему. Композитор начинает искать звуки, ждать вдохновения, того высшего состояния, когда в голове его из этого хаоса является кристаллизованная музыкальная Фраза. Она появляется как бы в ответ на предшествующее ей томление и ожидание. Часто это томление остаётся бесплодным, вдохновение так и не является, процесс не приходит к своей конечной цели. В таких случаях многим кажется, что композитору не удалось лишь выразить те чувства или мысли, которые у него уже имелись в наличности; музыка при этом, значит, понимается людьми, от творчества в стороне находящимися, только как средство выразить тот хаос, который ей предшествовал. Дело же обстоит как раз наоборот. Не музыка является средством выразить ей предшествующее низшее состояние, а это предшествующее хаотическое состояние стремится к своему завершению, к кристаллизованной музыке, как своей конечной цели.

Вдохновение есть состояние творческое, и в результате его должна получиться действительность. Но, как говорили ещё средневековые философы: хаос ещё действительности не составляет. Действительность всегда определённа и имеет форму. Форма — принцип определённости и бытия. Для того, чтобы музыка получила бытие, она должна кристаллизоваться в закономерной Форме. Иначе говоря, музыкальное творчество, кроме бога Диониса (если придерживаться этих имён), требует участия бога Аполлона, бога правильной, красивой внешней формы. Музыка, следовательно, есть более чем музыкальная воля, более чем просто музыкальное горение, но вместе с тем и более чем одна красота внешней формы, то есть более чем физическая красота; в ней должно быть совмещение музыкального горения с красотой формы; *музыкальная воля сама должна стать художественной, прекрасной. Музыкальная красота, таким образом, есть красота духовная.* Однако это соединение Апол-

лона и Диониса в музыке не может быть самопроизвольно. Дионис, как бог, разрушающий всякие преграды и формы, сам не может протянуть руку Аполлону, согласие их должно быть установлено свыше. Таким образом, для музыкального творчества, кроме бога Диониса и бога Аполлона, требуется *третий*, высший бог, устанавливающий их примирение, то есть устанавливающий *духовную* красоту. Этот третий бог и есть бог музыки как искусства — то высшее начало, благодаря которому возможно музыкальное вдохновенное творчество.

Этому, конечно, не противоречит рассудочная преднамеренная работа учащихся по композиции, которые должны усвоить те формы, в которых самопроизвольно и естественно кристаллизовалась музыкальная жизнь композиторов прошлого, они должны сообразно этим формам воспитать собственную музыкальную волю, так как это единственный путь, которым совершается преемственность… музыкального творчества. Как творения музыкальных гениев обязаны своей правильностью и красотой высшей силе, их вдохновляющей, так правильность ученических работ достигается благодаря школе.

Выше было сказано, что музыкальное тело отличается от живого человеческого тела тем, что оно вовсе не относится к физическому миру. Это чисто духовное бытие как бы трансцендентное продолжение человеческого тела. Это — жизнь сверхчеловеческая. Здесь можно прибавить, что это бытие, кроме того, общее для всех (по крайней мере, музыкальных людей). «Музыкальное тело» — общее тело всем, способным чувствовать музыку. Музыка их зовёт от конкретной, физической жизни — к другой, высшей жизни чистого духа, которая должна быть так же прекрасна и вечна, как прекрасны и вечны высшие создания музыкального искусства.

(*Эйгес К. Р.* Очерки по философии музыки // Звучащие смыслы. Альманах. СПб., 2007. С. 180–193, 204–216)

(1912)

Н. О. Лосский

ЗВУК КАК ОСОБОЕ ЦАРСТВО БЫТИЯ

Кому не случалось, слушая великое музыкальное произведение, чувствовать, что рамки мира раздвигаются, что мир не состоит только из наскучивших бессодержательных стульев, столов, чашек и обоев наших комнат; перед нами раскрываются новые содержания мира, они поражают своей прозрачностью и глубиной, своим воздушным утончённым составом, подобно цветам морской глубины, не скрывающим друг друга, а вместе предстающим глазу, проникающему сквозь их слои, или же они предстоят перед нами как величественная торжественная сосредоточенность бытия, или как бурная порывистость его. Нередко весь мир преображается, но в каких бы новых формах он ни являлся перед нами, голос обыденного рассудка, прислушивающегося к общепринятым учениям о бытии, старается свести эти восприятия к весьма простым и мало содержательным элементам. Вне слушателя музыкального произведения, скажет он, есть только комната, в которой находятся рояль и скрипка с подпрыгивающими струнами, а от струн по всем направлениям отскакивают частицы воздуха, расталкивающие друг друга и сотрясающие барабанную перепонку слушателя. Внутри же слушателя отсюда возникает центростремительный нервный ток, затем ощущение звука, как *субъективное* индивидуально-психическое состояние, и ряд физиологических изменений во внутренностях и на периферии тела — изменения биения сердца, дыхания, кровообращения и т. п.

Итак, вне слушателя происходят ничтожные по своему составу и содержанию перемены, не имеющие никакого серьёзного смысла; всё глубокое, волнующее нас и бесконечно ценное содержание музыки переносится целиком внутрь слушателя, в область его психической и телесной индивидуальности, но и здесь оно разлагается на мелкие, имеющие лишь индивидуальное значение события, на физиологические изменения и чувственные переживания, возбуждённые ими. Придерживаясь такого учения о звуке, естественно прийти к мысли, будто музыка есть не более как забава, и эстетическое восприятие её есть только наличное приятное телесное возбуждение, а также воспоминание о прежде пережитых приятных телесных состояниях.

В действительности все перечисленные элементы звука и музыки, без сомнения, существуют, но они составляют лишь бесконечно малую часть звуковой и музыкальной сферы, и сводить всё на эти элементы значит чудовищно упрощать мир.

В самом деле, правда ли, что мир вне нашего сознания состоит только из движений атомов в пространстве, что он лишён всяких красок и ароматов, что он безмолвен и почти совершенно бессодержателен, что пышность и пестрота его существуют только в нашем восприятии, как наше субъективное психическое состояние? Нет, возможно иное учение о мире, возвращающее ему всё его богатство и в то же время вовсе не вступающее в непримиримые противоречия с теориями специальных наук (физики и физиологии) и с фактами опыта. Намечу это учение вкратце. От предмета внешнего мира распространяются, действительно, движения, например, световые лучи, попадающие на сетчатую оболочку глаза, звуковые волны, сотрясающие барабанную перепонку и т. п., однако эти воздействия на органы чувств и вызванные ими физиологические процессы в мозгу, *не суть причины*, порождающие в нашей душе *образ* предмета, они суть только *повод*, подстрекающий наше «я» обратить внимание на тревожащий наше тело предмет и *созерцать* самый этот предмет *в подлиннике*: созерцаемая мной берёза с зелёной листвой, белой корой и тихим шелестом ветвей есть не психический образ, находящийся в моей душе, а само подлинное бы-

тие, находящееся… [на] расстоянии трёх саженей от меня. Мир есть единое целое, не раскрошенное на абсолютно обособленные отдельности, и ничто не мешает тому, чтобы я, субъект, *непосредственно созерцал* внешние предметы (объекты); правда, это созерцание направляется лишь на то, что мне *интересно*, в особенности на то, что практически, биологически важно, и потому даже и непосредственное созерцание даёт знание о мире неполное, *частичное*, лишь в меру широты моих интересов и напряжённости моего внимания, однако всё же это есть знание о самом подлинном бытии, а не только о моих субъективных переживаниях…

Когда я сижу в Крыму на берегу моря ночью, и на поверхности моря серебрится столб лунного света, как будто бегущий к Константинополю, волна лениво взбегает на берег и с тихим шорохом впитывается в мягкий прибрежный песок, тёплый воздух пронизан нежным свистом цикад и напоён ароматом магнолий, всё это так и живёт вне моего сознания, и море, и земля, и воздух вокруг меня насыщены переживаниями страстной южной природы и наслаждаются полнотой своего бытия. Из состава этого бытия, его красок, ароматов, звуков, я воспринимаю только бесконечно малую часть, почти лишь только то, что необходимо для практических потребностей, для отличения одной вещи от другой и использования их сообразно моим личным целям. А между тем каждая вещь даже и в чувственной сфере обладает неисчерпаемо богатым бытием. Вполне вероятно, например, что каждая вещь, облако, морская волна, изумруд, листва деревьев обладает одновременно бесчисленным множеством цветов, которые просвечивают друг сквозь друга как тона аккорда, гармонически пронизывающие друг друга, а мы, вследствие узости своего внимания и сознания, воспринимаем из всего этого великолепия только один какой-либо цвет, потому что и этого достаточно для удовлетворения наших жалких практических потребностей. Если бы наша душа шире раскрылась навстречу этому миру, перед нами развернулось бы такое великолепие жизни, такая «Индия бытия» (как выражается один русский философ), что мы почувствовали бы себя как бы восхищенными с земли на небо, перенесёнными

в область райского бытия, и каждый нашёл бы себе даже здесь на земле обитель по своему вкусу.

Этой пышности бытия немалую прелесть придаёт звук. Глубочайшие интимнейшие переживания, вливаясь в звук, перестают быть скрытыми в глубине души и становятся достоянием всякого сколько-нибудь освободившегося от эгоистической замкнутости существа. Ликующая жизнерадостность весёлого здорового юноши вместе со звуками его голоса победоносно врывается в нашу душу и сразу освещает все её тёмные уголки; стоны и рыдания человека, долго сдерживавшего свои чувства у гроба любимого существа, пронизывают всю нашу душу и тело с такой силой и остротой чувства, что убежать от них и скрыться нельзя было бы, кажется, и на краю света.

Но этого мало, не только отдельные переживания, но и вся неисчерпаемая единственная в мире индивидуальность живого существа со всем ароматом её своеобразия может чудесным образом присутствовать в звуке и в нём становиться доступною восприятию других существ. Неудивительно поэтому, что многие люди завидуют умению петь; они чувствуют, что только обладая этим искусством, они могли бы раскрыть себя сполна и вступить в интимное общение с миром, особенно в то общение, которого добивается любовь, стремящаяся целиком овладеть чужой индивидуальностью, но за то и себя отдать сполна. Неудивительно поэтому, что пение, в котором участвует вся индивидуальность человека, так часто служит толчком к зарождению любви…

Гегель в своей «Философии природы» утверждает, что звук есть целостная форма индивидуальности, выраженная во времени; как идеальная сторона материального существа, он стоит на пороге между душевным и телесным, он есть «механическая душевность»; тон «берёт нас за живое» и «говорит нашей душе, потому что сам он есть внутреннее, субъективное»...

Ассоциационная теория, объясняющая многозначительность звука тем, что к простому сравнительно звуковому содержанию присоединяются по ассоциации *воспоминания* о других восприятиях и переживаниях, которые были связаны в прошлом с восприятием того же звука, например, о восприятии

цвета и формы предмета, издающего такой звук, о движениях его, о наслаждениях и горестях, доставленных им мне раньше, конечно, права в том смысле, что вся эта сложная деятельность памяти существует; однако эта теория говорит только о *конгломератах*, слагающихся из отдельных прежних испытываний и переживаний, и потому не способна объяснить самую важную и наиболее интересную сторону дела, именно, сознание того, что в звуке бывает иногда дано само внутреннее цельное ядро индивидуальности, неразложимое ни на какие отдельности и не сложимое из них.

Углублённое созерцание звука, открывающее такие новые стороны мира, требует особого акта интуиции, возникновение которого *облегчается* обилием воспоминаний о прошлых переживаниях и испытываниях, потому что вообще дальнейшее углубление в ещё неизведанные тайники мира обусловлено не только наличным раздражением органов чувств, но и всем прошлым опытом созерцающего существа, всею ступенью развития, на которую ему удалось подняться. Чтобы созерцать в звуке всё то, что он может дать, не достаточно иметь уши, кроме их деятельности нужна ещё высокая степень упражнения и в особенности *симпатия к предмету*, открывающая путь в самые скрытые недра его.

Рудольф Штайнер в своём сочинении «Путь к посвящению или как достигнуть познания высших миров»… говорит, что человек, стремящийся проникнуть в сверхчувственный мир, «должен отделаться от того, что для него самого представляет звук в смысле приятности или неприятности, благоприятного впечатления или неблагоприятного; только то должно достигать… его души, что испытывает само живое существо, из которого исходит звук. Делающий подобные упражнения по определённому плану и обдуманно может усвоить способность сливаться, так сказать, с существом, издающим звук. Музыкально развитому человеку такие упражнения дадутся легче, чем не музыкальному. Но не следует думать, что музыкальное чувство может заменить эти упражнения. Нужно таким способом научиться отзываться на переживания *всей природы*. Благодаря этому во внутреннем мире ученика возникает совершенно

новая способность. Вся природа начинает своими звуками передавать человеку свои тайны. Что ранее было для его души непонятным шумом, то станет для него полным смысла *языком природы*, который будет говорить его душе. Если ученик делает успехи в развитии внутреннего внимания, он вскоре заметит, что может слышать там, где ранее для него всё было тихо; это значит, что он начинает слышать *душой*».

В зрительном и осязательном восприятии мы имеем дело с множеством элементов предмета, внеположных друг другу в пространстве, между тем как слух даёт целое, побеждающее пространственную разрозненность. В этом его превосходство над зрением и осязанием, и отсюда особенная ценность того общения с предметом, которое достигается посредством слуха. Индивидуальное целое предмета, уловленное слухом, не остаётся холодно звучать где-то в ухе, оно овладевает целиком всей душой слушателя; мало того, оно овладевает также всем телом слушателя, проникая во все уголки его и присутствуя в них не по частям, не раздробленно, в везде целиком. Это глубочайшая форма общения одного существа с другим, подобная той, которая будет определять все отношения существ друг к другу в высшем царстве бытия, в Царстве Духа…

В этом типе общения осуществляется поразительное свойство духовной сферы, состоящее в том, что одно и то же бытие А может одновременно и целиком вступать в связь со множеством разбросанных в пространстве вещей. Оно давно уже отмечено великими философами, например, Плотином, Гегелем, и ближе всего известно нам, например, как та особенность нашей души, в силу которой душа одновременно присутствует во всех членах нашего тела, не дробясь на кусочки, распределённые между частями тела. Это духовное свойство кажется чудесным, непонятным и даже абсурдным тем умам, которые привыкли рассматривать только материальные процессы и представлять себе только то, что занимает определённое место в пространстве; нужно специальное и настойчивое внимание к *идеальной* сфере мира, чтобы освободиться от этой привычки, и тогда указанное свойство духовного, *сверхпространственного* бытия оказывается таким же простым и очевидным, как и всякий факт,

засвидетельствованный чувственным восприятием. Слух, как указано выше, не только доставляет нам чувственное восприятие, но и служит проводником в некоторые своеобразные сферы духовного бытия и служит средством для осуществления особенно высокого типа общения между разнородными индивидуальностями. Неудивительно поэтому, что на слуховых восприятиях основывается целое великое искусство, музыка, и что человек, не удовлетворяясь естественными органами своего тела, порождающими звук, создаёт искусственные органы, скрипку, рояль, чтобы обогатить мир новыми звуками и новыми средствами для проникновения в сферу духовности.

(Мелос. Книги о музыке. Кн. 1. СПб., 1917. С. 28–34)

И. Глебов (Б. В. Асафьев)

ЦЕННОСТЬ МУЗЫКИ

Чтобы выразить сущность мировоззрения и миропонимания, открывающихся музыканту в музыке, приходится пользоваться и языком поэтических образов и языком аналогий-понятий из области философии и естественно-научных дисциплин. И вот, когда с целью установления параллелизма исканий и достижений в области всей интеллектуальной культуры и музыки приходится знакомиться с постановкой ряда существенных проблем (органическое и механическое мировоззрение; непрерывность жизненного потока; понятия энергии и силы, статики и динамики в их различном преломлении; субстанциональная и функциональная зависимость в борьбе за физическое мировоззрение; биологизм и психологизм в отношении их к искусству; проблемы формы в пластических искусствах и т. д.), возникают два основных характерных отношения: изучал ли я философию Бергсона или теорию познания в преломлении неокантианцев, анализ ощущений Маха или возражения ему Планка, «Познание и действительность» Кассирера, мысли Пуанкаре, ряд истолкований теории относительности или — в специальной художественной области — постановку проблемы формы в изобразительных искусствах (особенно труды Воррингера), я чувствовал во всех них основной и крайне существенный недостаток: незнание, незнакомство и, что всего досаднее, нечувствительность к *музыке* (за исключением очень немногих удачных ссылок, как,

например, у Бергсона на органичность мелодии). Второй недостаток — как вывод из предыдущего — ощущение неполноты, незавершённости большей части построений без обоснований их на музыке, в преломлении которой многое получало бы углублённость и, пожалуй, конкретность, ибо в музыке многое из того, что волнует современную мысль, было предугадано или же, вернее, являлось естественным процессом её становления и развития. Законы мелодики позволяют свободно разбираться в таких понятиях, как непрерывность потока жизненных явлений и органичность сцепления элементов, из которых каждый последующий обусловлен течением всего предыдущего; явление аккорда позволяет музыканту ясно представлять себе функциональную связь элементов в некоем закономерном единстве; мучившая Гёте трудность найти в процессе оформления точку опоры, откуда можно было бы обозреть *целое*, легко преодолевалась Моцартом; движение звукового потока у Вагнера, где напряжённость тока обусловлена настойчивым удалением от точки притяжения (точки опоры) и где тем выразительнее впечатляют разрывы нагнетания (2 акт «Тристана»), ритмические «волнообразные» смены напряжения и разряда, нарастания (подъёма) и понижения — все эти явления родственны энергетическим и динамическим теориям; органический рост музыкальной темы и её метаморфозы, принципы конструкции и оформления, свойственные музыке — роднят её с биологическими учениями о строении организмов; принципы контраста и тожества, внутренняя динамика состояний звучаний, воздействие мерной смены токов или ритмических перебоев на нашу психику свидетельствуют о возможности взгляда на музыку как на конденсатор эмоциональных токов, которые при воспроизведении музыки как бы высвобождаются и в процессе звучания следуют тем «предуказаниям», какие были «влиты» в них композитором, интуитивно, в момент воплощения волновавших его идей. Но, главное, это — свойство музыкальных композиций существовать (пребывать) только в становлении, только в воспроизведении, то есть, будучи крепко спаянными в некоем единстве и целостности. Такое их свойство ведёт к тому, что в самом процессе воплощения они,

чтобы быть воспринятыми, должны являться миру каждый раз в состоянии развёртывания, в процессе оформления, где каждый отдельный момент, одновременно, есть *ничто* в своей отдельности и есть важный элемент целого, если постигать его в функциональной зависимости: иначе говоря, каждый звучащий миг есть *отношение*.

Отчего так происходит, что познавательная ценность музыки, остаётся невидимой и неиспользованной? От преобладания в наших представлениях осязательных и зрительных образов и от наглядности (конкретности) этих представлений, «реальность» которых легко «доказать» непосредственным касанием или «увиданием». Затем (и это главное) от преобладания *вещности* во всей нашей культуре и влияний, которые наивный реализм постоянно и упорно оказывает не только на все наши действия, но и на наше мышление (для музыканта это преобладание несомненно). Кроме того, врождённые представления, воспитание и вся культура наших чувств направлены на изощрение осязательных и зрительных сторон восприятия окружающего мира, в то время как слуховые ощущения, в силу всех этих условий и в силу особого специфического воспитания, сузившегося до степени подготовки только ремесленников-специалистов, достигают развития музыкального дарования лишь у тех, кто к этому имеет прирождённые данные. О безусловном бессмыслии такого направления говорить не приходится: не развивая сферы слухового восприятия, человечество теряет возможность органического, но более утончённого и своеобразного постижения окружающего мира, постижения резко отличного от постижения зрением видимостей. Познание мира через слух (слышание мира) освобождает духовный мир человека от оков вещности и переводит восприятия его из воззрений, свойственных «субстанционализму», в мир отношений, сопряжений и взаимодействия, в мир функциональной связи, где форма является выражением совокупности закономерных изменений в процессе становления. И в тот момент, когда в сознание человечества внедряется теория относительности, только глубокое познание (осознание) музыки и может дать твёрдое обоснование тому

мироощущению, в котором видимое радикальное растворение «вещей» в их *отношениях* всё же не влечёт за собой потери опоры всякой объективности и всякой научной истины вообще. Музыка освобождает теорию относительности от обвинений в разрушительности и абсолютной неоправданности опытом. Акты музыкального творчества и процессы оформления музыкального звучания суть конкретная ценность, но конкретная не в смысле осязаемости или наглядности. Музыкальное становление (сопоследование рядов звучаний и в то же время непрерывность звукового тока в данной замкнутой сфере от первого до последнего звука) даёт нам *опытное* знание функциональной зависимости и процесса оформления текущего потока, не тая в себе решительно никакой метафизики. Наоборот, оно доставляет столь же реальное познание мира, как и познание чрез сферу вещного, только мир здесь дан в отношениях, а не в кристаллических формообразованиях. Музыканту равно непонятно, если его искусство называют абстрактным или если считают музыку реально и конкретно данным непосредственным выражением и даже изображением переживаний.

Музыка — мир отношений, мир функциональной зависимости, в котором нет места вещности. Как это совмещается с тем положением, что музыка является для людей глубоко жизненным искусством должно быть ясно из того, что и наша психика, не будучи вовсе чем-то абстрактно-духовным и в то же время не постигаемая как нечто наглядное, существует для нас как несомненно реальное состояние. Если бы слуховое восприятие было присуждено человеку в такой же степени утончённости как зрительное (хотя бы уже одно различение цвета сколько даёт для зрительного касания мира) или осязательное, — музыкальные представления расширили бы наше миропонимание до ясного интуитивного вникания во многое, что сейчас требует длительного пути сложных размышлений.

Что же такое музыка после всего этого? Думается, что не искусство или, во всяком случае, что-то большее, чем искусство; или же искусство, взятое в понятии музыкальности,

должно быть воспринято не как деятельность только созерцательно-эстетическая, но познавательная и даже актуально-познавательная. Музыка — требующая громадного напряжения сил деятельность. Знание её языка и средств её выражения даёт возможность легче разбираться в иных сферах духовной деятельности человека… Музыка есть деятельность творческая и вместе с тем всегда есть *данное* восприятие. Мышление помогает нам расчленить, различить и оценить в познавательном смысле данные восприятия, то есть что прибавляют они к нашему познанию о мире. Попробую путём размышления в большей последовательности, чем делал до этого момента, оценить познавательное значение музыки как некоего блага истины, минуя её значение как блага красоты.

Всякое различение и оценка предполагают предметность, то есть то, что является неким содержанием сферы, о которой составляются акты мышления. Предмет музыки не есть зримая или осязаемая вещность, а есть воплощение или воспроизведение процессов — *состояний* звучания, или, исходя от восприятия — отдавание себя состоянию слышания. Чего? — Комплексов звуковых в их взаимоотношении, ибо музыка нигде не имеет дела с суммой частей, но с отношениями или сопряжением элементов.

Отсюда необходимо сделать важный шаг к определению той или иной направленности смысла и значимости музыки в аспекте мироощущения и миропонимания. Иначе говоря, есть ли музыка функция наслаждения или функция познания? Гедонистический характер, присущий музыке, неоспорим, как в её отношении к обыденным потребностям жизни (воздействие примитивных формул музыкальной ритмики), так и в смысле некоего «вкусового» ощущения, получаемого от комбинаций рафинированных звучаний, воспринимаемых в их отдельности от целого — от движения и становления музыки. Но упорно обобщать всё это в утверждении преобладания «гедонизма» в восприятии музыки представляется мне невозможным: или тогда смысл слова наслаждение надо как-то претворить, не только в сторону повышения степени (наслаждение не чувственными, но духовными ценностями),

а и в сторону изъятия из него оттенка непременности удовлетворения («насыщения»).

Гораздо существеннее и важнее в смысле влияния музыки — эмоциональный элемент при восприятии музыки и в силу этого её гипнотическое (магическое) воздействие на нашу психику. Не вдаваясь в рассмотрение этой важной проблемы, но, безусловно, утверждая значительность такого рода воздействия музыки, воздействия господствующего над нами, чего не в состоянии сделать никакое другое искусство, я повторяю только ранее высказанное убеждение моё. Что независимо от личной расположенности лица, воспринимающего данную музыку, к тому, чтобы вложить в неё свои психические состояния (в обиходном представлении: переживать музыку), она, будучи воспроизведена, как бы претворяет потенциальную энергию эмоционального тока в кинетическую и заставляет слушателя, если его вкус или абсолютная нерасположенность к данной музыке не вызывают противодействия, подчиниться воздействию определённого настроения. В этом смысле, можно сказать, что в сопряжённых композитором звучаниях (именно сопряжённых) накапливается или даже содержится своеобразная энергия, вызывающая те или иные эмоциональные состояния, причём это вовсе не означает, что сам композитор переживал, сочиняя, такое же душевное состояние. Композиционное сопряжение звучаний является только конденсатором звукового тока, который при высвобождении своём (реализация звучания в интонации и ритме), касаясь слухового нерва воспринимающего лица, возбуждает ощущения звучания, причём происходит как бы метаморфоза: претворение энергии звучания в нервную реакцию. Или, возможна, иная гипотеза: «композиционное сопряжение звучаний», фиксируемое в нотных знаках, не содержит вовсе никакого тока: оно является просто формулой (своего рода алгебраическим выражением некоего отношения). Но, будучи наполнено током звучащим, который исходит от лица воспроизводящего, формула эта оказывает соответствующее воздействие, подобно тому, как формулы механики, будучи в работе приложены к реальным данностям, вызывают в них соответствующие изменения. Или

как закон тяготения включает в одно из возможных своих проявлений падение яблока, оставаясь, однако, в сущности своей только обобщённым сопряжением или отношением. Конечно, в сравнении с формулами, в которых фиксируется музыка, воздействие законов и формул точных наук на изменения в природе является безусловным (в опыте), В музыке же потребовалось бы полное совпадение всех условий (одинаковость душевных состояний лиц — одного создавшего, другого воспринимающего, одинаковость воздействия окружающей обстановки и времени во время сочинения и во время восприятия), чтобы эффект эмоционального воздействия данной звуковой формулы был точно такой, каким было душевное состояние композитора в момент творчества. Кроме того, здесь ещё привмешивается самый акт воспроизведения музыки, что уже исключает возможность всякой точности. Таким образом, индивидуальный характер звуковых формул, фиксирующих композицию, их сложная обусловленность всевозможными влияниями и невозможность в опыте воспроизвести все данные, при которых только и могла создаться именно эта, а не другая формула — всё это значительно изменяет характер эмоционального воздействия данной музыки, так что ни о каком *точном* переводе переживаний или об узнавании того, что именно хотел выразить композитор, речи быть не может. Между тем как формулы точных наук, являясь обобщениями, вызовут в сходных условиях (которые всегда повторяются ввиду свойственной данным формулам общезначимости) сходное воздействие, — сопряжение звучащих элементов передаст лишь обще-эмоциональный оттенок, который будет тем ярче, чем сильнее напряжены были жизненные силы и устремлена творческая воля композитора на создание данной концепции. Например, воздействие (эмоциональное) «Тристана» не будет точно соответствовать переживаниям Вагнера, ибо на лицо каждый раз различные условия перевоплощения и восприятия, но даже будучи совершенно иным чем то, что испытал Вагнер, оно вызовет ярчайшие переживания, если воспроизведение этой музыки будет в руках наделённой могучей волей и воображением личности или если слушатель будет особо

предрасположен всей своей психикой к восприятию именно «Тристана». Таким образом, вопрос о передаче музыкой эмоционального воздействия — вопрос чрезвычайно сложный, безразлично от того, будем ли мы пользоваться первой гипотезой (о конденсаторе) или второй, в которой сопряжённость звучаний уподобляется формуле, синтезирующей закон природы или некое механическое обобщение. Перед нами и в том и в другом предположении реальная (записанная) данность звучащих соотношений, которые в зависимости от психического склада воспринимающего музыку лица, могут вызвать, а могут и не вызвать эмоции вообще, а тем более состояния душевные, адекватные или близкие состояниям композитора. Ни о каком же точном переводе чувств или о «сопереживании переживаний» композитора речи быть не может. Познавательная важность данного явления всё же несомненна, хотя в этом случае то или иное решение связано всегда с психологизмом и примешивает к значению музыки, как истой духовной деятельности, воздействия эмоционального толка.

Но мыслима ли вообще эта чисто духовная деятельность музыки, сближающая её с современными научными и гносеологическими теориями и тем усиливающая в ней познавательное значение? Есть ли в музыке то, что может вызвать или возбуждать критическую (отбор и оценка) деятельность мышления? Переходя из области простого ощущения в сферу познания, я остановлюсь, прежде всего, на последнем вопросе. Пользуюсь для этого одним из Платоновых положений, излагаемых Э. Кассирером [в вышеупомянутой книге «Познание и действительность»]: мыслить возможно не иначе, как исходя из какого-либо восприятия, но функция «логического внутри нас» заключается не в суммировании отдельных восприятий, а в различении и оценке данного в восприятии (свойство мышления). «Между тем не всякое восприятие и наблюдение возбуждает одинаковым образом критическую и решающую деятельность мышления. Среди них встречаются такие, которые не вызывают рассудок на размышление, так как простое ощущение уже даёт им удовлетворение — но встречаются и такие, которые всячески призывают на помощь мысль»…

«Невызывающим является то, что не переходит немедленно в противоположное восприятие. Переходящее же я полагаю вызывающим... и таким образом в восприятии одно оказывается вызывателем (параклетом) мышления, другое — нет, а именно, таким возбудителем мысли является *всё то, что подпадает чувственному восприятию вместе со своей противоположностью*; лишённое же этого свойства и не возбуждает мысли» (Государство, 523–524)… «Повсюду, где восприятия как бы мирно покоятся друг у друга, где нет между ними внутреннего напряжения, покоится и мышление — лишь там, где они противоречат друг другу, где они грозят взаимным уничтожением, появляется основополагающий постулат мышления, его безусловное требование единства и требует преобразования, даже новообразования самого опыта»…

Рассмотрим процесс музыкального становления (состояния звучания), чтобы убедиться, есть ли в нём «вызыватели» = возбудители мысли. Музыкальное произведение есть некий замкнутый комплекс звучаний, который в целом, от первого прозвучавшего тона до последнего, являет некую систему отношений, причём, воспринимая её, мы вместе с первым проинтонированным тоном вступаем в мир своеобразных измерений, где ничто не случайно, но каждый элемент сопряжён с последующим и предыдущим звучанием, будучи им обусловлен и обусловливая собой дальнейшее течение. В этом своеобразном мире всё течёт, всё дано в движении и даже миги молчания (приостановки звучания или паузы) не выводят нас из данного состояния в мир внешний, но напряжённо заставляют нас ожидать рождения новых звуков, ибо эти моменты молчания сопряжены с другими элементами системы в стройный лад в отношении функциональной зависимости. Пока не свершится предустановленное этим строем истечение звукового тока и не прозвучит последний тон, дающий ощущение замкнувшегося движения — нет выхода из данной звуковой цепи становления. Пребывание во власти музыкального становления даёт ощущение бывания в сфере совершенно иной, чем привычный видимый и осязаемый мир, и, главным образом, вызывает представления иного времени, иного про-

странства, то есть такой системы, где отношения сопряжены на основе только этим отношениям свойственных принципов измерения времени и пространства. То, что ощущается длинным, длительным, медленным, скорым, кратким, продолжительным, быстрым, растянутым — в обыденных привычных масштабах, здесь принимает облик и не соответствует действительному впечатлению: пьеса может казаться длинной, занимая краткий промежуток времени по сравнению с другой, которая не вызовет впечатления длиннот, а займёт времени больше. Так: измерения музыкальные не «коррелятивны» измерениям непосредственных данных сознания. При этом, то или иное изменение во взятой за отправную мере измерения в музыке, изменение не обусловленное данными сопряжениями звучаний, вызывает неприятное ощущение как бы ложности всего процесса звучания или его ненужности: значительно быстрый, чем следует в данных отношениях, темп (движение) делает пьесу *длиннее* и скучнее (назойливее), а значительно более медленный, чем следует, темп разлагает её как бы не на сопряжённые друг с другом отдельности, благодаря чему исчезает всякая логическая соразмерность и сопряжённость элементов, исчезает компактно льющаяся масса — остаются несвязные отдельности. Всё это указывает на то, что в определённых границах музыкального становления перед нашим восприятием возникает *непривычная* система отношений звучащих элементов, вчувствование в которую или пребывание в которой создаёт впечатление перехода нашего сознания в мир новых измерений, соответствующих не зрительным, а слуховым ощущениям. Эта система — от момента её «зазвучания» до воцарения безмолвия — предстаёт перед нами как непрерывно льющийся поток звуков, сопряжённых друг с другом. Непрерывность и движение — условия становления и *непроницаемости* этой системы. Каждый разрыв ткани возвращает нас в мир привычных измерений.

Следующий шаг мысли естественно ведёт нас к вопросу: чем обусловлено и чем поддерживается движение в этой системе звуковых сопряжённостей? Впечатление post factum, то есть после того как данное сопряжение звучаний прошло

перед нашим сознанием, обычно ассоциируется с чувством удовлетворения: равновесия. Представляя себе систему такого рода как некое бытие, можно мыслить её как идеально конструктивно уравновешенное целое, как замкнутое в себе и логически сопряжённое единство, в котором осуществлено равновесие. Легче всего вызвать такое впечатление, если данное единство представлять себе как бы зрительно, не интонируя, то есть не оживляя звучанием эту застывшую схему и возводя её в себедовлеющую формальную ценность. Труднее, а для немузыкантов почти невозможно, охватить систему отношений звучаний как целое, вне помощи зрительных восприятий, связанных обычно в случаях касающихся музыки с уподоблениями из области архитектуры и уподоблениями к тому же неточными (например, применение понятия «симметрия»). Что же, однако, получается, если такое идеально уравновешенное звуковое единство представлять себе не в зрительной абстракции, а, созерцая его в целом, одновременно интонировать = слышать в звучании? Сейчас же всё оживает в последовании друг за другом выступающих отношений, в сопряжённости этих отношений на расстоянии и в сопряжённости всех отношений друг к другу в некоем последнем сопряжении, всё объединяющем. Тогда возникает представление не о застывшей в идеальном равновесии мёртвой схеме («окристаллизовавшиеся звучания»), а о состоянии *неустойчивого равновесия*, чем и является по существу своему музыка. От момента рождения зазвучавшего в нашем сознании звука до замыкания системы в последнем созвучии движется комплекс звучаний, в котором нет остановки, ибо функциональная зависимость элементов, из которых некоторые сопряжены в сопоследовании, а некоторые на расстоянии, не даёт возможности звучанию застыть, поддерживая непрерывный переход от неустоя к устою, а от них вместе, как нового неустоя, к следующему устою или неустою и т. д., пока не исчерпается заложенная в данной системе интонации энергия, обусловливающая ту или иную степень звуковой напряжённости. Чем же обусловлена бóльшая или меньшая длительность данного состояния неустойчивого равновесия в системе сопряжённых звучаний?

Иначе говоря: если движение в системе обусловлено состоянием неустойчивого равновесия, то чем оно поддерживается? Я уже отчасти указал на это: сопряжением устоев и неустоев, то есть тяготением между *точками* опоры (не в смысле «вещности» или предметности, а в динамическом понимании) и к ним влекомыми интонационными элементами. Точки опоры чередуются в ритмической закономерности и, смотря по роду последней, включают течение звукового потока в симметричные или асимметричные образования, причём степени устойчивости каждой такой точки меняются в зависимости от положения её среди других точек и лично ей присущих свойств большей или меньшей сопряжённости с тяготеющими к ней элементами. Выбор точек опоры среди многообразия сопряжений обусловлен эволюцией интонации музыкальной речи и не может рассматриваться как законченный процесс, так как некоторые устои имеют как бы естественно характер безусловности, а некоторые становятся устоями, в зависимости от развития слуховых ощущений в направлении всё большей и большей дифференциации (разложения) основного аккорда и приятия в сонм созвучий — вызывающих ощущение покоя (восстановленного равновесия) — такого рода сопряжений, которые в классическом представлении о консонансах и диссонансах, как неких определённых статических категориях, вызывают в лучшем случае недоумение, а в худшем — отвращение.

Итак, в музыкальном становлении мы имеем от момента рождения зазвучавшего в нашем сознании звука до замыкания системы в последнем созвучии движущийся комплекс звучаний, в котором безостановочно и непрерывно раскрывается ритмически закономерная связь точек опоры друг с другом и с тяготеющими к ним и сопряжёнными с ними элементами, связанными функциональной зависимостью, причём в этом мире отношений развивается та или иная степень напряжённости звучания всей системы неустойчивого равновесия, сообразно *характеру* связи и яркости неустоев и устоев, сообразно большей или меньшей сопряжённости их взаимного расстояния, а также симметричного или несимметричного распределения

точек опоры. Понятия устоя и неустоя, расширенные и углублённые в своём значении, вызывают дальнейшее распространение системы звуковых сопряжений, в которой возникает крайне существенный и важный принцип организации соотношений: принцип контраста. Его можно вывести из сопоставления двух неустоев, вызывающих необходимость синтеза. Это динамико-конструктивное требование.

Возможность толкования принципа контраста из других, главным образом, психологических оснований (контрасты чувствований) оставляю намеренно в стороне, чтобы не вовлекать в систему отношений звучаний понятий из соприкасающихся с музыкой областей. Уже самое понятие устоя и неустоя имеет различное значение, дана ли их связь в направлении горизонтальном (мелодическом) или вертикальном (аккордовом) и мыслятся ли они в тесном сопряжении или на расстоянии, в плане ли наивных представлений о консонансе и диссонансе как неизменных данностях или в смысле более сложных отношений. В понятии контраста, как сопоставления двух или нескольких звуковых последований, вызывающих тяготение к синтезу, включены уже значительно менее непосредственные данные, чем простое соотношение двух мигов звучаний. Контрастируют отдельные комплексы (мотивы, фразы, предложения, периоды) и целые части, наконец, контрастируют темы, то есть органические образования, обусловливающее развитие системы не на основе чисто ритмических сопоставлений и расширений, а посредством видоизменения, превращения, претворения, роста, умирания, возрождения, новых трансформаций и т. д. — словом, по принципу закономерных изменений, присущих живому, способному к развитию звуковому ядру. Тематическое развитие — своеобразное свойство музыкального искусства — раз оно введено в систему, влечёт за собой крайне сложные сплетения всевозможного рода сил, из которых рождается *борьба* противоположностей, но не в застылости скульптурных изваяний… а в живом и напряжённом, насыщенном чересполосными (в смысле противодействия квадратности симметрических плоскостей) «пробегами», *интонировании множества* сопряжённых звучащих элементов.

В самом деле, наряду с контрастами тематическими (принцип так называемой сонатной формы) и контрастами отдельных плоскостей (разные виды сопоставлений равномерно чередующихся частей, что особенно свойственно танцевальной музыке), развиваются сложные контрастные сопряжения порядка динамического и колористического, а именно: мерные и немерные чередования нарастаний (подъёмов) и падений, напряжения и разряда (взрыва), резких и постепенных смен forte и piano, ладовых и тональных (красочных) сопоставлений и смешений, наконец, неисчерпаемой возможности комбинирования инструментальных тембров в их чистом виде и в наслоении.

В основе принципа контраста лежит приём *сопоставления* многообразных элементов в различнейших видах и *степенях*: от чуть заметных отличий до резких противопоставлений ритмических, тональных, темповых, тембровых и т. д. В основе принципа тематического развития лежит идея органического строения, роста, расцвета, созревания и умирания звуковой клетки, чья *жизнь* служит объединяющим и связующим началом среди непрерывной смены отношений. Противопоставления тематические создают впечатление борьбы (борения) элементов, раскрывающих в акте противоборства все соприсущие им свойства выразительности и все мыслимые комбинации звучаний, которые, не разрушая конструктивной сущности темы (её ядра, того, что её делает именно данной характерной сопряжённостью), — дают возможность проявлять её во множестве ликов и даже личин (напомню последнюю часть симфония Листа «Фауст», где саркастическая издёвка Мефистофеля претворяет предшествующий звуковой тематический материал в жуткий хоровод искажённых образов-масок). Здесь мы соприкасаемся с одной из труднейших проблем для понимания… и постижения каждого элемента звучания как функции в сложном процессе сопряжений. Я имею в виду принцип тематического тожества, позволяющий теме оставаться единой в своей сущности при всём многообразии отношений, в которые она входит, и при всём разнообразии изменений, которым она подвергается, в роде тех

преобразований, которые происходят в алгебре. Это свойство музыкального формообразования не так легко ощутимо как принцип контраста, и соответственно этому не так возбуждает аналитическую способность мышления, особенно при отсутствии внедрения мысли в музыку. Но зато при наличии глубокого внедрения в сущность происходящего в музыкальном становлении процесса оформления звучащего вещества в сложную систему отношений, мысль, раз проследив и уяснив себе в данном процессе проведение принципа тожества, находит в нём желанного «возбудителя» в гораздо сильнейшей степени, чем в контрастных образованиях. По существу своему принцип тожества побуждает музыкальную мысль, данную тематически (в некоем характерном становлении), вызывать процесс становления звучаний из самой себя. Это принцип развития не из механической и не из психологически обусловленной сопоставленности двух или нескольких данностей, а из развития изнутри, из неизбежности роста или устремления к разряду накопленной энергии, то есть не явление конъюгации, а явление в некоторой степени аналогичное по его конструктивности делению клетки…

Развитие (тематическое) происходит различными путями, но в двух основных направлениях. В направлении строгого соподчинения *выделенного* элемента или трансформированного образа темы основному её виду: здесь возникает всё многообразие так называемых канонических форм, завершением которых является до сих пор непревзойдённая — по логичности конструктивной идеи, по законченности и совершенству воплощения сомкнутой системы интонации и мудро проведённому принципу функциональной сопряженности — *форма фуги*… Другое направление основано на проведении принципа тожества посредством изобретения ряда метаморфоз — превращений темы в её же собственное отображение под воздействием, главным образом, ритмических динамических и колористических изменений. Это — крайне широкое ответвление музыкального *монотематизма*, содержащее неистощимый запас вариационных приёмов, от идеи простой фигурации до применения сложнейших средств преобразо-

вания материала, причём сущность сопряжений, свойственных данной теме, остаётся инвариантной (напомню гениальную чакону Баха для скрипки).

Монотематизм, благодаря свойственным ему приёмам сцепления плоскостей (или звучащих «полей») посредством строгого соподчинения и варьирования, конечно, открывает возможность создавать произведения необычайно крепко конструктивно спаянные, но он не имеет достаточных средств на то, чтобы эту целостность спайки распространять на более широкие звуковые расстояния, для чего необходимы связи значительно сильнейшие по напряжению, чем даёт принцип соподчинения. Он на больших расстояниях утрачивает силу воздействия, благодаря однообразию схематическому, всё-таки, лежащему в основе вариантности и благодаря некоторой механичности самих конструктивных приёмов соподчинения. Между тем в музыке на дальних расстояниях мы имеем как бы взаимозависящие (сопряжённые) поля тяготения, степень сопряжённости которых зависит от такого распределения отношений внутри всей системы, при котором *сходные*, входящие в целое, сопряжённые элементы и соподчинённые малые системы звучаний чередуются с отношениями звучаний, им контрастирующими, причём это *удаление* сходных сопряжённостей не должно превышать некоей меры, за которой связь общности начинает теряться. Таким образом, возникают в процессе оформления звучаний как бы взаимовоздействующие «поля тяготения», каждое из которых представляет собой систему сопряжённостей, контрастирующую непосредственно предшествующей системе, но сходствующую с одной из предыдущих; эти же малые системы выступают как функции всей совокупности систем, мыслимой в итоге как замкнутое единство, как завершённое целое — большая система. Чем распространённее и удалённее друг от друга «поля тяготения» звучаний, тем напряжённее должна быть связь между ними, тем сложнее и самый процесс оформления и тем труднее охват всей системы как формы, объективный смысл которой как начала творческого, раскрывается каждый раз лишь в данном процессе становления — в законах его оформления. И если на малых участ-

ках звучаний возможно при слушании почти не отдавать себе отчёта в действии силы тяготения, ибо простота системы не вызывает синтезирующего процесса работы сознания, то при охвате мыслью далеко распространившихся «полей тяготения» (примеры в любой почти *симфонии* от Бетховена, включая его творчество на первом плане, а из продолжателей его дела: Брукнера) необходимо понять, что из себя представляет этот сложный звучащий мир функциональной зависимости, и для этого глубоко вникнуть в действие сил его сопрягающих.

Ведь помимо отношений, возникающих в процессе ритмически-закономерного взаимодействия мелоса и гармонии, развёртывается ещё сложная картина сопряжённости звучаний в смысле их динамики и окраски. Нельзя мыслить звуковые сочетания вне той или иной степени силы звука и вне тембровых характерных свойств. И как раз проблема нарастания или падения силы звука в зависимости от внутренней динамики процесса звучания и проблема колорита в музыке, тесно связанная со всё растущим убеждением в неизбежности эволюции музыки в сторону использования сложных тембровых комплексов как материала звукового оформления, на смену рационалистической системе темперации и тональной связи, — являются насущными проблемами современной музыки, абсолютно неразрешимыми вне соприкосновения музыки с данными физических наук.

Я не вдаюсь в дальнейшее рассмотрение систем отношений, организующих становление звучаний в музыкальных произведениях. Я должен только указать ещё на то, что в этом движущемся мире сопряжённостей нет и не может быть налицо какой-либо неподвижной *твёрдой* системы отсчёта. Поэтому, как при изложении представлений о физическом пространстве, так и в мышлении о музыке, необходимо избегать разыскивать особую субстанцию с вещными свойствами, когда *сущность*, определяющая музыкальное пространство и музыкальное время, лежит именно в самом процессе «движения среди изменений». И это настолько совпадает с выводами современных теорий физических о «пространственно-временны́х» соотношениях и их измерении, что мыслящий

музыкант свободно постигает их сущность, которая ему вовсе не может показаться лишающей мышление всякой верной объективной опоры. Для музыканта описанный мной мир звучащих сопряжений есть конкретная реальная данность, не данность «предметная», «вещная», и не субстанциональная, а именно данность отношений — функциональная. С этой точки зрения познавательная ценность музыки представляется несомненной, и в столь же сильной мере выигрывают современный гносеолог и теоретик физических наук от воспитания в себе слуховых восприятий для глубокого проникновения в мир музыкального оформления (а не в учение о формах-схемах или приёмах распределения материала), в какой развиваются музыкант-мыслитель и музыкант-композитор от соприкосновения с изыскующей картину мира современной наукой…

ПРОЦЕСС ОФОРМЛЕНИЯ ЗВУЧАЩЕГО ВЕЩЕСТВА

Моцарт пишет одному из своих знакомых, что, если он чувствует себя хорошо, мысли потоками осаждают его. «Откуда и как — этого я не знаю, да и я тут не причём. Мысли, которые мне нравятся, я удерживаю в голове и напеваю их про себя, по крайней мере, как замечают другие. Если я запоминаю свою мысль, то тотчас же появляются одно за другим соображения, для чего можно было бы употребить такую кроху, чтобы сделать из неё паштет: соображения о контрапункте, о звуке различных инструментов. Это разгорячает мою душу, в особенности, если мне ничто не мешает; тогда мысль всё разрастается, и я всё расширяю и уясняю её; пьеса оказывается почти готовою в моей голове, хотя бы она и была длинна, так что впоследствии *я охватываю её в душе одним взглядом как прекрасную картину или красивого человека и слышу её в воображении вовсе не последовательно, как она должна потом выразиться, а как бы сразу в целом* (выд. Б. В. Асафьевым. — *А. К.*). Вот это так пирушка. Всё

изобретение и обработка происходит во мне как в прекрасном глубоком сне, но такой обзор всего сразу лучше всего»…

[Б]еру это… легендарное… письмо предисловием к данной моей статье о музыкальной форме как органическом синтезе, постигаемом в процессе «всеохватывания» соотношения звучащих элементов в их стремлении к централизации при условии, что само состояние звучания (становление музыки) есть некое неразрывное непрерывное течение звучащего вещества, каждый миг коего не мыслим вне связи с целым…

Существует упорное привычное сравнение музыки с архитектурой, приемлемое с оговоркой, конечно: одно из этих искусств — движущееся воспроизведение другого и, обратно, другое — застывшее движение первого. Сравнение это всегда ощущается мной как неприятно поверхностное: уж слишком различен *материал*, обусловливающий конструктивные задания музыки от материала архитектуры! Кроме того, лично мне, данное сравнение просто чуждо: в моём восприятии музыки столь напряжённо доминирует её временна́я природа (длительность и непрерывность мелоса, в сплошной текучести развёртываемого), что мне не легко вносить в подобного рода восприятие постоянные поправки, вызываемые чисто пространственными данностями, *видимыми* в музыкальных композициях… Но от данного сравнения всё же не уйти, хотя бы уже в силу того, что вокруг себя то и дело приходится наталкиваться на людей и беседовать с ними о музыке, воспринимающих комплексы звучаний почти всецело зрительно, то есть в анализе post factum — вне слышания. Ознакомление с дневниками Скрябина вновь приводит меня к этой волнующей и беспокоящей моё сознание теме. Мне кажется, что тот или иной вид восприятия музыки обусловливает совершенно инакое постижение музыкальной формы. Не случайно и то, что именно мысли Скрябина разбудили во мне давние запросы. Творчество Скрябина — великая, глубокая современная музыкальная проблема. От неё не уйти никому, кто обречён жить в музыке, в постоянном восприятии *музыкального*. И мое мыслящее «я», получив столь сильный импульс в восприятии *личных* записей композитора, вступив в общение с его идеологией, невольно

стало двигаться в направлении, предуказанном излучениями пытливой испытующей мысли Скрябина, стремясь постичь её. Одно замечательное место, среди многих поразительно чутких и проницательных моментов интуитивного скрябинского творчества *в слове*, приковало моё внимание надолго.

«Нужно понять, что материал, из которого создана вселенная, есть (наше) воображение, (наша) творческая мысль, (наше) хотение, а потому нет в смысле материала никакой разницы между тем состоянием нашего сознания, которое мы называем *камнем*, который мы держим в руке, и другим, называемым *мечтой*. Камень и мечта сделаны из одного вещества и оба одинаково реальны. Они только имеют различное положение в нашем сознании. Созерцаемый мной камень есть психологический процесс, совершающийся *в настоящее время* и имеющий центральное положение в сфере моего сознания. Мечта есть процесс, совершающийся в будущем времени, есть созерцание предмета (процесса) отдалённого от нас бóльшим или меньшим промежутком времени, а потому представляющегося нам в неясных очертаниях как контур отдалённого от нас предмета. Неосуществившаяся мечта есть неузнанный издали предмет» (Записи Скрябина, — Русские Пропилеи, т. VI, стр. 179).

Эта смелая мысль и смелое жонглирование метафизическим и физическим значением понятия материала и вещества неожиданной ассоциацией перенесли моё сознание в мир образов и идей великого готического искусства, но не в эпоху поздней нарочито «пламенеющей» готики, а в сферу жаждущей мистического озарения юной, искренно пламенеющей и расцветающей (XII—XIII век, Франция). Отыскивая внутренние обоснования столь упорно меня пленившей ассоциации, я вспомнил о ненавистном мне, но общепривычном сравнении музыки с архитектурой. Возникла мысль: нельзя ли углубить сравнение до стройно проведённой аналогии, путём *приведения* идеи сходства к идее зависимости конструктивных начал обоих искусств от некоей общей им высшей воли. Тогда указанное сравнение было бы ничем иным, как *элизией* существенного признака сравнения (tertium comparationis), подобно тем последованиям в музыке, которые сопоставляются друг с другом,

минуя связующее их звено (например, секвенции диссонирующих аккордов с пропуском тоники, в которую они должны разрешаться, или же соотношения двух отдалённых тональностей с пропуском тональности их объединяющей и т. п.). Что же может быть в данном случае искомым tertium comparationis? В архитектуре царит механически закон тяготения и следствие его: соотношение между грузом, силой тяжести и несением материала вверх. А в музыке? Действует ли в ней закон тяготения? Ощущается ли давление груза, противоборствующее росту? Оно есть, но, соответственно природе музыкального движения, проявляется не только в вертикальном, а главным образом в горизонтальном направлении, увлекая звучание вперёд:.. *устремление к новому центру*… Здесь — тупик, ибо различие в свойствах материала создаёт непреодолимое различие и в направлении движения (аккорд, по существу, статичен, несмотря на присутствие в нём тяготения к тонике) и сверх того обусловливает состояние неустойчивого равновесия в одном случае (музыка) и безусловность равновесия в другом (архитектура). Эта безусловность равновесия приводит к состоянию остановившегося (застывшего) движения. Аналогия почти распалась, ибо мы столкнулись с контрастами статики и динамики. Почему же скрябинский образ — сопоставление мечты и камня продолжает волновать воображение и возвращает его всё к той же мучительной ассоциации?

Если вдуматься в динамику мыслей Скрябина о мироздании, становится ясным, что это философия музыканта, — прежде всего музыканта. Интуитивно тот же ход мыслей предугадывал Вагнер, ощущая в себе внутреннее чувство, внутренний мир. Это чувство, если только оно приходило в действие (а действовало оно тогда, когда внимание не отвлекал внешний мир), ставило его носителя в центре мирового становления. Отсюда не так далеко до скрябинских основоположений, которые могли возникнуть только в слышании мира, а не в созерцании зримой предметности и не в осязании вещности. Познавать — переживать — отождествиться с познаваемым. Сознавать — различать: «я» и «не-я», то есть индивидуальность и множественность — создавать мир. Моя воля, по мере углубления

познания (переживания)… желает нового, неизведанного. Она утоляет себя через осознавание, через различение. Всё, что я воспринимаю — моё творчество — создание моего сознания. Время и пространство не суть предуготовленные схемы для размещения вещей и состояний. Они также — моё сознание, и возникают в процессе *различения* как формы пространственных и временны́х сопоследований и соотношений множественных состояний сознания. Создающее их сознание (под импульсом воления, хотения неизведанного) всегда есть центр своей вселенной (своего мироздания). Непрестанно желая, оно, как искра, отрывается от центра в... устремлении, влекомое в каждом новом порыве к новым различениям, к новому центру. Таков непрерывный рост эгоцентрического миросоздания (= миросоздавания). Скрябин развивает эти основы в различнейших вариантах, с упорными возвращениями к исходной точке с повторениями и новыми излучениями. Но логика его мышления и язык понятны только лишь в том случае, если ощущать в себе подобный процесс течения музыки и развёртывания музыкального движения: от центра к центру, от одной точки опоры к другой. От нагнетания звуковых волн к отливу, от напряжения к разряду, от тяготения к отклонению… Самый же акт возникновения движения в музыке в таком случае ощущается только как разложение или различение сопряжения, казавшегося единым, то есть объединявшим собой всё предыдущее течение звучаний предшествующего момента. Рождающееся отсюда соотношение множественных элементов различает среди них противоположения различной степени напряжения… Из стремления данных в беге музыки противоположений к воссоединению рождается новое сочетание (новое единство) со своими специфическими свойствами — призвуками. Новое разложение — новые реакции — новый центр и т. д. вплоть до искомого объединения всего и к абсолютной свободе абсолютного единства (у Скрябина — экстаз). Божественна та личность, которая достигнет высшего познания: способности переживать в каждое желанное мгновение все мировые соотношения — состояния всех сознаний, а не только лишь находящиеся в данный момент в фокусе внутреннего зрения. В бесконечно малом

отношении подобное состояние синтеза ощущается (переживается) в каждом переживании, осознанном как *центр*, так что искра божественности присутствует в каждом осознанном творческом достижении. Такой *охват* в едином миге всего жизненного порыва уже не есть различение, а есть воссоединение. Это наиглубочайшее состояние сознания отчётливо переживается каждым композитором, как при включении себя в любой *малый* центр создаваемого, так и в тот миг, когда провидится *целое* и оно интуитивно созерцается из центра центров как единое органическое произведение, именно — *произведение* или реакция звучаний, возникшая в итоге ряда перемножений строго определённого для данного состояния количества множимых и множителей. Динамика подобных реакций обусловлена той или иной степенью волевого напряжения, и качественность элементов, безусловно, зависит от данных психических состояний *осознающего* (созидающего) их духа. Охват целого — восприятие единства музыкальной формы есть, по существу, или только мыслимый статический момент или таинственное восприятие в едином миге пространственного бытия звучаний. Это *единственная опора во временно́й природе музыкальных состояний и соотношений*.

Кристаллизация звуковой пространственности или восприятие соотношений звучащих элементов в неподвижном застывшем состоянии — вот точка, откуда начинается музыкальное зрение и осязание форм, а в дальнейшем и *выжимка* из них *схем с наперёд установленными неподвижными центрами*… Здесь мы имеем дело с выравниванием — с процессом, уже в достаточной степени отдалённым от непрестанного пребывания в состоянии неустойчивого равновесия, то есть от чисто слухового принципа познания и осознания музыки. Подставив под скрябинские словесные размышления их музыкально-психологическую основу, выявив в становлении музыкальных состояний (пребываний в состоянии звучания) динамические и статические моменты, — придётся в факте *кристаллизации* этих состояний пережить тот мыслимый камень, который, держа в руке, созерцал Скрябин. Поняв это, мы должны будем простить ему невольное жонглирование физическим и метафизическим зна-

чением понятий: материал и вещество. Потому что: наталкиваясь в опыте с несомненным наличием явления *кристаллизации* звучаний в музыке, очень легко и неизбежно поставить знак равенства между музыкой, как моим состоянием сознания, господствующего над сотворённым мной материалом, и физическим веществом (звучащим), обусловленным физическими законами, управляющими акустическими явлениями. Логика музыкально-пространственных соотношений у Скрябина, хотя не слишком гибка и, порой, узкоформальна, но наличествует она всегда и несомненно. Значит, охват единого или остановка прекрасных звучащих мигов и, как вывод, кристаллизация их — явление настолько привычное его внутреннему взору, что и в обратном опыте: от созерцания кристаллизовавшегося звучащего вещества к его разложению (растворению) в движении во времени, Скрябин мог переноситься умственным взором легко и свободно: от мечты к камню и от камня к мечте как данным одного и того же *воления* (желания), *вызывающего те или иные состояния сознания*. Свойство невесомости, неосязаемости физического музыкального вещества как нельзя больше могло способствовать возникновению такого рода умозрения.

Кристаллизация звучащих элементов есть, безусловно, зрительная *иллюзия* сознания, мыслящего и *осязающего* это явление (в умозрении). В природе музыки такого явления *нет*, и мыслить его вне творческого сознания — нельзя. Поэтому мыслящему музыканту, а в особенности музыканту-поэту-философу по природе, каким был Скрябин, соблазнительно было примкнуть к тем направлениям в философии, которые зрят весь внешний мир как творчество внутреннего опыта (солипсизм, релятивизм, эгоцентризм). Внешний, видимый, ощутимый мир существует только в сознании субъекта, которое в своём созерцании и переживании *творит его*.

Данное явление кристаллизации для музыкантов, не постигающих музыки в её временно́й природе, часто оказывается точкой отправления, от которой они строят (создают) музыку. Можно мыслить музыкальное творчество основанным или на принципе непрерывного интегрирования элементов в процессе неразрывной длительности звучания, или на прин-

ципе непрерывного дифференцирования звучащего вещества в различимой среди *протяжённости* звучания периодичности звучащих состояний. В первом случае даны сопряжённые сопоставления звучаний (рост объединений) во времени: различие степеней интенсивности — метод познания их. Во втором даны сопряжённые сопоставления звучаний пространственные: восприятие (осязание) органической протяжённо размерности — метод познания их. Естественно, что при наличии одного и того же импульса (воля к творчеству, влечение к неизведанным соотношениям состояний сознания), первый путь сознания-создания ближе соприкасается с интуитивной, действенно-волевой, а второй — с интеллектуальной сферой познающего-сознающего духа. В одном случае творческое воображение пребывает, сочетая элементы, в процессе непрерывного звучания «неустойчивостей» (как только музыка дана в движении), в другом — в состоянии ощутимой прерывности: от состояния неустойчивого равновесия к кристаллизации его, к мыслимой застылости. Это открывает не только разные пути воплощения, но и различные (резко иные) методы восприятия музыки. И если обычное «обывательское» восприятие с одинаковым подходом воспринимает музыку различных эпох воплощения и индивидуальностей композиторских, то тем же грешат и люди вкуса, когда порой отрицают одного композитора за счёт другого только потому, что не могут развить природу *своего* восприятия музыки настолько, чтобы выработать в себе метод слушания музыки «разно-воплощённой». Вот яркий пример: Лист и Вагнер — композиторы, лепившие свои образы из схожего материала и лепившие мастерски. Есть люди, для которых существует Лист, но не существует Вагнер и обратно. Один «вкусен», другой «невкусен». И это только потому, что нельзя одинаково безразлично или же тенденциозно (повторяю: сообразно природе своего личного восприятия) слушать музыку Листа и музыку Вагнера.

Углубляя значение понятия «кристаллизация», мы должны будем поставить роковой вопрос: почему же музыканты, тогда как все они должны инстинктивно или сознательно признавать временну́ю природу музыки (её экстатичность-экстазность),

так упорно цепляются за пространственную архитектонику, анализируя пространно и детально прошедшие в давнем опыте формообразования и вставая в тупик перед каждым новым явлением, пока оно не окристаллизуется. Почему даётся предпочтение арифметической прогрессии (8+8+8 и т. д.) — перед геометрической (8×8×8 и т. д.). Вопрос этот крайне сложный, и ему можно дать не одно объяснение. Выбираю только то, которое ближе всего ведёт к намеченной мной цели. Дело всё в том, что тогда как наука ушла далеко вперёд от психики первобытного человечества с его миробоязнью и своеобразной страховкой себя от пугающей безмерности пространства и времени замыканием «предметов» в абстрактной линеарности и геометризации пластических образов видимого мира (орнамент)… — теоретики искусства звука идут не столь смело и до сих пор предпочитают стилизованную схему восприятию живой органической конструктивности, каждый раз обусловленной свойством материала. Внушая такого рода восприятие музыки и композиторам, они насилуют природу музыкального творчества. Всё наше музыкальное воспитание и образование исходит от постижения музыки в стилизованном «орнаментальном» виде и отправной точкой восприятия звучаний служит «*окристаллизовавшееся*» звучащее вещество, что, безусловно, есть мышление post factum, а не в связи с процессом интонирования. Благодаря этому, тот строй музыкального творчества, который был бы всецело обусловлен постижением звучаний в их чистой, не изнасилованной рассудочным расчленением временно́й природе, ускользает от фиксации его в закономерных формулах. Музыканты такого психического склада, воспитанные *противно* своей природе, всю жизнь потом бьются над поисками формы, как органического синтеза. Они чувствуют что-то противоречивое в своей деятельности, но не осознают в чём дело. Бился Бетховен (в последнем периоде, вернее, с 9 симфонии), бился Шуман, Чайковский и, конечно, Скрябин. Умозрительно, в словах, последний блестяще нашёл выход. Эмоционально нашёл и в музыке. Но логика его формообразований всё-таки лет на сто *старее* тех возможностей, какие заключены в динамике его звучаний. И это вполне

понятно: музыканты его эпохи должны были волей-неволей вкладывать соотношения звучаний-интенсивностей в схемы (обезличенные и абстрагированные) — соразмерности частей на плоскости.

Получается досаднейший и нестерпимейший в музыке параллелизм формы и так называемого содержания. Причём никто, говоря о содержании и противополагая содержание форме, не знает толком, в чём же тут дело. В том ли, что в один и тот же сосуд наливают и шампанское, и пиво, и водку, или же в сосуды различной формы льют одно и то же вино? Не вхожу в разбор внутренней противоречивости и нелогичности столь обиходного сопоставления формы и содержания (понятий совершенно далёких друг от друга сфер) — сопоставления, безусловно, непонятного в применении к музыке и всё же упорно применяемого, также как и множество иных всяких привычных непроверяемых и давно изжитых суждений. Такого рода переоценка архивного материала завлекла бы далеко. Здесь для меня важно выяснить совместимость или несовместимость только что упомянутого сопоставления с пониманием музыкальной формы как итога длительного и крайне сложного процесса взаимодействия всех элементов, составляющих комплекс средств музыкального выражения. Как раз те творческие процессы, которые идут по пути непрерывного органического становления звучаний, предоставлены (в отношении акта воплощения и конструирования материала) самим себе, то есть инстинктивному исканию путей воплощения «свободное сочинение»! Поиски эти лишь в общих чертах совпадают с формальными «стилизованными» схемами, которым обычно обучают в школах под видом теории (строго говоря: методов) композиции и которые в свою очередь выведены (выхвачены) немецкими теоретиками из частно-исторической данности, как базисы сочинения в эпоху так называемой классической музыки и выдаются за некий предустановленный фундамент. Отсюда непомерная отсталость принципов музыкально-схоластической «интерпретации» «музыкальных форм» от устремлений духа музыки каждой последующей эпохи. Отсталость неизбежная, как бы

не были сами по себе логичны и методически совершенны эти формальные схемы.

В музыке совсем ещё не кажется нелепым то, что давно вызвало бы улыбку у исследователей пластических искусств. Так, схемы египетского рисунка, весьма совершенные сами по себе, вовсе не приложимы к заданиям и смыслу живописи Ренессанса.

Речь не идёт о создании (вымысле) какой-то архитектоники. Новой не выдумать, да и смешно было бы так понимать дело, если архитектоника каждого искусства в существе своём заключает *вечные* законы конструирования материала. Но законы остаются, а схемы воплощения меняются. В основе передвижения лежат общие механические принципы, но есть же разница между хождением человека, ходом локомотива, ползанием змеи, мчанием автомобиля, плаванием рыбы и полётом аэроплана? А ведь везде — поглощение пространства!

Если дан некий миг времени, безмолвие которого заполнено звучанием, то, несмотря на общность принципов, обусловливающих непрерывность течения звучащего материала, есть колоссальная разница между методами воплощения, свойственными протяжной народной песне, лютневой музыке или струнному квартету…

В музыке, которая мыслится соразмерно развёртываемой как бы на некоей плоскости, законы кристаллизации вещества, управляя сознанием, организующим строй и распределение материала, помогают осуществлять рассудочно-планомерный «экстракт» формы, своеобразное бытие которого воспринимается даже вне самой музыки (им обусловленной? или его обусловившей?).

В музыке, которая развёртывается во времени, в длительности и звучит как бы в некоторой перспективе, в... устремлении к завершённому единству, в музыке, обусловленной как бы сущим в ней élan vital — действует чаще всего неуловимый сознанием эмоциональный ток: форма рождается произвольно. Но стоит только ослабнуть эмоциональному напряжению, как обаяние жизненности, свойственное данному процессу, рушится. И когда вмешивается рассудок, пропитанный

«анемичными» схемами «периодизации музыки», он, не подозревая возможности естественно-биологического формообразования в музыке, вмешивается лишь постольку, поскольку необходимо вливание этой музыки в схемы: должна же за главной партией следовать побочная, часто и очень часто не по конструктивной необходимости, а из требования стилизованной схемы… Бах, Д. Скарлатти, Моцарт интуитивно чувствовали опасность этого и потому не боялись жертвовать формальной правдой правде внутренней, лишь бы избежать параллелизма: механической закономерности (с точки зрения организующего сознания: механического произвола неорганической природы) и механической инертности (раз на всегда предопределённого сопоследования, а не сопряжения элементов как в орнаменте). Музыкант, обязанный ещё до того момента, как он создаст (вызовет в своём воображении) музыку, уже мыслить её распределённой по данной (избранной им или навязанной ему) схеме — зрит музыку *уже* кристаллизованной. Поэтому он планирует данный материал как вышивальщик по узору. Роль сознания здесь — роль наблюдателя. Процесс же творчества механизируется. Если музыкант, по психике своей, склонен к творческому воображению типа *воспроизводящего*… и, любуясь каждым звучанием, постоянно сосредоточивает своё внимание на процессе дифференцирования звучащего вещества (процесс развития и осложнения, при котором сходные органы, под влиянием различных условий, становятся несходными) — противоречия между материалом, конструкцией и динамикой (напряжённостью) звучания почти не ощутить (логически же его и нет). Но если музыкант, по психике своей, склонен к творческому воображению типа сочетающего (вечно и тревожно искомое равновесие!) и сосредоточивает своё внимание на процессе интегрирования (непрерывный рост и прогрессивное *воссоединение* материальных и духовных элементов), он или вынужден *интуитивно постигаемое* (комплексы звучаний в их жизненном многообразии) включать в *механизирующие схемы* или отдаваться стихийному произволу звучаний. Тогда его ждёт новая опасность: быстро подчинить всё своё изобретение немногим формулам чисто механиче-

ской причинности последования звучаний… Тогда противоречие между материалом, конструкцией и динамикой звучаний ощущается нестерпимо-непрерывно.

Где же выход? По мысли, идущей от Скрябина, — в таком органическом творчестве, где форма рождается как осознанный синтез в результате процесса (вернее в акте «переживания» или соощущения процесса) взаимопритяжения и отталкивания звучащих частиц, скреплённых как в камне. Эта взаимозависимость сцепившихся в стремлении к малым центрам и к единому всё объединяющему центру элементов обусловлена не предвзятой схемой, а процессом их взаимоборения и взаимодействия: скрещивания в движении… Материал организуется тогда по лежащим в основе мирового становления динамическим законам формообразования вещества. Не схема обусловливает форму, а форма позволяет абстрагировать схему, которую можно чисто рассудочным путём — post factum восприятия — вывести из ряда примеров конструирования тех или иных заданий в итоге длительного наблюдения.

Какова же роль сознания в органическом процессе оформления звучащего вещества? Не похоже ли будет музыкальное творчество на «творчество» паука, ткущего паутину? Это важная задача. Только решив её, то есть осмыслив роль сознания при оформлении, можно будет подойти, как к обоснованному положению, к тому, что художественно-музыкальное произведение есть, всё-таки, и всегда организм, а не машина (паутина ведь в некотором отношении тоже — машина паука). Поставим данную задачу так: если музыкальное произведение не есть продукт привычно-механической выработки, не есть машина (продукт рассудочного производства с утилитарными целями) и не паутина (продукт инстинкта, в целях самосохранения и продолжения жизни), а живой организм, то, значит, в его создавании участвует творческая интуиция (таинственный X = élan vital или Formenwille и т. п.) и интеллект, ибо творческий акт рождения художественного произведения немыслим вне сознающей его личности и всецело *непроизвольным*… он быть не может. Роль художественного инстинкта, несмотря на всю его таинственность, понятна

и выявлена во множестве признаний самих творцов искусства и в сравнениях акта зачатия, рождения и роста художественного произведения с аналогичными органическими явлениями и физиологическими процессами. А роль интеллекта? Не противодействует *ли* интеллект своим «разлагающим» влиянием цельности творческого процесса (протекающего в подсознательной сфере) и, расчленяя единство непрерывности на множество мигов, не «сочиняет *ли*» он, в конце концов, некую машину? Обратно: вне интеллекта, не способен *ли* инстинкт соткать (механически) после ряда опытов усвоения схемы и упражнений *лишь* паутину, а не живое произведение? В этом направлении, как будто бы и выхода нет?!

Из желания найти [нужный] путь, отойдём в сторону от самого процесса композиции — воплощения музыки и обратимся к восприятию и воспроизведению её, а чтобы не расплыться, воспользуемся, как refrain'ом, всё той же скрябинской аналогией камня и мечты как актов созерцания творящей мир-сознание мысли художника. Тогда вопрос о роли сознания в музыкальном творчестве разрешится сам собой, и именно в направлении от камня к мечте и обратно. От кристаллизации звучаний к их истечению в пламени.

Существует *ли* «камень», окристаллизовавшийся в моём сознании, вне создавшего его сознания? Конечно, нет. Как не существует и не живёт музыка в кипах нот на полках магазинов и библиотек, пока дух человека не воспроизведёт по данным схемам эмоциональное содержание, в силу сродства и внутреннего взаимопонимания, существующего между психическими состояниями людей. Вне живого воспроизведения и восприятия — музыки нет, и только в процессе её *жизни* творится *форма*. Тогда форма выступает как *взаимо-сосуществование в непрерывном движении частиц некоей замкнутой сферы* (сознания звучания). *Частицы эти связаны взаимным тяготением к ближайшим им центрам, центры же (малые) — к единому центру всей звучащей сферы*, так как он сосредоточивает в себе энергию излучения всех элементов.

Если моё сознание сможет в некий мыслимый миг соединить в себе, как в фокусе, всю композицию сферического движения

звучащих частиц, — оно в этот миг кристаллизует текучий материал и создаёт (воспринимает) форму как синтез роста материала (звучащего вещества), организуемого в непрестанном его преодолевании энергией и волей творящего художественные ценности духа, причём процесс этот — преодоления косности материала — совершается сообразно концепции, предуказанной или данной сознанием. Нетрудно от такого органического постижения формы в восприятии музыки перенестись к её творчеству и постичь искомую нами роль сознания в акте воплощения = оформления.

Возникает воля к творчеству: желание и стремление воплотить неведомую, но интуитивно предчувствуемую концепцию в явные контуры. Рождается во внутреннем созерцании материал (звучащее вещество) как нечто неосознанное, но с той или иной степенью напряжения и конкретности. Звучащее вещество движется (толчок к движению дан был волей к творчеству), согласно закону инерции. Как только процесс осознаётся — за сознанием остаётся право играть роль *силы*, извне дающей толчок и изменяющей направление движения. Динамика, данная инстинктом, претворяется в динамику воления: сознание под натиском художественной эмоции ищет средства фиксации звучащего вещества или maximum'а выражения и преобразует движение в целесообразное, не нарушая его внутренней органичности.

Семя обязательно заключает в себе энергию произрастания. Но создать условия роста и обеспечить возможность роста, а дальше путём прививки достичь *скрещивания пород* (отношения садовода и растения) дело сознания. Это значит: в процессе роста определить и провидеть форму не только желанную (как сорта розы) и конструктивно неизбежную, но в непосредственном созерцании, интуитивно, *осознать единый центр* всей сферы, сосредоточивающий в себе энергию излучения малых центров (устоев). Вспомним скрябинское основоположение (стр. 4). Таким образом, процесс оформления является ничем иным, как актом познавания и осознавания. В основе его лежит восприятие творческой волей вызванного к рождению в жизнь звучащего вещества, затем переживание

его (отождествление с ним) и, по мере углубления познания, рост знания через различение и создавание нового мира.

Раз то что, выявляется перед внутренним взором (*слухом*), органично, — сознание, оформляя выявляемое, воплощает и осуществляет разумно то, что делает инстинктивно паук и что по схеме механической воспроизводит каждый, кто работает по схеме или строит машину… и что в свою очередь делает сама машина.

«Ты, познание, первый луч света моего божественного сознания (значит различения), осветивший дотоле слепое блуждание (порыв) и тем создавший его». «Множество было однообразным. Единое наполнило своим сознанием множество, и множество было в сознании единого (единое излучило множественное). Единое и множество были сопротивлением, были деятельность. Единое, дав толчок, сообщило множеству движение и само стало центром» (Пропилеи, т. VI, стр. 151).

«Во множестве различных состояний сознания я узнаю некоторые сходными, тождественными» (стр. 164). Следствие этих процессов или фиксация их сознанием и есть форма. Существование музыкальной формы вне сознания, кристаллизующего звучания в непосредственном обобщении (в акте умозрения), может мыслиться только как ряд схематических построений, приноравливаемых в качестве метода при практическом усвоении принципов музыкальной композиции. Конечно, от методологических схем до осознания формы как синтеза — путь дальний: ибо — при наличии *одной и той же схемы*, даже не грубо обобщённой — мыслимые *перемещения* центра тяжести и малых центров композиции, в зависимости от условий стилистических рождают совершенно [иные] формообразования. Отсюда многообразие оформлений структурно-единой схемы так называемой формы сонатного allegro и в особенности rondo, и отсюда же возможность различных, но всё же логично-убедительных исполнений-воспроизведений одной и той же пьесы. Так что, в некотором роде, исполнение, являясь творческим актом оформления музыки, становится и актом доказательства… совершённого художественной интуицией открытия (постижения формы). Примеры из

истории музыки: «девятая» Бетховена в преломлении Вагнера; творчество Чайковского в аспекте Никиша.

Наука музыкальной композиции должна, прежде всего, встать на путь изучения законов музыкального движения, ибо только в длительности и протяжённости (во времени) звучания постигается музыка в её первооснове (слуховое восприятие). Лишь под воздействием в умозрении постигаемого потока звучаний и в сознании необходимости зафиксировать «летучую» природу музыки, — выкристаллизовываются в практике композиции методологические схемы, от которых и исходит в процессе научения и обучения технике «композиторского ремесла» та или иная школьная метода или схоластическая практика, то есть «отражение творчества» по чертежам былых опытов.

Теперь мы придвинулись вплотную к данной в начале аналогии и можем сделать попытку обоснования её и примирения с ней… Конечно, придётся слишком обобщённое сравнение музыки с архитектурой сильно обузить и привести его к сравнению между одной из величественных исторических эпох архитектуры и внутренней (динамической) сущностью музыки, причём надо иметь в виду, что архитектура шла тогда к *невозможному* (идеал формы в готическом искусстве есть, собственно говоря, преодоление законов статики), а музыка, будучи динамичной по существу, лишь по необходимости — ввиду особых свойств её конкретизации — «имитирует» основоположения формы пространственных искусств. Чтобы мысль о некоей точке соприкосновения обоих искусств стала возможной, я не хочу и не смею заходить за пределы того периода, когда архитектура была сдвинута с формальных и психологических основ, на которых она базировалась уже тысячелетия. В ранней готике вижу я дух Скрябина и мыслю момент скрещения каменного зодчества с зодчеством звучания. К одиннадцатому веку, к моменту расцвета Средневековья, обнаружился эмоционально *волевой* сдвиг, приведший к готическому стилю. Сложность психологических импульсов, совершивших этот сдвиг, превосходно анализирована в современных немецких учениях о сущности стиля в изобразительных искусствах… Греция мыслила архитектуру как искусство глубоко-органичное — гармония средств

выразительности которого таилась именно в претворении массы камня в целостное единство частей *композиции*, на основе естественного распределения данного материала, сообразно законам статики: подчиняясь воле Пана — разумности органической жизни, греки конструировали предмет в пространстве… Не насилие над материалом, а покорное использование природных свойств его. Но человек, признавая незыблемость законов, обусловливающих равновесие противоположных сил, которые возникают в итоге сопоставления и взаимоотношения каменных масс, оставлял за собой право — при всём своём подчинении законам, устанавливающим *видимую* гармоническую неподвижность и уравновешенность некоторых форм природы — право своевольно распределять материал, сообразно различию концепций, внушаемых импульсами [утилитаристскими] или эстетическими или, как обычно, взаимодействием обоих.

Выступая вслед за классической и романской архитектурой, чего прежде всего добивалась готика? — Прекословить гармонически стройной и механически целесообразной, ибо безвольной («вне борьбы стоящей»), правильности строго уравновешенной структуры греческого храма. Перервать *вертикально* органически ясное и внутренне обоснованное тяготение вдаль, то есть присущее ранне романской христианской базилике стремление вперёд к алтарю, к месту свершения таинства. Перервать с тем, чтобы направить движение вверх — *ввысь*, взамен движения вглубь: от центра *зримого* и *осязаемого* к центру *чаемому*. Символизировать в камне напряжённое crescendo, что увлекает мысль в христианском credo к его последнему завершительному упованию. Говоря музыкально, готика — сплошной неустой, ибо подобного рода порыв движения никогда не приводит к зримой в равновесии органичной стройности и гармонии покоя частей и целого. В этом напряжении заключены выразительность и сила впечатления готики, так как разрыв с идеей органического сопряжения элементов в гармонической соразмерности их и в зримом равновесии (покое) частей резко выдвигает проблему непокорности или спор о [примате] эмоций и своеволия сознания человека над природой: здесь

лицом к лицу сопоставлены идея равновесия (органически *явная* целесообразность композиции, внутри которой кроется безропотное подчинение механической причинности) и творчески богатая идея роста (органически развивающаяся виталистическая… настроенность композиции, по видимости, нецелесообразная). Что же получается?

Логика органической конструкции требует от архитектуры безусловного, устойчиво ощутимого и данного в ясной схеме и в функциональной расчленённости частей равновесия элементов (покоя, неподвижности), ибо логика *механического* становления вещей следует предустановленным статикой законам соотношения сил, как неизбежному року, не считаясь с волей человека. Не оттого ли готика, в своём контрасте такого рода данности, выступает как блестящее исключение в истории архитектуры. Для музыки неестественно стать камнем, а для архитектуры столь же неестественно стать имитацией движения или как бы звучащей растворённой массой материала, ибо логика органической конструкции в архитектуре обоснована статикой, а логика органической конструкции в музыке требует, безусловно, неустойчивого равновесия, ощутимого как непрерывно растущая сопряжённость звучащих элементов или, что то же, нерасчленимого единства состояния звучания… Архитектура, насилуя свою статическую природу, приближается к музыке, а последняя, насилуя свою динамическую природу и стремясь в приближении к пространственной соразмерности и к равновесию частей коснуться принципов классической архитектуры, приближается к оформлению в статике: *на острой точке* скрещения этих двух устремлённых к своим противоположностям художественных направлений и происходит встреча или совпадение *осуществлений* одновременно разнородных и однородных… Поэтому только там, где мечта символизировалась в камне — в готическом искусстве, можно найти то искомое объединяющее начало, то «третье» в сравнении музыки с архитектурой, которое оправдывает («реализует») мысли Скрябина. Но и в *таком* случае возможная аналогия между этими искусствами становится вовсе неприемлемой в том виде, как её принимают

обычно: как внеинтонационное созерцание… «зримой» музыки = застывшей архитектуры.

Такого рода созерцание исходит от представления звучаний периодически размещённых (вне точек опоры или центров притяжения); звучаний, притом ещё симметрично распланированных сообразно представленным схемам, а не в силу внутренней необходимости, им свойственной. Внутренняя же необходимость предполагает рост звучащих сопряжений (тематическое развитие) в силу раскрытия в процессе звучания энергии музыкального движения, раз оно возникло под давлением чувственно-эмоционального импульса или в силу воздействия воли к мышлению в звучащих образах. «Зримая музыка» в таком процессе раскрытия энергии тематизма не нуждается, так как *видеть* в музыке можно только расчленение или периодическое следование отрезков. Тем самым она перестаёт быть «слышимой музыкой», то есть живой музыкой. Сравнение «искусства звукового зодчества» с архитектурой, *так* обусловленное, является, конечно, абсурдным, вроде пошлого сравнения фуги с готическим храмом, тогда как в идеально завершённой и лишённой каких бы то ни было «контрфорсов» конструкции фуги решительно нельзя найти никаких логических обоснований для подобного рода поверхностного утверждения. Только в соприкосновении живой музыки, как процесса становления, со стремлениями готики к динамике и к преодолению материала в подобии движения можно вьявь ощутить сказочно-завораживающую, но уже на основе блестяще парадоксальной мысли Скрябина возникающую идею о том, что в эволюции европейской культуры музыка выступает, пожалуй, как продолжательница идей, которые остались недоразвитыми в архитектуре, то есть наследницей готики… Связь же двух искусств можно видеть только в аналогичном процессе, организующем и музыку, и готику: в процессе оформления (напоминаю о выясненном мной «скрещении направлений»).

Созерцание классической архитектуры не побуждает к действию. Это — созерцание покоя. Перед нами «становится» как данность *совершившееся* преодоление материала и даже не преодоление, а добровольное *подчинение* духа законам тяго-

тения. Покорность — в выявлении принципов классической красоты следования по инерции механическому сцеплению элементов… Процесс оформления здесь выступает как процесс созерцания *совершившегося* воплощения (распределения) данного задания творческой мысли. Так, Моцарт умеет скрыть в своей музыке всякий след борения — противодействия непокорного материала: он справляется с ним уже в своём сознании, оглядывая — как архитектор взором готовое здание — то, что ещё не зафиксировано на бумаге. Но так как музыка Моцарта всё же есть музыка, а не завершённый в статике греческий храм, то при её воспроизведении процесс оформления каждый раз вновь развёртывается как состояние неустойчивого равновесия и постигается, всё-таки, как преодолевание, а не как созерцание преодолённого: как нечто в настоящем совершающееся, а не как в прошлом совершившееся. Поэтому даже идеал классической музыки (творчество Моцарта) не сводим в акте оформления на умозрение застывшего движения, то есть классической архитектуры. Наоборот, в готике процесс оформления есть процесс осознавания *совершающегося* и созерцание взаимодействия каждого элемента с элементом, сопряжённым с ним в *органическом* процессе роста, то есть в постоянном противоборстве с принципом тяготения материала к земле и *противно* этому механическому принципу.

Там, где насилуется природа неорганического вещества (камня), где каменная масса создаёт впечатление не падения в инертном устремлении или инертной покорности, а движения в порывах вверх, ввысь — только там мыслимо сравнение (в указанном ранее моменте совпадения или скрещения) музыки и архитектуры. Сравнение на основе общности процесса оформления и процесса жизненного становления или роста (протяжённость, непрерывность, длительность, текучесть). Разница только в том (но разница крайне существенная), что по свойству музыкального материала это процесс, соответствующий естественному течению вещества (быть в движении), а по свойству архитектурного материала это — процесс, противодействующий естественному влечению (тяготению) материала.

(De musica: Сб. статей. Пг., 1923. С. 16–30, 144–164)

А. Ф. Лосев

ОСНОВНОЙ ВОПРОС ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ

…Только установив музыкальный предмет, как он непосредственно даётся в человеческом сознании и как он в дальнейшем мыслительно оформляется, мы и можем претендовать на сколько-нибудь научный подход в области философии музыки.

Итак, возникает вопрос: что же мы должны считать предметом музыкального изображения? Что именно мы слышим, когда воспринимаем музыкальное произведение?

Ещё со школьной скамьи мы знаем, что звук есть не что иное, как определённое колебание воздушной среды. Нам преподают даже разные числовые отношения, которые характеризуют тот или иной звук. Можно ли сказать, что при слушании музыки мы воспринимаем те или иные колебания воздушной среды, да ещё представляем себе в уме те или иные величины или формы, которыми обладают воздушные волны? Конечно, ничего подобного мы в музыке не воспринимаем. Иначе пришлось бы думать, что музыку могут воспринимать только физики. Но, собственно говоря, даже и физики не воспринимают ни звуков, ни музыки, а только формы и вообще пространственно-временны́е величины воздушных волн. Можно быть прекрасным музыкантом и ничего не понимать в колебаниях воздушных волн. И можно быть прекрасным физиком и полным тупицей в музыке.

Общеизвестно, что, для того чтобы мы получили звуковое впечатление, звуковые волны должны войти в наше ухо и коснуться барабанной перепонки. Изображается ли в музыке наше ухо, или наша барабанная перепонка, или то, как воздушные волны ударяют в эту барабанную перепонку? Опять-таки и эта физиология тоже не имеет никакого отношения к музыке, хотя фактически сама музыка невозможна ни без физики, ни без физиологии. И опять-таки необходимо сказать, что при слушании симфонии мы вовсе не думаем ни о каких ушах, не знаем ни о каких барабанных перепонках и ни о каких ударах воздуха о нашу барабанную перепонку. Иначе музыку могли бы воспринимать только физиологи. А как же в народе распеваются песни людьми, которые никогда и книг не раскрывали по физике или физиологии? Прекрасные народные мелодии распеваются и воспринимаются людьми, не имеющими никакого отношения ни к физике, ни к физиологии.

Но тогда выступают на первый план психологи и говорят, что уж, во всяком случае, без психологии невозможно воспринимать музыки. И это совершенно правильно. Но только этого очень мало для восприятия музыки, для её сочинения и для её исполнения. Мы, например, не можем воспринимать звуков без пищеварения. Человек, у которого нет никакого пищеварения, очевидно, уже не человек и даже вообще едва ли живое существо. Да мало ли без чего не существует человек и с чем он существует, но это вовсе не нужно или не существенно для восприятия музыки. Можно, например, потерять на войне ногу или руку и в то же время прекрасно воспринимать музыку.

На это говорят: ну уж вот без чего вы, во всяком случае, не можете воспринимать музыку, так это без мозга. Совершенно правильно. Фактически мозг является необходимым условием для восприятия и музыки и вообще чего угодно. Но весь вопрос в том: слушаю ли я свой мозг, когда воспринимаю музыку? Очевидно, нет. Мозг есть *условие* для восприятия музыки, но вовсе не тот *предмет* музыки, который воспринимается при помощи мозга. Иначе опять-таки в концертном зале могли бы сидеть только одни физиологи. Но даже и физиологи, воспринимая в анатомическом театре человеческий мозг, слушают вовсе не

музыку, да и вообще едва ли что-нибудь слушают. А если что и слушают, то это только пояснения прозектора, объясняющего студентам строение человеческого мозга. При чём же тут музыка?

Говорят: ну пусть мозг остаётся мозгом, а психология-то? Уж без неё вы, во всяком случае, не можете воспринимать музыку. Да, совершенно правильно. Без психологии нельзя воспринимать музыку. Но опять-таки психология есть наука. А какую науку я воспринимаю, когда слушаю музыку? Или вы опять хотите сказать, что воспринимать музыку могут только психологи? Но это совершенно неверно. А разве математик, ничего не понимающий в психологии как науке, не может воспринимать и оценивать музыку? А физик? А химик? Кроме того, под психологией метонимически часто понимают не психологию как науку, а психическое переживание. И без психического переживания тоже невозможно воспринимать музыку. Но разве предметом музыки является само переживание музыки? Всякому ясно, что переживание музыки есть опять-таки только *условие* восприятия музыкального предмета. Но является ли само-то музыкальное переживание музыкальным *предметом*? Ни в каком случае оно не является предметом музыки. Мало ли что вы переживаете во время слушания музыки. Может быть, в это время у вас живот болит или зуб ноет. Так что же, все эти переживания тоже есть предмет музыки? Кроме того, если уж базироваться на психологии, то человек, не учившийся музыке, одним способом воспринимает музыку, учившийся ей другим способом, нормальный человек одним способом, а человек, страдающий галлюцинациями, — как-то иначе. И вообще, что чему предшествует: музыкальный предмет или переживание музыкального предмета? И нужно ли по характеру музыкального предмета судить о возможных его переживаниях или, наоборот, по характеру музыкальных переживаний надо судить о переживаемом музыкальном предмете?

Если я знаю, что такое фуга, то я вполне могу судить о том, как моё исполнение этой фуги должны воспринимать мои слушатели и как эту фугу должны сочинять мои ученики. А если я не знаю, что такое фуга, то что же я, собственно говоря, должен

заставлять слушать моих слушателей и чему я должен учить своих учеников? Итак, музыкальный предмет надо определять без науки о психических переживаниях и вообще до них. И что такое фуга, я должен знать не из того, как бренчат мои ученики на фортепиано, а наоборот, мои ученики должны играть и сочинять фугу после того, как я им объяснил, что такое фуга.

Итак, музыкальный предмет и не физичен, и не физиологичен, и не психологичен, хотя фактически он иначе и не может осуществиться, как только при помощи физического предмета музыки, и при помощи её физиологического воздействия на мой мозг, и при помощи психического её переживания.

Очень часто приходится слышать, что музыка есть явление социологическое, то есть общественное, историко-общественное или теоретико-общественное. И было бы весьма странно и даже невежественно отрицать этот факт. Ведь и всякое искусство осуществляется только в обществе. И нет, и не может быть такого искусства, которое не было бы связано с определённой эпохой или моментом исторического развития. Но, во-первых, не только музыка, но и вообще всякое искусство есть продукт общественного развития и подлежит ве́дению социологии. Это обстоятельство ещё нисколько не характеризует музыку в её специфической сущности, в её специфическом развитии и специфическом отличии от прочих искусств. Во-вторых, не только искусство, но и всё то, с чем имеет дело человек, обязательно отличается тем или другим общественным или общественно-историческим характером. Так, например, не только звуки, но и цвета воспринимались и трактовались в античности иначе, чем теперь, и об этой специфике античного восприятия цветов существует огромная литература. На небо и в античности и в Средние века смотрели вовсе не так, как в эпоху Возрождения, и уж тем более не так, как в Новое время. И отрывать все эти чувственные восприятия человека от тех или иных эпох исторического развития было бы весьма абстрактным занятием, было бы нереально и уж, во всяком случае, антиисторично. Поэтому не только музыка относится к социальной области, но и приготовление пищи, и оценки носа или уха, не говоря уже о человеческой физиологии в целом, которая, конечно, всегда

разная; и в этом отношении разница человеческих восприятий в сравнении с музыкой тоже ничего специфического для музыки не содержит. То, что разные общественные классы и сословия, общественные корпорации или организации, политика и социальная жизнь существуют только в истории, об этом и говорить нечего. Это и так всем известно. И то, что общественная природа музыки в этом отношении ничем не отличается от других общественных явлений, доказывать, спорить об этом значит только попросту терять время.

Но опять и опять мы должны сказать: общественность является только *условием*, но никак не *предметом* музыкального творчества и восприятия. Конечно, можно написать увертюру под названием «Робеспьер». Чайковский создал прекрасное музыкальное произведение под названием «1812 год». Бородин написал целую оперу «Князь Игорь», а Мусоргский — оперы «Борис Годунов» и «Хованщина». Но, во-первых, все эти произведения связаны с определёнными поэтическими образами или историческими событиями и вовсе не являются чисто музыкальной предметностью, а во-вторых, они часто связаны с теми или другими образами настолько в общей форме, что бывает даже трудно понимать эти произведения как изображения исторических, социальных и мифологических личностей и событий. Так, например, известно, что 3-я симфония Бетховена навеяна образом Наполеона, а своё известное трио Чайковский посвятил памяти Николая Рубинштейна. Однако о том, каково подлинно историческое содержание этих произведений, судить очень трудно. Правда, о многом здесь можно догадываться. Но легко найти сколько угодно людей, которые слушают эти произведения без всяких догадок. Эти произведения им очень нравятся. Это для них самая настоящая музыка, и никакой Наполеон или Рубинштейн им даже и в голову не приходит. Говорят, например, что в первой части своей 5-й симфонии Бетховен изобразил действие судьбы на человека, а одну из его фортепианных сонат даже прямо называют Лунной сонатой. Но о судьбе в 5-й симфонии Бетховена знают очень немногие, а свою сонату Бетховен никогда и не думал называть «Лунной» — название это позднейшее.

Итак, всякое музыкальное произведение есть явление общественное или общественно-личное, историческое, социальное и, если угодно, даже социологическое. Но подлинный предмет музыкального произведения, даже тогда, когда ему дано какое-нибудь историческое название, не имеет никакого отношения ни к социальной, ни к исторической области и уж тем более не содержит в себе ничего социологического. Социология есть прежде всего наука. А музыка вовсе не наука. Иначе слушали бы её только историки и социологи, а для математика или физика она вообще была бы пустым и ничего не говорящим занятием.

Таким образом, физика, физиология и биология, психология, социология и история изучают только те или иные *условия* возникновения или восприятия музыкального предмета, но ни в малейшей степени не показывают самого *предмета* музыки. Не только специфика музыкального предмета не изучается в этих науках, но и сама музыка вообще не является их предметом. Это, конечно, нисколько не мешает представителям этих наук быть музыкантами и даже прекрасными музыкантами. Бородин был не только автором «Князя Игоря», но и окончил Медико-хирургическую академию, защитил диссертацию по медицине, являлся выдающимся химиком, профессором и даже академиком химии. Римский-Корсаков тоже был не только автором своих знаменитых опер, но имел морское образование и был контр-адмиралом. Кюи был генералом и даже всегда изображается в генеральской форме. Собинов известен как тенор мирового значения, однако мало кто знает, что он был юристом и даже помощником присяжного поверенного. Альберт Швейцер был не только выдающимся музыкантом, но и выдающимся врачом. Известная актриса Большого театра Ирина Архипова имеет законченное архитектурное образование. Борис Гмыря был не только выдающимся оперным басом, но и грузчиком, матросом Черноморского торгового флота и окончил инженерно-строительный институт в Харькове.

Перейдём теперь к теориям музыкальной специфики, которые не настолько далеки от музыки, чтобы не иметь с ней ничего общего. Такие теории обычно пользуются различными категориями, которые более или менее имманентны самому

музыкальному предмету. Из этих теорий, пожалуй, имеет некоторое значение теория музыки, понимаемой как искусство *времени*. Действительно, для того чтобы прослушать, воспринять и оценить музыкальный предмет, нужно затратить некоторое время, иной раз даже очень большое. Самая правильная характеристика музыкальной специфики обязательно должна исходить из музыки как непосредственной данности. Если мы действительно хотим проанализировать то, что в музыке является наиболее существенным, это означает только, что мы должны начать с музыки именно как с непосредственной данности сознания. И в этом отношении время, пожалуй, более всего имманентно самой музыке и весьма близко к тому, что всерьёз можно назвать непосредственной данностью музыкального сознания. Впрочем, даже и время ещё не есть полная непосредственность музыкального сознания.

Во-первых, имеются и другие художественные произведения, которые тоже требуют для своего восприятия того или иного времени. Таково, например, драматическое произведение в театре. Ведь чтобы его воспринять и оценить, тоже необходимо затратить несколько часов. Таков любой кинофильм, о котором уже давно прошло время говорить, что это только подвижная фотография. Но как ни понимать киноискусство, оно всё равно тоже требует для своего восприятия определённого времени и тоже иной раз весьма значительного. Наконец, и просто поэтическое произведение, будь то большая поэма или маленькое стихотворение, тоже в известной мере является искусством времени, поскольку подобного рода произведения и существуют и воспринимаются только во времени. Следовательно, для характеристики музыкального времени требуется какое-то существенное уточнение понятия времени.

Во-вторых, музыка, понимаемая как специфическое искусство, не есть ни сценическое произведение, ни подвижная фотография, ни драма вообще. Все эти виды искусства гораздо более насыщенны и более связаны либо с поэтическими образами, либо с хроникой, либо с историческими событиями, либо с фантастикой и вовсе не являются чистой музыкой, взятой самой по себе. Да и чистая музыка, взятая сама по себе, вовсе не

обязательно искусство времени. Ведь время есть чистая длительность; а чем заполнена длительность, об этом чистая музыка пока ещё ничего не говорит, хотя фактически она почти всегда чем-нибудь качественно заполнена. Чтобы в музыкальном времени найти нечто подлинно специфическое и самостоятельное, ни с чем другим не связанное, хотя и могущее быть связанным с чем угодно, для этого нужно найти в музыкальном времени некий подлинно специфический слой, а формулировать его вовсе не так просто.

В-третьих, музыка не является только искусством времени уже потому, что одну и ту же музыкально-ритмическую фигуру можно исполнять с любой скоростью, и быстро и медленно. Если бы музыка была искусством только времени, то в ней не было бы того, что обычно называется *темпом*. Тогда все ритмические и физические фигуры музыки исполнялись бы всегда в одном и том же темпе. А между тем арию Ленского можно исполнять и более быстро и более медленно. В наших музыкальных пластинках такие медленные и вдумчивые арии, как ария Леля или Ивана Сусанина иной раз запускаются в таком быстром темпе, что весьма глубоко снижается и самый эстетический смысл такого рода музыки. Многое в музыке необходимо исполнять только медленно, как, например, шествие Берендея. А другие произведения, как, например, увертюру к «Руслану и Людмиле», имеет смысл исполнять только очень быстро. Другими словами, чисто музыкальная фигура сама по себе может исполняться и очень быстро и очень медленно. Так можно ли после этого сказать, что музыка есть обязательно только искусство времени?

Очевидно, музыка есть некоторого рода специфическая структура, которая осуществляется в том или другом времени или исполняется в том или другом темпе, но сама по себе не есть ни время, ни определённый темп. Очевидно, для определения музыки во временно́м процессе нужно искать какой-то более глубокий слой, который для музыки как для искусства времени необходим, но сам по себе не есть ни просто время, то есть ни временно́й процесс, ни музыка, хотя этот необходимый и глубинный слой обязательно осуществляется в музыке

и без него она невозможна ни как искусство времени, ни вообще как нечто специфическое.

Итак, сейчас, на первых порах нашего исследования, мы хотим характеризовать музыку в её чистейшем виде, отбрасывая всякие образы и картины, которые в ней постоянно изображаются. Но раз существует музыка без всяких поэтических и вообще художественных картин или образов, это значит, что все картины и образы могут наличествовать в музыке, а могут и не наличествовать. Отсюда прямой вывод, что чистый музыкальный феномен, как бы часто он ни употреблялся для изображения поэтических образов и картин, сам по себе требует характеристики без этих образов и картин. Ведь существует сколько угодно музыкальных произведений, которые вовсе ничего не иллюстрируют и никаких картин не изображают, а помечаются только порядковым номером среди прочих произведений композитора. Данное произведение может оказаться у композитора по времени своего появления, например, двадцатым. Тогда он так и пишет: «соч. 20» или, как раньше писали по-латыни, «ор. 20». Следовательно, нам предстоит характеризовать музыку вне всяких её поэтических, исторических, мифологических, фантастических и прочих названий.

У Бетховена были симфонии, которые он называл то «Героическая» (3-я), то «Пасторальная» (6-я). Свою шестую симфонию Чайковский назвал «Патетической». У Берлиоза имеется «Фантастическая симфония, или Эпизод из жизни артиста». У Глинки есть «Вальс-фантазия». Фортепианную сонату ор. 8 Бетховен тоже звал «Патетической», а его 9-ю скрипичную сонату все привыкли называть Крейцеровой (поскольку она посвящена Крейцеру). Фортепианная соната ор. 28 у Бетховена — опять-таки «Пасторальная». Соната ор. 57 того же композитора всем известна как Аппассионата. Свои большие и роскошные оркестровые увертюры Чайковский называл то «Франческа да Римини», то «Ромео и Джульетта». Известное оркестровое произведение Скрябина названо им «Прометей». Море изображали и Римский-Корсаков, и Дебюсси, и десятки других композиторов. Свои десять замечательных фортепианных произведений Мусоргский назвал «Картинки с выставки», а весьма вырази-

тельные двенадцать музыкальных картин Чайковского названы им «Времена года». Ясно, что можно было бы привести сотни названий такого рода картинных произведений музыки. Иной раз композиторы ограничивают название своего произведения только указанием на его тональность, очевидно, думая, что данная тональность и есть подлинное существо данного музыкального произведения. Назовём хотя бы известную фортепианную сонату h-moll Листа или его известный фортепианный концерт.

Спрашивается, относятся ли все эти образы и картины к сущности музыки? Очевидно, совершенно не относятся, и уже по одному тому, что все эти картины и образы гораздо яснее и понятнее изображаются в живописи, в поэзии или в драме, и их, конечно, лучше всего изображать именно в живописи, поэзии или драме, потому что там они понятны сами по себе, а в музыке о них можно только догадываться. Ведь если бы композитор не назвал свою увертюру именем «Кориолан», то мы бы даже не могли и догадаться, что речь идёт о римском герое определённого времени. И основной наш вывод гласит с беспощадной необходимостью и самоочевидностью: музыка, взятая сама по себе, музыка в чистом виде, музыка как непосредственная данность сознания не имеет никакого отношения ни к поэтическим образам, ни к историческим картинам, ни к мифологической фантастике, ни к изображению явлений природы или быта, ни к религиозной истории, ни к какому-либо культу или молитве, ни к иллюстрации произведений других искусств, ни к военному делу, ни к танцу. И вместе с тем характеристика существенной специфики музыки должна строжайшим образом учитывать, что в музыке очень часто изображаются какие-нибудь литературные герои, что в 6-й симфонии Бетховена раздаётся голос кукушки, а в последней части 4-й симфонии Чайковского разработана тема русской народной песни «Во поле берёзонька стояла», что вся история музыки полна церковных песнопений, национальных гимнов и гимнов общественных организаций. Всё это образное, картинное или идейное содержание музыки мы должны учитывать на каждом шагу, но всё это является лишь тем или иным идейно-художественным принципом, а отнюдь не музыкой. Дебюсси изобразил в музы-

ке «полуденный отдых Фавна», но полуденный отдых Фавна не есть музыка. Военный марш помогает бойцам воевать, но война не есть музыка. Мусоргский написал оперу на сюжет Гоголя «Женитьба», но комедия Гоголя, да и вообще всякая женитьба, вовсе не есть музыка. Итак, чтобы добраться до музыкальной специфики, мы должны расстаться со всеми теми бесчисленными образами, картинами и идеями, которыми полна история музыки. И что же тогда у нас останется? В чём мы увидим подлинную специфику музыки, уже ото всего отличную и ни на что другое не сводимую?

Здесь необходимо сделать решительный шаг вперёд и проявить настоящий героизм в отбрасывании от музыки всех её образов и картин или, другими словами, всего качественного наполнения времени, которое как раз и является, по крайней мере с внешней стороны, характерным для музыки непосредственно ощутимым процессом. Именно отбросив от временно́го потока его качественное наполнение, мы получим некоторого рода бескачественно протекающее время. Но что же это такое — бескачественно протекающее время? Это есть то, что философы и логики обычно называют *становлением.* И опять-таки не стоит доказывать, что если имеется то, что именно становится, это ни в каком случае не значит, что мы не можем говорить о чистом становлении без того, что именно становится. Ведь когда мы пользуемся таблицей умножения и говорим, что $2 \times 2 = 4$, а $2 \times 4 = 8$, то для этого вовсе не обязательно иметь в виду, например, арбузы или дыни. Ведь для карандашей и для их счёта таблица умножения тоже имеет своё столь же неопровержимое значение. И когда мы отправляем ракету на Луну, на Венеру или на Марс, мы вовсе не начинаем думать, что $2 \times 2 = 5$, а $2 \times 5 = 100$. Другими словами, таблица умножения везде и всегда одинакова и представляет собой такое обобщение чувственного опыта, что ничего другого более общего и более правильного нельзя даже и придумать. Точно так же и чистое становление, фактически всегда заполненное тем или другим качественным содержанием, может рассматриваться как некоего рода вполне самостоятельная категория. И для нас в данном случае важнее всего то, что при отбрасывании всяко-

го качественного наполнения мы дальше становления никуда не можем пойти. Это и есть во временно́м потоке то, отбрасывание чего уничтожает уже и самое временну́ю текучесть. Поэтому, поставив себе задачу разыскать в музыке то основное, что уже не содержит никакой качественной определённости, мы дальше становления никуда пойти не можем. *Становление есть основа времени*, а это значит, что оно есть и *последнее основание искусства времени*, то есть последнее основание и самой музыки.

О становлении у нас пишут много, однако сказать, что эта категория отличается полной ясностью, никак нельзя. Поскольку задачей этой статьи является точная логическая и категориальная характеристика основы музыки как искусства, постольку нам придётся задержаться некоторое время на логической характеристике того, что необходимо называть становлением, во избежание всякого рода неясностей, проистекающих из-за неряшливого или слишком популярного подхода к этому вопросу.

Становление есть прежде всего возникновение. Однако это такое возникновение, которое в то же самое время является и исчезновением. В становлении нет таких изолированных точек, которые, однажды возникнув, так и оставались бы всё время неподвижными, устойчивыми и не подлежащими никакому исчезновению. Наоборот, всякая точка становления в тот самый момент, когда она появляется, в этот же самый момент и исчезает. Поэтому становление ни в каком случае нельзя разбить на устойчивые точки или представить себе составленным из отдельных и неподвижных точек.

Возьмём отрезок прямой. Всякий отрезок прямой есть только сплошность и только непрерывность. И если мы на этом отрезке прямой зафиксировали какую-нибудь точку, то она обязательно должна обладать свойством исчезать при первом же к ней прикосновении. И потому всякая такая точка, взятая на отрезке прямой, является точкой весьма условной. По самому своему смыслу она буквально требует перехода к соседней точке, подобно тому как и эта соседняя точка тоже при самом первом своём появлении необходимо требует перехода к третьей

точке. И это происходит так, что деление отрезка прямой нигде не кончается. Как бы ни были близки две соседние точки, между ними всегда можно поместить ещё третью точку. То же самое будет происходить и в том случае, если вместо отрезка прямой мы возьмём отрезок времени, какой-нибудь чисто временно́й промежуток.

Без этой диалектики нечего и пытаться усвоить себе сущность того, что называется становлением. С одной стороны, взяв лист чистой бумаги, мы можем на нём где угодно поставить точку; и эта точка как будто бы есть нечто определённое, она занимает определённое место на фоне бумажного листа и противостоит любым другим точкам, которые мы могли бы на этом листе нанести. А с другой стороны, составить из отдельных точек пустой фон, образуемый листом чистой бумаги, никак нельзя. Ведь пустой фон чистого листа бумаги и есть то, в пределах чего мы можем и должны двигаться вполне сплошным и непрерывным образом. Малейшее закрепление какой-нибудь точки в виде абсолютной устойчивости уже нарушило бы собой сплошной фон бумажного листа; и раз такая точка действительно трактовалась бы как нечто абсолютно неподвижное, то, однажды достигнув какой-нибудь точки, мы тут же на ней и остановились бы, а тем самым нарушилась бы и непрерывная сплошность нашего бумажного листа, то есть исчез бы и тот самый фон, на котором мы наносим наши точки.

Итак, становление есть диалектическое слияние прерывности и непрерывности, сплошности и разрывности, или, вообще говоря, возникновения и уничтожения, наступления и ухода, происхождения и гибели. С одной стороны, фон бумажного листа абсолютно непрерывен, и ни из каких точек его составить невозможно. А с другой стороны, этих точек на фоне бумажного листа можно ставить сколько угодно, до полной бесконечности, и от этих раздельных и устойчивых точек сплошность и непрерывность самого фона ни в какой мере не уничтожается.

Уже сейчас можно сделать некоторые выводы для музыки, хотя выводы эти на данной ступени нашего рассуждения могут быть только далеко не окончательными.

Именно музыка есть искусство времени, а время в своей последней основе есть становление. Становление это может и должно содержать в себе то или иное качественное наполнение. Однако об этом мы будем говорить дальше. Сейчас же вдумаемся в то становление, которое есть основа всякого музыкального феномена. Именно такого рода музыкальная основа может объяснить нам невероятный по своей выразительности музыкальный феномен. Конечно, можно плакать во время рассматривания какой-нибудь картины и можно душевно трепетать при чтении какого-нибудь стихотворения. Но, кажется, мы не ошибёмся, если скажем, что то внутреннее волнение, которое доставляется нам музыкальным феноменом, всегда и везде, у всех народов и племён и в любые исторические эпохи, совершенно не сравнимо с тем эстетическим впечатлением, которое мы получаем от внемузыкальных предметов. Такого рода внутреннее волнение человек переживает потому, что музыка даёт ему не какой-нибудь устойчивый и неподвижный, хотя и самый прекрасный образ, но рисует ему само *происхождение* этого образа, его *возникновение*, хотя тут же и его *исчезновение*.

Ведь жизнь есть прежде всего некоего рода сплошная текучесть. А неподвижный образ, будь то образ архитектурный, скульптурный или живописный, как бы он ни был драматичен по своему содержанию, всё же является нам в виде какой-то устойчивости и неподвижности, а тем самым и не выражает самой жизни в её непрерывной текучести. Ведь в процессах жизни хотя и важны составляющие её предметы, но ещё важнее само появление этих предметов, само их открытие, первое их ощущение и первое их познание. Вся сладость ощущения и познания предметного мира заключается в новизне этого ощущения и познания, в их неожиданности и необъяснимости, в их настойчиво и упорно возникающей данности. Однако процессы жизни приводят не только к возникновению той или иной предметности, но и к её неустойчивости, её развитию и расцвету, её увяданию и смерти. Но где же, кроме музыки, можно найти искусство, которое говорило бы не о самих предметах, но именно об их возникновении, их

расцвете и их гибели? Если мы поймём, что музыкальный феномен есть не что иное, как сама эта процессуальность жизни, то делается понятной эта необычность волнения, которая доставляется музыкой, и её максимально интимная переживаемость, которая в других искусствах заслоняется неподвижными формами, а ведь жизнь как раз и не есть какая-нибудь неподвижность.

Эту характеристику внутренней сущности музыки как искусства не нужно ни преувеличивать, ни приуменьшать. Если мы на основании всего сказанного сделаем вывод, что никакого становления ни в каких произведениях искусства, кроме музыки, совершенно не имеется, то подобного рода вывод будет только искажением того, что мы сейчас сказали о музыкальном становлении. Конечно, становление есть везде, и вообще всё, что существует в жизни и в мире, обязательно становится, а не только покоится в неподвижном виде. Становление имеется не только во всяком искусстве, но и вообще во всякой жизненной и даже только мысленной предметности. Постоянно меняется тело человека и животных, а также всякое неорганическое тело. Меняются погода, общественные отношения, положение и характер личности и её состояния, земная кора и всё, что мы видим и чего не видим в небесном своде.

Но интереснее всего то, что становлением занимается даже такая, уж, во всяком случае, мыслительная, наука, как математика. Ведь именно она учит о так называемых постоянных и переменных величинах. Переменная величина в математике и является такой величиной, сущность которой выражается именно в процессах становления. Так, переменная величина стремится к своему пределу. Это означает не только определённость направления становящейся переменной величины, но и обязательно полную недостижимость ею этого предела. Число π выражает собой отношение длины окружности к диаметру круга. Но оно невыразимо никаким количеством десятичных знаков. Правда, чем больше десятичных знаков мы вычислим для этого числа, тем оно ближе и точнее будет выражать собой указанное геометрическое отношение. И всё-таки не существует такого выражения этого числа, которое бы

в точности представляло собой отношение длины окружности к диаметру. Другими словами, это число тоже есть вечное становление. Конечно, в исчислении десятичных знаков этого числа можно остановиться где угодно; и когда в школьных учебниках это число трактуется как 3,14, то есть количество десятичных знаков ограничивается только двумя, то для тех вычислений, которыми занимается школа, этого вполне достаточно. Однако это ни в коей мере не значит, что данное число прерывно. Оно вполне непрерывно и может подходить к выражению указанного геометрического отношения как угодно близко. Существует даже целая наука, так называемый математический анализ, где такие категории, как функция, приращение, дифференциал, интеграл и т. д., только и можно представить себе при помощи процессов непрерывного становления, хотя тут не только непрерывность и даже не только становление. Другими словами, без процессов становления вообще ничто ни существует, ни мыслится. Кто же после этого может навязывать нам такое уродство мысли, при котором оказывается, что только одна музыка обладает становлением или есть становление?

Мы также вовсе не хотим отождествлять музыкальное становление с тем, которое изучается в математике. Тут тоже много любителей навязывать авторам то, чего они никогда не думали. Мы хотели выдвинуть только ту простую идею, что без становления не обходится никакая область жизни и мысли. Но мы вовсе не хотели выдвигать уродливую мысль, что математическое становление — это и есть подлинное музыкальное становление. Математическое становление есть становление мысли или в мысли, что, конечно, не мешает находить математическое становление и в явлениях пространственно-временно́го мира, как это и делает, например, механика. Что же касается музыкального становления, то оно есть становление не мысли, но ощущения и не в области мыслительной предметности, но в области чувственного восприятия вещей объективного мира. Другими словами, оно здесь не мысленно, но чувственно. И оно не просто имеет отношение к чувственному миру, как в механике, но совершенно неотделимо от чувственной текуче-

сти вещей. Правда, этой оговорки можно было бы и не делать, настолько всё тут ясно само собой, но на всякий случай мы её всё-таки делаем.

С другой стороны, становящийся феномен музыки вовсе не означает и того, что в музыке не может выражаться никакой устойчивой образности и вполне прерывной картинности. Стоит послушать только «Петрушку» Стравинского, или «Рассвет на Москве-реке» Мусоргского, или увертюру к «Лоэнгрину» Вагнера, где изображается нисхождение с легчайших небесных высот к тяжёлой и плотной земной действительности, или «Шелест леса» в Зигфриде» того же Вагнера, или «Похвалу пустыне» в Китеже» Римского-Корсакова, или море в его же «Шехерезаде», как становится совершенно ясно, что музыка изображает не только становление, но и вполне устойчивые картины и образы. Становление лежит в *основе* музыки, но отнюдь не есть вся музыка целиком. Если моя дача стоит на каменном фундаменте, это ничуть не значит, что вся моя дача состоит только из каменного фундамента.

Но тезис, согласно которому именно становление лежит в основе музыки, а музыка в основном и по преимуществу изображает становление, этот тезис, во всяком случае, неопровержим, и характеризует он в музыке самое главное. Без него никак нельзя объяснить того особенно волнующего характера, которым отличается музыкальное переживание. Всякое искусство, которое пользуется тем или другим неподвижным образом (архитектура, скульптура, живопись), не может изображать самой стихии становления жизни, но только показывает те или иные неподвижные оформления и устойчивую образность, порождаемые без-óбразной стихией жизни. И только чистая музыка обладает средствами передавать эту без-óбразную стихию жизни, то есть её чистое становление.

Теперь зададим себе вопрос: какова же логическая структура этого чистого музыкального становления? Ведь то, что мы говорили до сих пор, является только основанием для всякой музыкальной структуры, но не самой этой структурой. И до сих пор мы по преимуществу только давали описание музыкального феномена, но ещё никак его не объясняли. Чистое и простое

становление в музыке есть её непосредственная данность. А это значит, что для познания такой данности пока ещё не нужно никакой теории. Становление в музыке потому и является непосредственной данностью, что оно воспринимается здесь в своём чистом виде и не требует для себя никаких объяснений, никаких построений и вообще никаких рассуждений. Теперь пришла очередь подвергнуть этот непосредственно данный музыкальный феномен сначала самой примитивной рефлексии, которая тоже будет ещё близка к простой описательности. Настоящее же и подлинное рефлективно-структурное рассмотрение музыки вообще не входит в план данной статьи.

Спросим себя: если от общего, глобального и стихийно ощущаемого становления в музыке перейти к перечислению его самых первых и главных особенностей, то что здесь мы могли бы сказать?

Прежде всего, можно ли сказать, что чистое становление имеет где-нибудь какое-нибудь начало, имеет свой первый пункт? Очевидно, такого начального пункта не существует, поскольку любой такой пункт был бы абсолютной неподвижностью, а она исключается уже самой природой становления. Также и вопрос о наличии последнего пункта становления на тех же основаниях тоже не имеет смысла, поскольку такой пункт прекращал бы становление, то есть оно попросту уничтожалось бы. Но, может быть, существуют какие-нибудь средние точки в становлении или какой-нибудь его центр? Очевидно, в том простом становлении, о котором мы сейчас говорим, нет ни начала, ни конца, ни центра, ни вообще какой-либо середины. Отсюда необходимо сделать несколько весьма существенных выводов.

Во-первых, поскольку в чистом становлении не может существовать никаких абсолютно устойчивых точек, а тем не менее двигаться по линии становления мы можем только путём перехода от одной точки к другой, то и получается, что в чистом становлении, в каких бы метрических размерах мы его ни брали (например, небольшой или большой отрезок прямой, небольшой или большой отрезок времени и вообще разные степени и размеры в процессах становления), всегда

имеется целая *бесконечность* отдельных условно изолированных точек. И в этой бесконечности становления любая точка может считаться началом и концом и любая точка может считаться центром. Бесконечности всё равно, откуда начинать движение и где его кончать. Все движения здесь вообще одинаковы. А так как бесконечность охватывает всё и, кроме неё, вообще ничего не существует (иначе она не была бы бесконечностью), то бесконечность ещё и не может никуда двигаться, то есть она пребывает в покое. А раз она пребывает в покое и отдельные её моменты неразличимы ни между собой, ни со всей бесконечностью, то и отдельные моменты бесконечности, отдельные её точки, не только вечно движутся, но ещё и вечно покоятся.

Во-вторых, устойчивость, или неподвижность, всех точек чистого становления всегда только *условная.* Всякая такая точка, как мы сказали, в тот самый момент, когда она появляется, в этот же момент она и исчезает. Другими словами, всякая реальная точка чистого становления всегда *стремится* занять место соседней точки, всегда *тяготеет* к другим соседним точкам; а так как этих соседних точек в становлении всегда бесконечное количество, то каждая отдельная точка становления всегда *стремится* также и *ко всей бесконечности* точек, из которой составляется само становление. Всякая реальная точка живого становления в этом смысле всегда *динамична*, всегда ищет, беспокоится, трепещет. Поэтому чистое и простое музыкальное становление есть не только бесконечность неразличимых точек, но оно всегда ещё и бурлит то появлением, то исчезновением отдельных моментов становления. С одной стороны, как будто бы в этом чистом становлении ничего различить невозможно, поскольку все отдельные моменты слиты здесь в одну непрерывную сплошность. А с другой стороны, откуда-то получается вдруг бурление или даже какое-то кипение всей этой бесконечной и недоступной никакому дроблению становящейся стихии.

В-третьих, чтобы довести этот ряд мыслей до его логического конца, придётся сделать вывод, который не раз делали философы разных времён и народов и который, как это ни странно, яв-

ляется результатом логики и самого доподлинного первобытного мышления. А именно всё, что мы сказали до сих пор об особенностях чистого становления, свидетельствует о том, что оно строится по принципу *«всё во всём»*. Тут даже и аргументировать нечего. Это есть только краткая формула того, что по отдельности было высказано нами в предыдущих двух тезисах.

Однако здесь пора окинуть умственным взором и то, что, собственно говоря, люди называют музыкой, и то, как, собственно говоря, она на них действует. Отсутствие твёрдо оформленной и чётко раздельной качественной полноты становления производит тут самые настоящие чудеса. То, что мы сейчас сказали, есть ведь не что иное, как подлинно переживаемый всеми музыкальный феномен. Слушая музыку, люди начинают то вспоминать какие-то давнишние и давно исчезнувшие предметы, то вдруг надеяться на какую-то всеобщую красоту, которая должна обнять собой весь мир, да вот уже и обнимает. И люди то блаженно улыбаются, то плачут. А почему, для чего, зачем? А всё это только потому, что человек, никогда не мысливший о бесконечности и никогда не понимавший бесконечное в свете конечного, а конечное в свете бесконечного, при слушании музыки вдруг начинает испытывать единство и полную нераздельность того и другого, начинает об этом задумываться, начинает это чувствовать. Да, того смотри, ещё и слезинка навернётся у него на глазах, хотя он, возможно никогда и не плакал из-за столь необычных переживаний. Этот музыкальный феномен, который мы пытались раскрыть логически, в наивном и простодушном виде излагался и анализировался тысячу раз. Но нам сейчас хотелось бы ограничиться только одним описанием специфики музыкального становления.

Тургенев в своём известном рассказе «Певцы» изображает состязание двух крестьян в пении. Один поёт с разными выкрутасами, поёт в дурном смысле актёрски, хочет своим пением пустить пыль в глаза. И ничего у него не получается. Собравшиеся крестьяне реагируют на это пение довольно равнодушно. Но вот начинает петь Яков. И вспомним, как Тургенев изображает пение Якова.

«Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принёсся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату. Странно подействовал этот трепещущий, звенящий звук на всех нас, мы взглянули друг на друга, а жена Николая Иваныча так и выпрямилась. За этим первым звуком последовал другой, более твёрдый и протяжный, но всё ещё, видимо, дрожащий как струна, когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием, за вторым третий, и, понемногу разгорячаясь и расширяясь, полилась заунывная песня». Таким образом, 1) музыка всегда обязательно есть становление, 2) становление это обязательно даёт себя ощущать разными своими типами и 3) все эти разновидности становления вливаются в одно цельное развитие.

Тургенев продолжает рассказывать о голосе Якова: «Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос, он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нём была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нём, и так и хватала нас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковом, видимо, овладевало упоение; он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал более — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся». Мы видим, что само музыкальное становление не только всё время меняется, переходя от одной своей разновидности к другой, то есть само в целом пребывая в становлении, но оно к тому же не может не охватывать разнообразных и глубинных сторон жизни и само не может не стремиться к охвату бесконечных и тоже становящихся сторон жизни. При этом центр такого всеобщего музыкального становления не является неподвижной или устойчивой точкой, но существует в любой точке всего становления в целом.

Эту бесконечность музыкального становления, центр которой содержится решительно во всякой её точке, можно найти

и в следующих словах Тургенева: «Он пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием. Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль».

Вместе с тем при всей своей структурной усложнённости музыкальное становление всегда максимально просто и даже интимно, так как оно не изображает никаких отдельных устойчивых образов или картин и тем более никаких неподвижных вещей. Оно всё время продолжает оставаться непрерывным возникновением и уничтожением и потому сразу относится вообще ко всем вещам, поскольку все они возникают и уничтожаются, а будучи неотделимым от каждого из своих бесконечно разнообразных моментов, оно в то же время целиком осуществляется в каждом таком моменте. И это не может не вызывать у воспринимающего музыку некоторого состояния мудрого молчания, если не прямо слёз, но уже бескорыстных и ничем не связанных с пёстрой пустотой жизни. «У меня, — говорит автор цитируемого нами рассказа, — я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слёзы, глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... я оглянулся, жена целовальника плакала, припав грудью к окну. Яков бросил на неё быстрый взгляд и залился ещё звонче, ещё слаще прежнего, Николай Иваныч потупился, Моргач отвернулся; Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шёпотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжёлая слеза; рядчик поднёс сжатый кулак ко лбу и не шевелился... Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томление, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке словно голос у него оборвался. Никто не крикнул, даже не шевельнулся; все как будто ждали, не будет ли он ещё петь, но он раскрыл глаза, словно удивлённый нашим молчаньем, вопрошающим взором обвёл всех кругом и увидел, что победа была его...» Между прочим, здесь характерно ещё и то, что музы-

кальное становление, имеющее свой центр и свою периферию в каждой своей точке, может быть и закончено в любой своей точке, поскольку любая точка, согласно общему понятию становления, может трактоваться и как начало, и как середина, и как конец становления. Яков так и кончил, неизвестно где, в то время как его слушатели ожидали продолжения, и продолжения, разумеется, бесконечного.

Наконец, если продолжить данную нами выше в трёх пунктах характеристику специфики музыкального становления, то можно сказать: 4) из той же самой теории музыкального становления как динамического тяготения одного момента бесконечности к соседнему моменту, а потому и вообще ко всем бесконечным моментам становления, вытекает ещё и то, что каждый такой момент индивидуально совершенно *свободен*, поскольку он тождествен со всей бесконечностью, за пределами которой вообще ничего не существует и которая поэтому ни от чего не зависит, ничем не стесняема и всегда свободна. С другой стороны, именно поэтому же каждый отдельный момент бесконечности также и всецело ею *предопределён*. И потому подлинное музыкальное становление всегда стремится и рвётся вперёд, и притом именно в бесконечность, а вместе с тем из этой бесконечности некуда вырваться, и потому всякий отдельный момент этого стремления безвыходен, поскольку он предопределён. Но тогда получается, что подлинный музыкальный феномен всегда есть только *томление*. Он всегда есть только искание того, чего нельзя найти, и притом по той странной причине, что уже с самого начала он как раз и является тем самым, к чему стремится. Это, во всяком случае, тоже подлинный музыкальный феномен, который каждым ощущается в музыке без всякой философии, без всякого размышления.

Здесь необходимо, однако, не ошибиться в употреблении терминологии. Мы сейчас употребили термин «томление», который может вызвать ошибочную узость в истолковании музыкального феномена. А именно в зависимости от намерения композитора и от его музыкального окружения этот термин может иметь как *положительный*, так и *отрицательный* смысл. Томление может пониматься как тоска, грусть, безвыходность,

как та или иная разновидность подавленности, печали и скорби. Но это отрицательное понимание томления. В противоположность этому музыкальное томление может быть также и весьма бодрым, обнадёживающим, способным поднимать духовные силы. Оно может быть весьма здоровым и благополучным, максимально естественным и творчески настроенным. Марш, конечно, бывает и похоронным. Но он бывает, и, пожалуй, даже чаще, бодрым и жизнеутверждающим. Однако и в самом здоровом и бодром марше тоже всегда содержится некое искание и некое стремление к цели, хотя ещё и до нахождения самой цели, поскольку при отсутствии искомого предмета невозможно и тяготение к нему. Другими словами, термин «томление» не нужно понимать чересчур в бытовом смысле. Его следует понимать как необходимый диалектический результат становления, которое, вообще говоря, не мыслится без тяготения каждого из его моментов ко всякому другому его моменту и, следовательно, к нему всему, взятому в целом.

Один вид духовного томления мы нашли в музыкальном феномене, как его рисует Тургенев. Другой тип томления, во многом, если не во всём, противоположный первому, можно найти в следующем примере.

Приведём этот блестящий пример из истории музыки, где диалектика свободы и необходимости в связи с диалектикой логически необходимого момента томления тоже дана в замечательно ясной форме. Э. Курт, анализируя гармонию Рихарда Вагнера в его музыкальной драме «Тристан и Изольда», показывает нам в основном аккорде, на котором построено вступление к этой драме именно феномен эффективно-боевой целенаправленности, которая всё время хочет прийти к разрешению, однако не только не может прийти к этому разрешению, но и в то же время находит разрешённость именно в этой вечной гармонической неразрешённости. Э. Курт пишет: «Волшебно щемящая звучность первого аккорда представляет собой не только гениальное обобщение гнетущей атмосферы «Тристана», но и, наряду с этим, средоточие существенных черт техники письма — прежде всего интенсивной альтерации». [*Курт Э.* Романтическая гармония и её кризис

в «Тристане» Вагнера: Пер. с нем. М., 1975. С. 54] В самых общих чертах суть альтерации сводится к тому, что ступени аккорда повышаются или понижаются, с тем чтобы обострить их тяготение к другим аккордам. При этом основная функция аккорда всё-таки остаётся неизменной. Этим альтерация отличается от хроматизма, который меняет функцию аккорда. Так, альтерации не может быть подвергнута терция основного трезвучия или доминантсептаккорда, поскольку в таком случае меняется функция этих аккордов. Уже в первом аккорде «Тристана» возникает дополнительное напряжение благодаря тому, что квинта доминантсептаккорда понижается на полтона и тем самым создаётся более интенсивное тяготение её к тонике. В то же время стоит обратить внимание на разрешение терции этого же аккорда, которая переходит не в тонику, а в септиму последующего аккорда и тем самым создаёт ещё одно дополнительное напряжение звучания вместо ожидаемого разрешения.

«В данном случае, в соответствии со стилевыми особенностями, альтерация не только затрагивает несколько звуков аккорда, но направлена одновременно и вверх и вниз. Именно поэтому первый аккорд оказывается в таком достаточно часто встречающемся положении, при котором энергии тяготений стремятся наружу, к своего рода развёртыванию». [Там же. С. 57] Другими словами, аккорд как бы одновременно стремится к отказу от самого себя и к слиянию с другим аккордом, который он сам в значительной степени предполагает. Отсюда особый характер разрешения интенсивно альтерированных аккордов. По сравнению с их напряжённым звучанием чистые септаккорды и даже нонаккорды, которые в классической системе воспринимаются как диссонансы, звучат как консонирующие и используются в качестве разрешения напряжений. Таким образом, четырезвучия и пятизвучия выполняют теперь функцию трезвучий.

Именно поэтому начальный аккорд в «Тристане», создающий напряжение и вызывающий интенсивное гармоническое и мелодическое развитие, может выступать и в качестве разрешающего аккорда, но это разрешение оказывается одновремен-

но возвращением к начальному напряжению. «В этом и следует усматривать символику музыкального строения (о чём, как ни странно, Вагнер прямо нигде не говорит): в своей высшей динамической кульминации развитие приводит к тому же самому меланхолически разорванному аккорду, с которого оно началось, не достигая освобождения, прорыва, выхода из сферы напряжения и вновь вливаясь в тот же исходный аккорд. Всё предшествующее развитие вновь вливается в начальный аккорд — тот аккорд, от которого исходит мир образов вступления и всей драмы... Здесь символизируется безысходность томления, трагизм всего произведения». [Там же. С. 73–74; ср. С. 76]

Широкое применение альтерации расширяет у Вагнера сферу энгармонизма, то есть возможности приравнивать аккорды разных функций и разных тональностей или переосмыслять звуки данного аккорда в их ладотональном функционировании. Энгармоническому приравниванию стали подвергаться даже те аккорды, которые в классической системе имели довольно бедную сферу переосмысления. Благодаря этому в аккордовом движении создаётся непрерывная цепочка напряжений с достаточно относительными разрешениями этих напряжений.

Проявлением этой волнообразной напряжённости в плане линеарного движения выступает бесконечная мелодия, чуждая закруглённому кадансированию и чётким мелодическим периодам и обладающая неограниченными способностями к саморазвитию.

Развитие бесконечной мелодии определяется не извне задаваемыми ритмическими закономерностями, а обострёнными гармоническими тяготениями.

Здесь нет возможности подробно говорить о характеристике у Э. Курта бесконечной мелодии Вагнера, но на некоторых отмечаемых им моментах следует остановиться.

Э. Курт сопоставляет бесконечную мелодию у Вагнера и у Баха. «…Исходная основная черта, в которой Вагнер соприкасается с Бахом, то есть поздний романтизм с линеарной полифонией, представляет собой возвращение к энергии собственно линеарного движения и тем самым как бы обращение в процессе всеобщего мелодического формирования к его пер-

вейшему и наиболее общему психологическому источнику». [Там же. С. 416] Но если бесконечная мелодия Баха была, по выражению Э. Курта, «более подлинной», то есть если у Баха она определялась ещё отсутствием скованности классической симметрической формой, то у Вагнера бесконечная мелодия означает нарушение и разложение этой классической формы. «У Вагнера... который исходит из классического искусства формы с его чёткими гранями, как бы возрождается томление по бесконечной мелодии, тяготение к ней. Полифоническая мелодия является свободной, позднеромантическая вновь хочет ею стать». [Там же. С. 417; ср. С. 418]

Э. Курт понимает бесконечную мелодию у Вагнера очень широко. Так, он говорит о бесконечной мелодии композиционного потока. Все отдельные мотивы и линеарные фрагменты, оркестровые эпизоды и игра многоголосия подчинены смыкающей подъёмной силе единого движения. «Тем самым разработочный стиль преодолевается стилем бесконечной мелодии. Эта богатая и многостроенная игра характеризуется чередованием более существенных и подчинённых мотивов; далее показательным для неё является переплетение и наслаивание отдельных голосов и цельных комплексов... Другими словами, появляется такой принцип формования, в котором мотивы порождаются развитием, а не развитие возникает из мотивов». [Там же. С. 519, 520]

Далее Э. Курт говорит о бесконечной мелодии самой гармонии. Непрерывно сменяющие друг друга диссонансы, которые выражают непрестанное ощущение беспокойства, создают игру волн гармонических напряжений. «Образуется принцип, который в последовательностях аккордов вместо оснований и опоры ищет непрерывный поток волн... Всё в музыке представляет собой переход, скользящее изобилие движений». [Там же. С. 521]

Наконец, у Э. Курта убедительно показана необходимость говорить и о бесконечной мелодии формы. Это представление о форме в позднем романтизме «основывается на образовании нарастаний, но не на замкнутых построениях, как в классицизме». [Там же. С. 522; ср. С. 524–525]

Нечего и говорить о том, что приводимый здесь анализ «Тристана и Изольды» Вагнера у Э. Курта является только примером, который представляется нам весьма существенным как для Вагнера так в значительной степени и для всей музыки. Но при этом никак нельзя забывать, что тот основной принцип философии музыки, который мы развиваем в настоящей работе, не является, с нашей точки зрения, ни единственным, ни наилучшим принципом. Сам автор настоящей работы в своей эстетической практике применяет также и многие другие принципы анализа музыки и прочих искусств. Таков, например, принцип социально-исторического развития музыки или принцип её культурно-исторической типологии. Однако формулировать самый феномен музыкального становления и с необходимостью вытекающие из него первичные особенности этого феномена представляется нам всё же обязательным и притом предшествующим всякому другому теоретическом учению о музыке. Этот феномен тоже требует и логически точных формулировок, и умения связывать их с реально-исторической музыкальной действительностью. А то, что приведённые нами изображения музыкального феномена у Тургенева, у Вагнера или у других писателей и композиторов вовсе не исчерпывают всего содержания, свойственного музыкальному феномену вообще, и не исчерпывают даже того музыкального феномена, который выступает в творчестве данных писателей и композиторов, это, нам думается, не требует пояснений.

(*Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 315–335)

(1978)

Ю. Н. Холопов

О СУЩНОСТИ МУЗЫКИ

Вопрос «что есть музыка?», казалось бы, уже давно и согласно решённый, оказался в XX веке по-новому животрепещущим и остро дискуссионным. Когда музыкант безупречно высокого ранга говорит: «Если это музыка, то я — не музыкант», то вырисовывается какой-то непримиримый антагонизм между различными представлениями о том, в чём сущность музыки. И антагонизм этот — переходящий от столкновения с одними новаторами к столкновениям с другими, последующими. В области музыкальной эстетики назовём это:

1. Катаклизмы XX века

В наше время, когда XX век прошёл, стало окончательно ясно, что минувшее столетие:

- период какого-то гигантского перелома в эволюции музыки, само́й её сущности, в развитии культуры, чуть ли не само́й сущности человека..;
- по некоторым данным есть основания считать слом XX века также и началом новой исторической эпохи, после Нового времени — *Новейшего времени*;
- с некоторой осторожностью можно предположить начавшуюся эпоху новым периодом в масштабе не только очередного 300-летия (где «Новое время» — условно

XVII — XIX века; терминологически так лучше, опять-таки чтобы чего-нибудь не преувеличить), но в гигантских размерах тысячелетий (первое — рубеж второго-третьего; или даже — с «осевого времени» — от VI века до Р. Х.)…

Всё же проверим, действительно ли «перелом»? Где он? В чём он? (Хотя для подготовленного читателя вопрос, вероятно, однозначно ясен.) Наверное, мы все согласимся с тем, что сущность музыки, если по-простецки, есть *искусство петь и играть.* Тогда как будто и нет никакого перелома — и «гудец в гусли» Орфей (определение из древнерусского словаря), и новгородец Садко, и Алла Пугачёва, и автор «Света глаз» Антон Веберн, и музыкант, лично управляющий пением и игрой со своего электронного пульта Карлхайнц Штокхаузен, и актёр-исполнитель проект-произведения Виктора Екимовского «Balletto» Марк Пекарский — все они мастера петь и играть.

И если выразить сущность музыки по-другому, по-учёному — «искусство интонируемого смысла» (Асафьев…), то опять перелома не видно: и у Орфея интонируемый смысл, и у Бояна же бо вещего (кой «растекашася мыслию по древу»), и у Глинки в «Руслане» (его же песни-истории), и у Эллы Фицджеральд, и у Денисова в сериальной «истории» господина Кёйнера про форму и содержание. — Правда, меняется «смысл»...

И даже если с совсем уж философской точки зрения А. Ф. Лосева, где сущность музыки как феномена искусства — «жизнь Числа во Времени», то тоже вроде никаких катаклизмов. Жизнь числа — во все «времена»: и в Гомеровы, и — Людовика XIV, и при Сталине, и при Путине. Впрочем, числа центральных созвучий оказываются в историческом времени изменяющимися, например, 2: 3: 4 — это в органуме, 8: 15: 16 — в додекафонии Веберна.

Таким образом, поверхностные определения сущности музыки, вроде «искусства петь и играть», вообще ничего не выявляют, равно как и взгляд на всегдашние формы бытовой музыки. Научные определения схватывают нечто важное, однако с их материалом ещё надо разобраться. Конечно, о сущности

музыки лучше всего даёт представление наше её *ощущение и переживание*. А чтобы говорить об этом вполне конкретно, необходимо ещё её музыкально-*теоретическое исследование*, теоретический анализ. Но, кроме того, в представление о сущности музыки всегда входит и приобщение к её сокровенной *духовной основе*, к метафизическим глубинам.

Мы будем придерживаться принципа, что эпоху делают наиболее значительные, крупные и великие *композиторы*. Идеалы предыдущей музыки не исчезают, но потесняются новыми музыкальными идеями. Совершенно не занимаясь здесь композиторской «табелью о рангах» (это дело будущих историков музыки XX века), просто осмотримся и примем во внимание ряд фактов, вписанных в уже ставшую музыку XX века. Выбираем то, что чрезвычайно *проблемно: К. Штокхаузен*, «Контакты» для фортепиано, ударных и электронных звучаний (1960) и *Э. В. Денисов*, «Пение птиц» для магнитофонной ленты (конкретная музыка) и импровизирующего пианиста (1969).

То и другое — музыка II Авангарда, второй половины XX века. Некоторые признаки произошедшего перелома в музыкальном мышлении слышны здесь, так сказать, и невооружённым ухом. Нет *мелодии* («Мелодии нет!» — в своё время постоянный ругательный эпитет к Прокофьеву и Шостаковичу; а Стравинский заработал у Асафьева инвективу «молотобóец русской мелодики»). Нет *гармонии* (полвека назад и про Прокофьева говорили: нет гармонии, а только дисгармония и «звуковые эффекты»). Нет *песенной формы*, основы и других форм, основы тематизма от Гайдна до Бартока, Шостаковича и Веберна. Соответственно нет традиционных смысловых значений частиц музыкального времени (нет того, лосевского, «числа во времени», нет смысловых функций 2-хтакта, 6-го такта, 7-го и других). Как сказал бы Воланд, «что это у вас, чего не спросишь, ничего нет». В этом-то и проблема. Зато есть сонорика (музыка звучностей), тембровый контрапункт музык в *расслоившейся одновременности*, экспрессивные линии в параметре плотности… организующие числа… секции определённой многопараметровой структу-

ры… и другие подобные отделы современной нам науки композиции Авангарда-II.

С учётом уже названных свойств *Новейшей музыки*… можно теперь лучше увидеть и развитие в сущности всей музыки XX века. Простейшим и нагляднейшим образом это можно ощутить по восприятию публики ещё Новой музыки первой половины века. Примечательно, что шок и скандалы, пожалуй, чаще возникали в начальный период века, чем в последний, нашего времени, хотя, казалось бы, градус новаций II Авангарда намного превышает уровень последних достижений 10–20-х годов. Таким образом, невыразимая словом сущность феномена Новой и Новейшей музыки XX века непосредственно выявляется при соприкосновении переходящего в XX век ощущения того, что́ есть музыка, с сущностью музыки новейших художников звука. Напомним, в общем, известные отдельные и разнородные факты ради попытки проникнуть в два ощущения сущности музыки, условно — традиционной и новой.

Из Авангарда-I:

- Жуткий скандал на премьере «Весны священной» Стравинского в Париже в театре Елисейских полей (1913)…
- «Скандал в публике форменный» на премьере Второго концерта Прокофьева в Павловске (1913); «юнец» (Прокофьев) «садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже»…

Из времён Авангарда-II, послевоенного, тоже отдельные крупицы разнородных фактов:

- По поводу исполненного сочинения Андрея Волконского профессор Московской государственной консерватории на лекции по гармонии (в «танеевском», 9-м классе) наставлял студентов, что это не музыка, а «мелкое хулиганство» (а в ту пору за «мелкое хулиганство» полагалась исправительная мера: 15 суток ареста);
- Например, пространственная музыка Яниса Ксенакиса «Терретектор» для оркестра (1966), где круговая площадка оркестра разрезана наподобие торта, в разрезы вводят

публику; движущийся по кругу звук входит в слушателя справа, проходит насквозь и, выходя слева, удаляется так же кругообразно; остальная публика воспринимает кружение звука с кругового балкона; затем диспозиция публики меняется на обратную;

- Пример из самого крайнего новатора — «Лекция о Ничто» Джона Кейджа (1959), это квази-*литературное* [!] произведение из словесного текста глав и пространных пауз.

Перечень должен бы быть длинным.

Приведены разрозненные точки из линий-контуров, очерчивающих облик Новейшей музыки. К ним вопрос по нашей теме и *нашему ощущению* сущности музыки. Например, музыка движущегося звука в разрезе оркестрового «торта». Наше ощущение: что есть здесь музыка? Избранные нами традиционные показатели, полноценно действующие при Прокофьеве, Берге, Стравинском — мелодия, гармония, структура-форма, — где они у Ксенакиса? И где наше традиционное *переживание* этого феномена музыки? Ничего этого нет. *Музыка ушла* куда-то в новые измерения. Этого ощущения совершенно достаточно для того, чтоб с полной отчётливостью констатировать: мы имеем дело с глубоким *изменением самого существа* того, что́ мы ощущаем как музыку. (Сопоставим: что́ для нас музыка в романсе Глинки, в сонате Прокофьева, в Canticum sacrum Стравинского.)

И даже упоминавшийся Кейдж уже бесповоротно вписан в историю музыки. Больше нельзя его как маргинала вытеснять куда-то на обочину широкой столбовой дороги эволюции музыки или игнорировать. Не так давно в нашем конференц-зале была исполнена «Лекция о Ничто», то есть был прочитан литературный текст (в русском переводе). Естественно, каждый человек непременно скажет: «Всё хорошо, пусть и странно. Но — никакого отношения к музыке это не имеет. Ведь нет же вообще ни одного музыкального звука!» Вот и приехали назад в Павловск. На новом витке — то же самое: к музыке «никакого отношения». Между тем, Кейдж сочинял «Лекцию» именно как *музыкальное произведение* (!, ?, !?)… И *сущностью* «Лекции о Ничто» он полагал:

- искусство *звука* [!] — а чем же не звук голос певицы?
- искусство *ритма* — ведь есть же свой ритм в строках словесного текста (во всяком случае, в английском оригинале, как кажется, и в русском переводе);
- искусство *метра* — структура эта — строчная (конечно же, не песенная форма, см. выше); в каждой строчке — 4 такта, 12 строчек составляют раздел ритмической структуры, всего разделов — 48 (по 48 же тактов в каждом), вся форма состоит из 5 больших частей в пропорциях их размеров: 7, 6, 14, 14, 7 (те же пропорции и внутри 48-тактового раздела);
- искусство *формы*, и притом именно *музыкальной* (но только не из учебника Б. Маркса): там есть *группировка строк* (прямо как из нашего анализа православной стихиры), части сплачиваются в части-гла́вы, как в симфонии; в коде учащённое повторение строк — точно как в коде классического финала, знак conclusio;
- и — между прочим — уж что-что, а Кейджева «Лекция о Ничто» точно есть *искусство интонируемого смысла*, ибо, по Асафьеву, мелодия и речь суть равноправные две ветви интонационного потока.

Здесь указаны крайние точки поля Кейджева творчества, между «лекси-музыкой» и музыкой просто — инструментальной и вокальной; но всё это поле заполнено всеми переходными явлениями между полюсами.

Наконец, довод совсем уж неожиданный. Понятно, что никакими словесными доказательствами нельзя убедить музыканта, даже нынешнего, что может быть музыка без звуковысотности; *без гармонии никакой музыки нет и никогда не было*. И вдруг обнаруживается, что вроде бы что-то подобное мы где-то когда-то слышали, как будто такая музыка однажды именно *была* (а не «не была»). Оказывается, в самом деле была, и не где-нибудь там, на обочине столбовой дороги эволюции музыки, у какого-нибудь чудака (частый эпитет Кейджа), а *на самом видном месте* эволюции, ни мало ни много, у *её истока*.

Оказывается, наша «музыка» действительно вытекала из того источника, который был у гениальных греков, основателей нашей музыкальной цивилизации. Источник назывался «муси-

кия», по-гречески μουσική — это *первое слово* нашей «музыки», *производной* от древнего корня. Здесь невозможно отвлечься на эту увлекательную проблему, это слишком громоздкое осложнение, но невозможно и обойти её стороной, с оглядкой на 3000 лет назад. Поэтому схематично и бегло — только самые основные факты:

1. «Мусикия» — *дело мус* (муз), богинь высочайшего божественного ранга…

2. Среди девяти мус (Каллиопа, Клио, Мельпомена, Евтерпа, Эрато, Терпсихора, Талия, Полигимния, Урания) нет *ни одной нашей* музыкальной…

3. Зато музыкальное начало (в нашем понимании) проявляется в... поэзии, то есть в словесном тексте; несколько мус различных видов поэзии (Каллиопа, Евтерпа, Эрато, Полигимния) и выражают другую, античную СУЩНОСТЬ МУЗЫКИ.

4. С ней-то фантастически парадоксальным образом и соприкасается *изменение границ музыки* в XX веке, отнюдь не только у Кейджа, но, например, у Стравинского… Штокхаузена, Губайдулиной… потому-то разлом XX века и приводит подчас к сравнению с древностью, поверх ряда веков, вопреки генеалогии.

5. Итого, сразу несколько указаний на *изменение сущности музыки*: изменения охватываемого ею «объёма», расширение (иногда огромное) её границ (вплоть до вещей ранее «немузыкальных» — но, оказывается, мусических), в той или иной мере новое ощущение самого звучащего материала.

Рядом вырисовывается сходство и не только с нашей древностью. Вслед за неожиданным и как бы недостоверным включением в музыку словесно-речевой интонации (у Кейджа) сюда можно прибавить и *музыку жестов* — например, композиция Штокхаузена «Inori» для жестов и оркестра… И опять тот же вопрос — это музыка ли? Жесты — не звуки. И такой же ответ: музыка жестов — это *ритм* [!] Почему же ритм — это не музыка? Кстати, Лосев однажды обронил афоризм: «ритм есть музыка без звуков»… Именно музыка. А что она «какая-то не такая», так мы как раз это и хотим понять: это НОВАЯ СУЩНОСТЬ музыки, потому и «не такая». Кстати, и Кейдж, и Штокхаузен

утверждают, что «всё — музыка». Подождём пока разводить руками и уходить в «знакомые предметы».

Неожиданность не укладывающейся в голове параллели между феноменами музыки античности и современности наводит на мысль слегка взглянуть на то, что в промежутке, — на *историю* понятия «сущность музыки».

2. Немного истории

А что находится в историческом пространстве между сущностью феномена мусикии у богинь дочерей Зевса и музыкой Нового времени? Оказывается, много самых различных концепций сущности музыки. Вкратце некоторые характеристики:

2.1. Сущность мифологической *мусикии* — космическая стихия телодвижения пляски, сфера поэзии, наслаждения. Мусы прославляют добрые нравы богов, воспевают установленные ими законы. Духовная подоснова содержания μουσική τέχνη — упорядоченность и гармония олимпийского мира…

2.2. Учение *пифагорейцев* (Пифагор — VI век до Р. Х.), согласно которому всё в мире есть *число*, полагало первым образцом мировой гармонии величавый порядок космоса, по-гречески это «краса», красота, что лежит и в основе искусства, особенно — музыки. Культ числа исходит из божественной тетрактиды-четвёрки, то есть пропорции 1 : 2 : 3 : 4 (где единица — источник чисел). Первой же презентацией божественной гармонии была как раз музыка, мелодия, песня, что в пифагорейской школе демонстрировалось на монохорде как музыкальный *лад*, по-гречески *ἁρμονία*, как священная гармония *консонансов* 1 : 2, 2 : 3 и 3 : 4, которые держат на себе красу всякой приятной слуху мелодии.

2.3. Отождествление сущности музыки с божественной гармонией мира запечатлено в концепции Боэция (≈ 480 — 524). Пифагорейский порядок Вселенной он попросту называет «музыкой». Важно, что «музыка» для автора также и *гармония*: «определённый строй гармонии» в круговращении небесного свода, «некоторая гармония» — в связях четырёх элементов

мира (огня, воздуха, воды, земли). Всего у него *три музыки*: mundana (мировая, космическая), humana (человеческая, то есть гармония души и тела) и instrumentalis — наша обычная звучащая музыка (конечно, и подразумеваемая musica vocalis). Первые две как музыки метафизичны, а третья, совершенно *идентичная* тем двум по своей сущности, специфична способом реального выявления музыки-гармонии в *звуковом* выражении, доступном восприятию тварного существа — человека. И сразу же после констатации тройственной музыки Боэций переходит к чисто музыкальным материям: «консонанс, который управляет всей гармонией [modulationem — «ладом»] музыки, не может возникнуть [или: «проявиться» — fieri] без звучания»…

2.4. Античная концепция сущности музыки переходит далее в средневековые septem artes liberalas — семь свободных искусств, седьмым из которых является музыка; показательный факт. Девятая книга трактата Марциана Капеллы (IV — V вв.) «О браке Филологии и Меркурия» посвящена Музыке, но носит название *Гармония* (она — один из «живых» подарков жениха Меркурия). В составе свиты Филологии — не только Гомер с Вергилием, но и наши коллеги Орфей (кстати, он сын мусы Каллиопы), музыкальный теоретик Аристоксен и даже сам Пифагор со своими небесными числами. Свадебный персонаж — женщина-учёный Гармония — в своей речи раскрывает сущность феномена музыки. Гармония говорит, что она охватывает весь космос, она упорядочивает души, происходящие от монады как «первого оформления интеллектуального света». Гармония оказывает огромное влияние на всё живое и неживое. Её основное занятие — Вселенная и её мировая гармония. Но ради земной женщины Филологии она занимается также (её «тэхнэ») звучащей музыкой — *мелосом* (звукорядами, ладами, вопросами построения мелоса) и *ритмом* (здесь — время, стопы, виды ритмов)…

2.5. Столь же разительно отличие от нашего понимания сущности музыки и на Руси в допетровские времена. По ортодоксально-христианской (православной) традиции первоначально речь идёт даже и не о «музыке» в позднейшем смысле

(тем более — «мусикии»), а об «ангелоподобном пении». Так, первоначальным истоком пения христианского явилось пение Ангелов Божьих в святую ночь Рождества Христова: «И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (*Л*к. 2:13 — 14). Согласно Иоанну Златоусту (≈ 350 — 407), музыка есть согласие (= гармония), явление внематериальное (вневещественное), небесное, веселящее ангелов Бога… Пение божественное возвышается над мирским, как небо над землёй.

В других источниках воинственно осуждается всё исходящее от язычества, «несмысленних еллинов», в том числе и гармония («кармония»), и мусикия-музыка. В азбуковниках конца XVI — начала XVII века можно встретить нелестные характеристики этих понятий: «кармонии — песни бесовския», «мусикия — в ней пишутся песни и кощуны бесовския»…

2.6. Выравнивание ортодоксии и примкновение к общеевропейской, западной концепции музыки в России связано с идеями второй половины XVII века, родственными европейскому Просвещению, и с влиянием западной философии Нового времени. Дьякон Иоанникий Коренев (середина — 2-я половина XVII века) определяет «мусикию» как «согласное художество» (то есть «искусство гармонии», рус. — *Ю. Х.*) и преизящное гласовом разделение». А Николай Дилецкий (≈ 1630 — после 1681): «Мусикия сице есть, еже по гречески, словенски же пение, иже сердца человеческая возбуждает или до увеселения, или до жалости»…

В. Ф. Одоевский (1804 — 1869), не без влияния Шеллинга, говорил о «божественной музыке мира», которую дано улавливать и осознавать только духовному слуху философа; музыка «составляет истинную духовную форму искусства точно так же, как звук показывает внутренние качества материи» (а материал пластических искусств — «внешность материи»)…

2.7. Наше ощущение сущности музыки сформировано в основном Новым временем (XVII — XIX вв.), особенно в период [Р]омантизма: «музыка — язык чувств», «[Р]омантизм — это апофеоз личности» (Тургенев), «Разум заблуждается, чувство —

никогда» (Шуман). Тем не менее, ещё создатель классического понятия гармонии Ж.-Ф. Рамо в том самом [«Трактате о гармонии» (1722)], от которого идёт наше «Учение о гармонии», утверждал, что «музыка подчинена арифметике»…

3. Сущность музыки в эпоху перелома

Даже наших семи слов, выборочно высвечивающих в толще исторических пластов то или иное ощущение того, что́ есть музыка, достаточно, чтобы увидеть *относительность* нашего традиционного понятия и ощущения сущности музыки. Оно не только не является вечным и само собой разумеющимся, но, как видим, исторический период существования нашего понятия составляет лишь довольно тонкий пласт хронологии… Поэтому происходящая в XX веке стремительная эволюция музыкального предмета — не просто закономерный факт, но событие, которого не могло не быть.

Отсюда необходимость и более конкретного *исследования феномена* музыки нашего времени, его *границ* (как видим — сместившихся и расширившихся), его логического *определения* (с учётом соотношения традиционного костяка понятия и новых реалий нашей современности).

Притом, как уже сказано, наибольшая острота отнюдь не решённой проблемы находится не в общих определениях сущности музыки и её духовной подосновы — наверное, здесь легче всего достичь согласия, но в реальности *звукового феномена* музыки: ощущаем ли мы логику, красоту, «сияние порядка» в процессе временно́го развёртывания череды звуков? Критерием должно быть следующее сравнение: наше включение в процесс восприятия музыки и пребывание в Духе должно быть столь же эффективным и давать столь же ясную и эстетически удовлетворяющую картину и в целом, и во всех мельчайших деталях, как если бы мы слушали первую прелюдию Баха (ХТК I) или симфонию П. И. Чайковского.

То, что при этом имеется в виду, мы можем проверить на маленьком опыте. Представим себе звучание «темы» I части

фортепианных вариаций Веберна ор. 27, тт. 1–7. Чисто музыкальная логика, условие восприятия красоты музыкальной мысли может быть сформулировано абстрактной лексической оппозицией, однако очень точно передающей *чисто музыкальный смысл* «темы», не выразимый никакой словесной характеристикой:

- Если здесь А, то там Б, а если здесь Б, — то там А.

Ощущая нашим слуховым сознанием каждое движение музыкальной мысли, мы овладеваем музыкой само́й и становимся причастными продолжающемуся процессу великого Творения, начавшемуся еще гласом «Et fiat lux!» — да будет Свет! — и идущему теперь в высших сферах духовного бытия.

Уже произошедшее в XX веке и продолжающее происходить расщепление традиционного единого в себе понятия сущности музыки, что уже дало «сто музык нашего времени»… в конечном счёте означает новый этап эволюции искусства звуков, расширение пространства древней «мусике тэхнэ», великий синтез идей настоящего и прошлого, открытие перспектив для подлинных художников-творцов, творчество которых есть *создание нового* как природное продолжение мирового Творения.

(Sator tenet opera rotas: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (К 70-летию со дня рождения). [Сб. ст.] М., 2003. С. 6–17)

Г. А. Орлов

СЛОИ

Порядок музыкального микрокосма слушатель воспринимает отнюдь не в первую очередь. Он обнаруживается ценой большой внутренней работы, выступая на поверхность в ходе сложного процесса и постигается (если это вообще происходит) в последнюю очередь. Процесс постижения порядка в свою очередь упорядочен. В самых общих чертах его можно уподобить цепной реакции, при которой каждое из последующих звеньев активизируется импульсом, исходящим от предшествующего.

Весь процесс можно грубо разделить на две фазы. Он начинается с формы восприятия, именуемой в традиционной психологии «перцепцией», которая адаптирует внешние органы чувств к модальности носителя сообщения (звука) и приводит их в состояние активности. Этот этап подготавливает почву для следующей фазы, именуемой «апперцепцией», включающей процессы выделения, дифференциации и организации структурных элементов и связей, направленных в конечном счёте к постижению и усвоению смысла сообщения. При более детальном рассмотрении в каждой из этих двух основных фаз обнаруживаются более специфичные ситуации и процессы.

Нередко звучания, наполняющие нашу среду, не доходят до сознания, остаются фактически неуслышанными. Одним из таких звучаний может оказаться и музыка. Отметив присутствие шума, мы начинаем **слышать** его — пока лишь с чувством от-

странённости, безразличия или даже раздражения (такое иногда случается и со слушателем в концертном зале, если его внимание и мысль заняты чем-то другим). Если же услышанное звучание нас заинтересовывает, мы начинаем целенаправленно **слушать**.

Но одной только способности внимательно слушать недостаточно: она оставляет в восприятии слушателя аморфное, расплывчатое, неопределённое впечатление. Только наличие специфических навыков позволяет ему выделять из этого звукового «облака» и дифференцировать элементы, качества размерности и отношения. И только слушатель, обладающий ещё более высокой способностью сравнивать, соотносить и соединять эти элементы, начинает **распознавать структуры** — постигать порядок в музыке.

Далее, уточняя процесс постижения музыкального порядка, следует подчеркнуть, что выделенные выше фазы не просто следуют одна за другой. Музыкальный опыт будет правильнее охарактеризовать и как четырёхслойную область, которая может активизироваться на бóльшую или меньшую глубину. Каждому из четырёх слоёв присущи свои специфичные для него контекст, правила оперирования, тип содержания и язык его описания, поскольку каждый переход из одного слоя в другой сопровождается трансформацией мысленного образа. Поясню сказанное.

Субъект, оценивающий музыку исключительно как «приятную» или «неприятную», говорит о своих ощущениях, отзываясь на музыку как на особый искусственный акустический феномен. Такой способ восприятия может влиять на эмоциональное состояние, воскрешать воспоминания, порождать ассоциации с прошлым жизненным опытом. Как показывают исследования музыкальных способностей, среди людей, искренно считающих себя любителями музыки, неожиданно много таких, которые останавливаются на этой стадии и испытывают полное удовлетворение от того, что Гейне едко назвал «самым дорогостоящим видом шума».

Более пытливый слушатель не удовлетворяется таким пассивным купанием в звучании. В его глазах музыка заслуживает

особого внимания, обладает ценностью и смыслом, которые могут обогатить его внутренний мир. Такой слушатель деятельно старается воспринимать музыку как повествование о событиях, драму или вереницу волнующих картин. Его энтузиазм ничуть не умеряется тем обстоятельством, что он не способен различать голоса и тембры, слышать фальшивые ноты, уловить меняющиеся или умышленно искажённые гармонии или даже… узнать музыкальную фразу при её повторном появлении.

Само собой разумеется, что характер спровоцированных музыкой свободно текущих грёз с открытыми глазами целиком и полностью определяется личностью, прошлым опытом и состоянием субъекта. На этом уровне впечатления, вынесенные различными субъектами, могут совпасть лишь благодаря случайному сходству личного опыта, и согласие между ними достижимо на весьма широкой базе культурной общности.

Подобные мечтания под музыку отмечают начальный этап восприятия собственно музыки. С переходом на следующий уровень в захватывающем, хотя ещё бесформенном потоке звучаний слушатель начинает различать и отмечать отдельные тона и тоновые конфигурации, следить за их движением и изменениями, пытаясь установить их соотношения друг с другом и с ранее слышанным. Основу подобных суждений по-прежнему составляют ассоциации, но теперь они определяются и направляются дифференцированными свойствами самой музыки и освобождаются от произвольной субъективности. Рисунок движения тонов может ассоциироваться с характерным жестом или интонацией речи, с риторическим акцентом или определёнными типами движения — падениями и взлётами, бегом, вращением, скачками и т. д. Такие ассоциации нередко имеют принудительный характер: во множестве случаев композиторы воспроизводили образы природы и быта, широко черпая идиомы из сферы бытовой музыки и используя всевозможные виды звукоподражания. Расхождение между музыкальными восприятиями разных индивидуумов сокращается. Однако моменты совпадения ограничены здесь лишь некоторыми, наиболее рельефными музыкальными «ссылками» на общий для них социальный, жизненный опыт, тогда как в остальном каждый

по-прежнему лишён направляющего начала и предоставлен прихотям собственной фантазии.

Для восприятия музыки во всей её полноте необходимо, чтобы дифференциация распространилась за пределы спорадических ассоциаций. Идеальный музыкально компетентный слушатель способен фиксировать внимание в пределе на всех звуковых элементах, отношениях и качествах. Он воспринимает и оценивает их в понятиях высот, интервалов, регистров, длительностей, темпов, тембров, фактур и т. д. Набор определений, используемых им, может сказать нам нечто о модальностях его музыкального опыта. Эти определения состоят из количественных и качественных прилагательных, по большей части представляющих пары противоположностей; каждая такая пара образует полюса, светлые или тёмные: длительности как длинные или короткие; интервалы как широкие или узкие; движение как плавное или порывистое; звукоизвлечение как жёсткое или мягкое; тембр как тёплый или холодный, ясный или туманный, грубый или нежный; фактура как плотная или прозрачная, насыщенная или разрежённая; звучание музыки называют воздушным, благоуханным, вязким или терпким, его уподобляют бархату, шёлку и т. д.

Самое примечательное в этом повседневном языке компетентных музыкантов то, что подавляющее большинство его слов и понятий не имеет никакого отношения ни к звуку как акустическому феномену, ни к собственно слуховому восприятию. Возникает вопрос: почему и каким образом акустическое явление переживается так, как если бы оно было физическим телом, обладающим массой, весом, объёмом, физическими размерами и положением в пространстве, определённой консистенцией, яркостью, температурой, цветом, тактильными характеристиками и даже запахом и вкусом? Определим ли мы этот феномен, следуя обычаю, как «неадекватные восприятия», синестезии, «межчувственные модальности» или просто ассоциации, это не приблизит нас к пониманию столь загадочных, но бесспорных характеристик, которые дают наиболее надёжную основу для обмена квалифицированными суждениями о музыке.

Чисто субъективный характер подобных описаний (и восприятий) совершенно очевиден. Звуковые колебания воздушной среды исчерпывающе описываются распределением энергии в частотном спектре, и нет такого физического анализатора, который обнаружил бы в звуковом спектре что-либо похожее на мягкость, яркость или тяжесть. «Неадекватное восприятие» музыкального звучания субъективно, но не персонально. Оно интерсубъективно, то есть свойственно коллективному субъекту. Именно в том слое музыкального опыта, где звук испытывается уже не как звук, а как нечто иное, музыка становится одним и тем же предметом для разных слушателей, их суждения совпадают с наибольшей вероятностью, появляется возможность общезначимых характеристик музыки и взаимопонимания. Как бы резко ни расходились личные вкусы и ценностные суждения слушателей, находят ли они данное произведение восхитительным или отталкивающим, волнующим или нагоняющим скуку, они без труда соглашаются, когда кто-либо упоминает о восходящей мелодии, угловатых интервалах, резких красках, рваной фактуре и т. п.

Фаза дифференциации предшествует фазе синтеза и питает её. Здесь дифференцированные элементы и чувственные качества образуют «созвездия» — структурные единства, в движении и смене которых усматривается определённая логика. Теперь слушатель стремится объединять их в единства всё более крупных иерархически соподчинённых масштабов. В отличие от предшествующей стадии, на которой ведущую роль играет чувственное восприятие, стадия синтеза требует мобилизации всех его интеллектуальных способностей.

Более 80 лет назад американский психолог Карл Сишор писал: «Музыкальное мышление это специализированный навык обращения с проблемами, возникающими в музыке. Хотя формы и содержание музыкальной мысли иные, она требует такой же логической хватки, как математика или философия. Математик не обязан быть философом, а философ математиком, но оба они мыслители. Точно так же хорошим мыслителем может быть и музыкант, не являясь ни философом, ни математиком»…

При синтезировании структурных единств отношения между объектами оказываются важнее самих объектов. Центр внимания перемещается с потока чувственных образов на артикуляцию этого потока — от следования за ним к его мысленной организации. Теперь слушатель старается запомнить, сравнить, классифицировать и сочетать, связывать группы элементов в единства, единства в блоки, блоки в структуры и т. д. — до тех пор, пока расширяющаяся сеть структур не охватит (в идеальном случае) всё произведение.

Если на предшествующем этапе мысленная работа описывалась на языке, состоявшем в основном из прилагательных, то теперь в нём преобладают глаголы: музыкальные единства растут, развёртываются, меняют курс, ускоряются или замедляются, устремляются вперёд или движутся по кругу; сами же единства и их отношения описываются существительными — мотив, фраза, период, ритм, устойчивость и неустойчивость, возврат и повторение, изменение и контраст, пропорциональность и симметрия. А над всем этим царит понятие формы — общего порядка в музыке.

В порядке есть настоятельная необходимость, ибо он внушает чувство законченности, цельности и общей гармонии. С постижением целостной формы музыкальный опыт выходит за пределы чисто эстетического. Он внушает чувство универсальности порядка, единства и красоты, с которым слушатель может отождествиться, поскольку он соучаствовал в его создании. Порядок, обнаруженный в музыке, переживается не как отвлечённая идея или конкретная мысль (хотя с ним может связываться множество конкретных идей), но как образ силового поля определённого объёма, формы и очертаний, наблюдаемого изнутри. Чтобы это глубоко значимое переживание возникло, все конкретные идеи и мысли должны исчезнуть. Такая трансформация точно так же необходима, как все предшествующие.

С каждым переходом в более высокий слой обретённый опыт сбрасывает своё прежнее «тело» и «перевоплощается». Грёзы под музыку должны рассеяться, чтобы сама музыка могла быть услышана. Богатые, живые ассоциации должны усту-

пить место отчётливому слышанию слагаемых звуковой ткани. В структурных единствах самоценность и чувственная индивидуальность отдельных тонов отходит на второй план, а поиски общего порядка в сочинении отодвигают чувственные качества на периферию восприятия.

Однако эти трансформации не убивают содержание различных фаз. Каждая из них вносит в музыкальный опыт свой вклад, определяя его богатство и неисчерпаемую многогранность. В процессе восприятия сочинения этот опыт носит последовательный характер; по завершении же становится одномоментным: симультанным. Личные фантазии, ассоциации, тона и тоновые образования, чувственные качества и упорядоченные структуры, осознаваемые с большей или меньшей ясностью, сосуществуют на разных планах, которые просвечивают один сквозь другой и окрашивают целое…

Мы не сможем понять, почему модальности и содержания музыкального опыта на разных уровнях столь различны, пока не отдадим себе отчёт в их принадлежности к более широким контекстам человеческого опыта и в их существенных различиях.

О начальных фазах много говорить не приходится: это — область чисто личных вкусов и произвольных ассоциаций, где вероятность общезначимых суждений ничтожна и согласие достигается в основном на базе клишированных суждений — этой разменной монеты социальной среды.

На уровне дифференциации начинают действовать факторы более сильные, чем личные и социально приобретённые ассоциации. Можно лишь строить гипотезы относительно происхождения «неадекватных восприятий». Особую загадку представляют синестезии. Связи между различными модальностями чувственного восприятия, смешения и подмены слуховых впечатлений зрительными, осязательными, обонятельными и т. д. могут корениться в неких рудиментарных центрах синкретического восприятия, каким-то образом переживших процесс специализации органов чувств и продолжающих генерировать свою информацию. Это предположение едва ли когда-нибудь удастся подтвердить или опровергнуть экспери-

ментально, но, по-видимому, только так можно объяснить поразительное единодушие в оценках различных свойств музыкального звучания.

Мысленная организация структурных единств из россыпи многообразных чувственных элементов и воссоздание общего порядка — способность структурного слышания или музыкального мышления — предполагает наличие, в сущности, тех же навыков, которые необходимы для любых логических операций. Высшим универсальным выражением логики со времён Пифагора и пифагорейцев считалась математика. Этим объясняется характерно западный взгляд на природу музыкальной организации и смысл теории музыки, формулируемый, например, так: «Теория музыки даёт отчётливую картину структур, соответствующих установкам восприятия. В общем и целом эти структуры являются математическими системами... Доступное нам знание о музыкальном произведении это знание размерностей его математической структуры… набор математических отношений. Сама терминология, посредством которой мы описываем пространственные и временны́е отношения в музыке, имеет математическое происхождение»…

Казалось бы, слой, в котором музыкальный опыт опирается на универсальные законы математики, должен характеризоваться максимальной сходимостью и предсказуемостью суждений. И действительно, структурно-формальные наблюдения и выводы теоретиков расходятся обычно лишь в малосущественных деталях. Однако так дело обстоит только в границах западной классической музыки примерно последних 300 лет.

Теоретик может всю жизнь успешно трудиться в границах этого достаточно обширного и богатого мира, ни разу не усомнившись в универсальности управляющих им законов и даже не подозревая о существовании других музыкальных миров, в которых его теоретические концепции и аналитические методы не нашли бы никакого применения. В этом он мог бы убедиться, приблизившись к районам, граничащим с его музыкальным миром, — углубившись в прошлое или ступив в область современности. Тогда он, вероятно, понял бы, что математика и логика, на которых основаны его концепции и методы,

имеют мало общего, например, и с сакральной математикой и схоластической логикой в музыке раннего Ренессанса или со стохастической математикой и релятивистской логикой в музыке XX века.

Если же выйти за пределы мира музыки Запада, то делается ясно, что мысленное оперирование абстрактными квазигеометрическими построениями, числовыми отношениями и рядами отнюдь не является единственно возможным ключом к порядку в музыке. Порядок может определяться также ритмом дыхания (как это характерно для чисто монодических вокальных стилей европейского средневековья, японского стиля гагаку и музыкальных традиций в разных частях света) или движениями и ритмами человеческого тела (как это наблюдается в музыке Западной Африки, Южной Америки и Юго-Восточной Азии с их высокоразвитой культурой ударных инструментов).

(*Орлов Г. А.* Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005. С. 19–26)
(1992)

И. И. Земцовский

АПОЛОГИЯ «МУЗЫКАЛЬНОГО ВЕЩЕСТВА»

…По сравнению с предыдущими двумя апологиями — этнослуха и текста… настоящая апология может показаться наиболее проблематичной. Она касается того качества музыкального искусства, которое в наименьшей мере вербализуется, хотя, надо признаться, наши крестьяне, как и другие представители устной традиции, всегда отдавали себе отчёт в различии, например, «толстых» и «тонких» голосов — различии, которое явно выходит за рамки традиционного тембрового членения музыкального текста и в то же время… показывает сосуществование разных «музыкальных веществ» в становлении, например, полифонической фактуры… Во всяком случае, если говорить о коллективном интонировании, то именно при использовании в нём разных веществ реальней всего возникновение *контрастной полифонии*, тогда как в условиях одного или однородного музыкального вещества реальней всего возникновение *гармонии*. Очевидно также, что вид и тип музыкального вещества тесно связаны как с качеством артикулирования, так и с типом исполнительского общения (например, маркирование партии солиста использованием особого музыкального вещества, отличного от вещества хорового бурдона, или коллективное со-интонирование в рамках одного вещества при фактуре содружной диафонии). Все эти гипотезы требуют подробного обоснования, которое, однако, выходит за рамки настоящей апологии как своего рода при-

глашения к дискуссии — если угодно, в контрастно-полифоническом стиле.

Считаю необходимым сделать здесь три кратких отступления, которые, надеюсь, помогут глубже осознать значение описываемого мной феномена «музыкальное вещество». Эти отступления связаны с тремя именами, для меня давно дорогими и великими, — с именами Бориса Асафьева, Владимира Вернадского и Марка Шагала. (Тот факт, что я называю их в алфавитном порядке, не случайность. Дело в том, что именно в такой последовательности эти имена приходили ко мне в процессе работы над статьёй — процессе, затянувшемся на долгие семь с половиной лет.)

Обдумывая предлагаемую апологию, я, должен признаться, может быть впервые в своей музыковедческой практике начисто забыл о Борисе Асафьеве, поднимавшем вопрос о так называемом звучащем веществе ещё в 1920-е годы… Об этой ранней статье Асафьева я вспомнил только тогда, когда моя концепция для меня самого уже вполне откристаллизовалась. Видимо моя забывчивость объяснялась тем, что понимание этого термина Асафьевым было принципиально иным, и моя мысль развивалась по независимому от него руслу. Тем не менее, не только в той, действительно малоизвестной и никогда не переиздававшейся статье, но уже в первой книге своей знаменитой монографии «Музыкальная форма как процесс» Асафьев осторожно высказал следующее предположение: «…обнаружение музыки происходит через процесс оформления звучащего материала (мне думается, что допустимо и понятие звучащего вещества)»… В те же годы Асафьев писал о непрерывно текучем веществе, уточняя своё понимание этого рабочего термина («звучащее вещество» как «комплекс звукосоотношений»), а в «Симфонических этюдах» даже мимоходом уравнивал «вещество», «тело» и «музыкальную ткань»… Однако во всех этих формулировках учёный оставался на уровне понимания вещества как нотируемого музыкального *оформления.* Моё же понимание «материальности» *музыкального* (а не просто *звучащего*) вещества радикально отличается от данного положения Асафьева. Тем не менее, перечитывая хорошо забытую статью мастера, я понял не только то,

почему я забыл о ней, но и то, почему необходимо напомнить о ней моему сегодняшнему читателю. Асафьев упорно боролся за *слуховое* музыкознание против *глазного*, и без этой его борьбы все мы, российские музыковеды, могли бы стать другими. В этом смысле асафьевский опыт так важен сегодня для осмысления тех путей, которые мы пытаемся нащупать своим слухом и, в меру сил, аналитически опробовать.

В процессе обдумывания феномена музыкального вещества и введения соответствующего термина я апеллировал, по крайней мере для себя, и к имени Владимира Ивановича Вернадского. Перечитывая его работы по так называемому *живому веществу*… я увидел, что прямого отношения к «моему» веществу они не имеют, так как слишком биогеохимичны и широки. И тем не менее, именно Вернадский, напомнивший знаменитый принцип выдающегося флорентийского врача и естествоиспытателя, поэта и музыканта Франческо Реди (1626 — 1698) — omne vivo e vivo («живое происходит только от живого») — позволяет нам связать музыкальное вещество с сущностью всего живого в его отличии от косного. Вещество музыки, существующее в динамике деятельностного процесса музицирования, обладает атрибутами именно живого вещества.

Таким образом, хотя оба, Асафьев и Вернадский, писали вовсе не о том «музыкальном веществе», которое я имею и виду, их прорывы в близлежащий интеллектуальный космос чрезвычайно помогли мне и в конечном счёте могут сильно стимулировать восприятие моих читателей и тем самым помочь им самим прийти, быть может, к близким или альтернативным, но не менее продуктивным умозаключениям.

Оба мыслителя, ратовавшие за разработки конкретных научных дисциплин, каждый в своей области, в то же время были философами. Это значит, что их концепции «вещества» работают сразу на двух уровнях — философском и, в идеале, конкретно-аналитическом. Или, по крайней мере, могли бы работать. Но, увы, на… *поле музыки* устной традиции они никак не могли начать работать, — во всяком случае, для того, чтобы объяснить другим суть своего подхода мне не хватало чего-то ещё, чего-то существенного, идущего как бы снизу или изнутри,

от творческого процесса художника, а не опускающегося к музыкальной практике с философских высот, охватывающих всё живое (Вернадский) и всё музыкальное в отличие, например, от всего архитектурного (Асафьев)…

Я знал, что в конечном счёте сам приду к пониманию *общемузыкальной* значимости своей концепции, но начать я должен был, как всегда, с фольклора, где все общемузыкальные свойства заострены до предела и представлены в своей, так сказать, обнажённой сути. Именно «музыкально-фольклорное вещество» действовало на меня самого с небывалой до того (в моём эстетическом опыте) художественной агрессией, и именно эта агрессия взывала, в конце концов, к осмыслению. И тогда я надолго прервал работу над статьёй, сделав резкий поворот к совершенно иному художественному материалу — не музыкальному и не фольклорному, хотя, как оказалось, глубинно связанному и с музыкой, и с фольклором. Этот материал — живописное наследие Марка Шагала, чьё творчество давно уже волновало моё воображение…

Результат не заставил себя ждать: именно в процессе осмысления магии его красок и форм, а также в итоге ознакомления с многочисленной искусствоведческой литературой я пришёл к необходимому, но до того отсутствовавшему звену в своей аргументации. Я сам воспринял это чуть ли не как откровение. То был голос *изнутри*, изнутри творческого процесса и его восприятия. Этот момент настолько захватил меня, что я счёл уместным датировать заметки тех дней.

21 февраля 2004. Музыкальное вещество живёт, так сказать, вместе с энергией, его порождающей: вещество обнаруживает себя в процессе энергетической коммуникации. Видимо, именно это Шагал упорно называл любовью («краска-любовь»…). И тогда мне стало ясно, что в музыке всех эпох и стилей, а в устной традиции, быть может, с особой явственностью, музыкальное вещество отличается тем, что, скажем, «берётся» (на всех этапах его существования — [сочинения], [исполнения], восприятия) вместе с энергией, его порождающей, — с ним и в нём, музыкальном веществе, формующей композицию как художественную мысль — то есть, видимо, именно то, что Асафь-

ев и называл интонацией. Эдмонд Гегамович Аветян прекрасно писал о люминесценции вещества, а я бы сегодня добавил и уточнил: речь должна идти об *энергетической люминесценции* музыкального (и любого другого художественного) вещества того или иного вида искусства. Вещество отприродно сопряжено с энергией формотворчества как процесса энергетической коммуникации.

7 марта 2004. Я нашёл блестящее подтверждение своей интуитивной догадке в книге воспоминаний о Шагале — книге, чрезвычайно редко упоминаемой не только в русскоязычном шагаловедении, но и в англоязычном, хотя она опубликована на английском языке. Автор этой книги — Вирджиния Лэйренс Хаггард, «Вирджинечка», как называл её сам Шагал в течение тех семи лет, когда она была верной спутницей его жизни… Почти сразу после смерти Шагала Вирджиния опубликовала в высшей степени интересную книгу воспоминаний. Как мне сегодня представляется, она, будучи сама художницей, поняла технику Шагала глубже всех шагаловедов… Процитирую (в моём несовершенном переводе) хотя бы один выразительный параграф из её книги…

«Он [Шагал] владел даром интимного понимания жизни вещества… его вибраций и превращений. Он чтил его независимое поведение и никогда не искажал его. Подобно [даосскому] ремесленнику, он искал ту тайну, которая жила в… веществе, и творил в гармонии [с ней]. В итоге его работы могут выдержать сравнение с природой. Его известный тест состоял в том, чтобы поместить картину в траву или у дерева и убедиться, что она действительно не противоречит своему окружению. Это иллюстрировало его идею о том, что хорошая картина сделана из аутентичных, живых веществ… и объясняла дорогую его сердцу теорию о необходимом “химическом” качестве живописи. Он исходил из убеждения, что существует некий таинственный элемент, без которого живопись не способна подняться выше области материи как таковой в царство чистого творчества и не может стать самостоятельно одухотворённой сущностью… Этот [таинственный] элемент [искусства] подобен фрагменту живой ткани».

«Живое вещество» Вернадского в искусстве гениального живописца превращается в живую ткань, обретающую собственное бытие, полное аутентичных вибраций и трансформаций. Материя искусства становится его, искусства, *живородящим* веществом, — *второй природой*, не отражающей первую, но с ней сосуществующей. И если это действенно по отношению к живописи, то тем более очевидно в музыке, где звуки превращаются в тоны, а звукосочетания — в интонации, где господствует *голосовость* — качество, внесённое в природу исключительно человеком.

«Химия» искусства превращает любое вещество его в живую ткань формотворчества, конкурирующего с самой природой. Но, в отличие от природы, живое вещество искусства заряжено энергией любви.

Горизонты проблемы расширяются…

…я предлагаю различать в музыке (и, шире, в искусстве вообще) материал и вещество. Говоря схематично, *материал* — это нечто бесформенное, косное, мёртвое, тогда как *вещество* — это нечто чреватое формами того или иного определённого типа (продолжительности, фактуры, артикуляции, динамики и т. п.) и потому — живое. Чреватость формой — обязательное качество вещества, предпочитаемого той или иной традицией музицирования и тем самым как бы заданного в ней. В этом его отличие от материала, из которого в принципе может быть создана любая форма, любого стиля и любой традиции. По определению скульптора-теоретика Владимира Домогацкого, материал — «это всякая масса, технически поддающаяся оформлению»... Между «технически поддающейся» массой и «чреватым» веществом — расстояние длиною в жизнь.

Можно предложить такую формулировку: у каждого искусства есть своя материя, но в рамках каждой материи существует многообразие веществ. Или нечто аналогичное по соотношению вещества и тембра: каждое вещество реализуется мириадами тембров. В этом смысле весь симфонический оркестр — одно вещество при множестве индивидуальных инструментальных тембров, и оно сопоставимо с контрастным

веществом других оркестров же — например, индонезийского традиционного оркестра гамелан.

Надо, впрочем, признаться, что во всём этом (и за всем этим) ещё так много неясного и непроработанного, что было бы опрометчиво ожидать немедленной поддержки высказанной здесь гипотезы. «Если все и сразу со мной соглашаются, — остроумно заметил Оскар Уайльд, — значит, я не прав...» Наиболее желательный сценарий, на который мне хочется надеяться, предполагает открытую дискуссию о феномене музыкального вещества...

Среди тезисов и гипотез, которые могли бы быть вынесены на такую дискуссию, я бы назвал сейчас следующие — в качестве добавления к вышесказанному или его развития.

Прежде всего, обращает на себя внимание очевидный парадокс музыкального вещества. С одной стороны, оно как бы незамечаемо, принимается за необсуждаемую данность как нечто, отприродно неотъемлемое от музыкального выражения в данной культуре. С другой стороны, традиция бесспорно наделяет его определённым смыслом и специфической знаковостью — в частности, знаком того или иного жанра, локального стиля, функции в полифонической фактуре. Убеждён, что семантика и семиотика музыкального вещества в традиции должна будет стать темой специального исследования — как на материале отдельных культур, так и в более широком сравнительном освещении. Увлекательнейшую часть такого исследования составит анализ народной терминологии и имеющих место концептуализаций вещества — например, в рамках более общих представлений о звуке и его сакрализации. В таких случаях исследователь вправе будет ставить вопрос об интерпретации вещества в самой традиционной среде. Такая интерпретация, как мне представляется, может быть выявлена равно анализом сравнительного музыкального материала и осмыслением всех нюансов народной терминологии. Работа чрезвычайной трудоёмкости, требующая незаурядной творческой энергии.

Другая гипотеза касается природы интонации. Можно допустить, что интонация, будучи *осязаемой* слухом, оказывается не только мелодическим, гармоническим и прочим *оборотом*, запоминающимся «музыкальным словом» и т. п., но и живым

веществом музыки. В этом смысле интонация разделяет судьбу любого целенаправленного результата мыслительной (и в том числе музыкально-мыслительной) деятельности: как писал М. Мамардашвили, «произведение мысли — живое существо, имеющее тело… и не совпадает с обозримым сделанным текстом...» [*Мамардашвили М. К.* Стрела познания. М., 1997. С. 163]

Если музыкант *мыслит интонационно*, то тем самым предполагается, что он оперирует своим музыкальным веществом. Вещество и интонация нерасторжимы в рамках каждого данного стиля и каждой данной традиции.

…родной музыкальный язык — это не только язык как таковой, но и языковое поведение как *жизнь в языке* и, само собой разумеется, — его специфическое музыкальное вещество.

Вещество не есть нечто извне музицирования — оно есть *условие* исполнительского поведения…

Как жанр — больше, чем функция, так и вещество — больше, чем артикуляция, тембр и акустика. Музыкальное вещество обладает своего рода синкретической силой — это, повторяю, и поведение в исполнении, то есть оно не дано извне музицированию: музыкант в нём постоянно пребывает. (Кстати, именно это постоянное пребывание и мешает нам осознать вездесущее наличие музыкального вещества.)

Музыкальное вещество не существует независимо от музыканта, как, например, глина существует независимо от гончара или мрамор — от скульптора. Осваивая конкретное вещество, мы принимаем и соответствующий ему образ жизни… включая в него чуть ли не всё — соответствующую систему жестикуляции, походку, взгляд, даже улыбку. Музыкант — опять же повторю — *постоянно пребывает* в веществе, существует в нём как музыкант музицирующий. Это всегда определённое музыкальное вещество *предзадано* ему — но не как из века существующая глина для гончара, а как его собственный и уникальный modus vivendi. Если гончар работает с глиной, то музыкант работает не с музыкальным веществом — в нём он пребывает… — а с ритмом, высотой, тембром, темпом, агогикой, интервалами, фактурой и т. п. И тем не менее это вещество имеет фундаментальное значение в любой музыкальной композиции, в любом акте музицирова-

ния. Более того — мы вправе высказать гипотезу о зарождении музыки в связи с феноменом музыкального вещества…

Во всяком случае, если зарождение музыки, согласно одной из многих гипотез, действительно связано с зарождением музыкальной интонации как отличной от речевой, то оно «совпадает» с возникновением нового вещества собственно музыкального артикулирования. Это вещество изначально и многократно опробовается как *вещество интонации*, то есть как вещество специфически музыкального напряжения. «Держать тон» означает и «держать» (находиться, пребывать «создавать») вещество артикулируемой интонации. Мы вправе говорить о веществе музыкального артикулирования и о веществе интонации/интонирования.

Но есть и менее спекулятивные, как мне представляется, свидетельства фольклористов-полевиков, говорящие буквально о «создании» вещества как действительном начале собственно музыкального поведения Мне хорошо помнится одно из устных выступлений А. Осипова, чебоксарского аспиранта профессора В. Лапина на секторе фольклора в РИИИ, который в декабре 1984 года говорил о том, что, согласно чувашской традиции, в начале надо «произвести звук», а потом уже петь (например, похоронную песню). Именно поэтому у чувашей, в их вокально-инструментальных жанрах музицирования, всегда начинает скрипач или исполнитель на так называемом «пузыре», а потом только вступает хор. Иначе говоря, пока не создано соответствующее музыкальному поведению (и жанру) вещество интонирования, хор не поёт. *Сначала производится вещество*, и потом только в его, если угодно, контексте и режиме и начинается собственно музицирование.

Так и хочется переиначить известную всем фразу — «В начале было Вещество…»

Проблема (и задача) состоит в том, чтобы распознать специфику этих музыкальных веществ, их *природу* и, разумеется, их назначение…

Всякое «сегодня» — это сосуществование «веществ» внутри традиции. Можно говорить даже о законе *сосуществования музыкальных веществ в этнической традиции.*

В этой связи позволю себе высказать… одну, и весьма дискуссионную, мысль. Как мне представляется, мы вправе говорить о сосуществовании чуть ли не различных музыкальных *цивилизаций* внутри почти каждой исторически развитой этнической культуры, Я лично верю в их сосуществование: например, таковы крестьянская и городская цивилизации внутри русской или венгерской музыкальных культур. Их различия в составе общенационального, так сказать, мира столь существенны, что естественный *диалог* между ними практически исключён — они общаются через радикально другие каналы коммуникации, которые я бы остерёгся называть диалогом.

Если дело обстоит именно так, то феномен сосуществования различных *музыкальных веществ* внутри одной традиции выступает её бесспорным и фундаментальным атрибутом. В этом смысле «вещество» может быть определено как дверь в цивилизацию. А смена вещества может обернуться если не сменой эпохи, то сменой стиля или, опять же, цивилизации внутри данной национальной культуры.

Я различаю два основных вида смены вещества:

1. Внутри данной цивилизации: сравним, например, оперу с речитативом и с разговорными репликами вместо нотированного речитатива — красноречивый пример даёт сценическая судьба оперы «Кармен» Бизе. Вспомним также выразительный пример Виктора Цуккеркандла, сопоставившего оперный квартет с разговором четырёх собеседников… Его блистательный анализ вердиевского квартета прекрасно передаёт шок восприятия, который испытывает тот, кто переходит из мира разговора с его речевым веществом в мир музыки с его интонационно над-обыденным веществом — от беседы четырёх к их содружному пению. (Правда, сам Цуккеркандл не писал при этом о феномене «музыкального вещества».)

2. Между цивилизациями, но внутри одной национальной культуры: сравним, например, стихи Ломоносова, Тредиаковского или Пушкина распетые в крестьянском фольклоре в качестве народных песен. Ещё ярче сравнение образцов северорусского пинежского распева популярных городских романсов, приведённых в комментариях З. Эвальд к песням Пинежья,

а также варианты известной русской мелодии «Сидел Ваня на диване» в записи той же Эвальд и в квартете П. И. Чайковского…

В донской казачьей песне Т. Рудиченко зафиксировала термины «перекидывать голос» со значением «использовать приём перебрасывания голоса в фальцет» и «играть с перехватом» в значении «петь, перебрасывая голос в фальцет»… Если эти термины означают смену вещества внутри одной песни как процесса её певческого «выполнения», тогда мы вправе выделить данный случай как третий тип смены вещества. Но это требует дополнительного исследования на более широком материале.

Различные музыкальные вещества не только сменяются, но и, как правило, длительное время сосуществуют. Я различаю три вида сосуществования музыкальных веществ:

1. Между разными цивилизациями в одной национальной культуре (например, крестьянская, городская, литургическая).

2. Внутри одной цивилизации — в основном, по жанрам крестьянского фольклора: сравним вещества плачей, эпоса, закличек, частушек, лирических песен и т. д.

3. Внутри одного полифонического исполнения: сравним «вещество» запевалы, часто полуречевое, и «вещество» протянутого хорового бурдона (вспомним звучание латышских или кахетинских бурдонных песен). Или вспомним явно разные вещества хора подружек и плача невесты на их фоне…

…ясно, что есть, очевидно, музыкальные вещества, предрасположенные преимущественно для солирования, и есть вещества, предрасположенные скорее для подхвата, для соинтонирования. Любопытно, что это деление относится как к монодическим, так и к полифоническим культурам. Так, стиль речитации, даже будучи сильно, фронтально мелодизированным, не является всё же веществом со-музицирования — ему *внимают*. Песенному же стилю — *подпевают*: если не реальным звучанием, то, по крайней мере, мысленно, «про себя». Короче… природа музыкального вещества тесно связана и с типом так называемого исполнительского общения.

(Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 185–190)

В. В. Медушевский

О ЦЕРКОВНОЙ И СВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

…Как возникает в человеке способность к духовному слышанию?

«Наблюдайте, как вы слушаете» (*Лк.* 8:18). Эти слова Спасителя непосредственно имеют в виду слышание благой вести Царствия Божия. Но Словом Божиим, от воплощения Которого человечество ведёт ныне счёт лет, взошла и напиталась культура, одухотворилась душа: «сокровенный сердца человек» открылся в глубине музыкальной интонации христианской эры, так что и она стала благовествовать Тайны Божии. А с интонацией преобразился и слух. Потому и к музыке относимы слова Евангелия.

Как же духовная энергия проявляется в музыкальном слухе?

Понаблюдаем: как мы слушаем?

Глинка вёл продолжительные беседы со святым Игнатием (Брянчаниновым), отцом Церкви XIX века, и по просьбе композитора святитель записал главные моменты их бесед в статье «Христианский пастырь и христианин-художник». Художник начинает беседу с глубоких признаний, исповедоваться в которых особенно уместно святому пастырю: «...душа моя с детства объята любовью к изящному. Я чувствовал, как она воспевала какую-то дивную песнь кому-то великому, чему-то высокому, воспевала неопределительно для меня самого... Это высокое, пред которым благоговело моё сердце, кого оно воспевало, ещё

вдали от меня. Сердце моё продолжает видеть его как бы за прозрачным облаком или прозрачною завесою, продолжает таинственно, таинственно для самого меня, воспевать его: я начинаю понимать, что только тогда удовлетворится моё сердце, когда его предметом соделается Бог» (Святитель Игнатий (Брянчанинов)…

Так ли мы слышим музыкальную красоту сочинений Глинки?

Для творцов дивных скрипок создание их инструментов было молитвой, а знаком успешности работы чудное пение ангельского хора, раздававшееся при простукивании деки, когда резец едва заметным для руки образом вытачивал на деке образ Богоматери с Младенцем. Слышим ли мы эту суть красоты скрипичного звука?

Гайдн на коленях вымаливал красоту. Бетховен… говорил, что каждая нота его Скрипичного концерта продиктована Всевышним.

А что слышим в музыке мы?

Если слух является специфическим и главным предметом музыкального образования, в котором, как в жёлуде, может заключаться и падение, и возрождение национальных культур, то нам очень нужен правильный взгляд на музыкальный слух, нужна теория слуха.

Понятно, что речь идёт о религиозной теории музыкального слуха. Как могла бы выглядеть такая теория?

Основное, исходное, ключевое её положение: музыкальный слух — любой, во все исторические времена — имеет религиозную природу. Главный тезис можно сформулировать и по-другому, более конкретно: музыкальный слух христоцентричен, Христа имеет как основание и абсолютную точку отсчёта.

Но многие могут заявить, что религиозная природа слуха требует доказательств?

Спрашивается, как обосновать положение о христоцентричности музыкального слуха? Здесь требуются два связанных хода.

Первый — нужно показать, что христианская интонация музыки и культуры имеет явно неземное происхождение, что она, подобно иконографии и агиографии (описания святости

святых — нового и центрального жанра литературы), могла возникнуть лишь после Боговоплощения, в результате его, как следствие чуда вхождения вечности во время.

Второй ход должен продемонстрировать, что всякая музыка соотнесена с этим божественным образцом позитивным (как в религиозной и светской возвышенной музыке) или отрицательным, негативным способом (подобно чёрной демонической рок-музыке, строящейся как зеркально-симметричное выворачивание идеала), и что суть правильного духовно-интонационного слышания заключается в соотнесении музыки с этим незримым идеалом, начертанном в духе.

Оба хода в их единстве требовали бы, безусловно, обширного исследования.

Можно ли проиллюстрировать действие религиозного слуха на каких-нибудь небольших примерах?

Возьмём для этого образцы из сферы светской музыки (доказывать, что литургическая музыка требует религиозного же слышания и слуха, было бы странно).

Первая иллюстрация — этюд Шопена As-dur.

Откуда в нём это неожиданное парадоксальное сочетание нежнейшей фигурационности со скрытой хоральностью, которая прочерчивается силлабическим равномерным движением крайних голосов и обилием повторяющихся на одной высоте звуков? Из желания ли оригинальности? Нет — из той живой трепетности в поиске красоты, которая и составляет суть живого, духовного слуха.

Сама же гармония высшей трезвенности и нежности, живущая как идеал в душе, имеет неземное происхождение: она могла оплотниться в христианской интонации лишь после Боговоплощения, когда в богочеловеческой личности Христа естественно объединилось то, что, казалось бы, безнадёжно было разъято в человеке первородным грехом, — например, в Его силе обнаружилось не обычное для падшего человека своенравие, а самоотречённость и абсолютное послушание воле Отца, смирение и кротость. Само словосочетание «кроткая сила» до Христа казалось бы нелепо-вычурным, наподобие «жидкой твёрдости», — ибо отсутствовало в мире. Свою крепкую волю

сам падший человек называет и поныне «железной», и эта ожесточённость — свидетельство и обличение её неправой цели. В пламенеющей же, мирной и спокойной воле Христа открылась людям и для их преображения божественная жертвенная любовь. Душевно-сентиментальная нежность падшего человека весьма разнежена по причине себялюбивой отделённости от Бога; она уютна, любит комфорт, приятный покой тела, и мало в ней духовной трезвенности, разумной собранности и ответственности. Нежность Христа далека от такой расслабленности, ибо жаждет поддержать долу поникший дух человеческий и несёт в себе эту укрепляющую, возвышающую, бодренную силу.

Христос восстановил в душе человека изначальный божественный замысел Творца о своём создании, порушенный падением Адама. Восстановленный Им образ стал содержанием всей культуры.

Христианское преображение всех земных чувств, о чём мы совсем недавно говорили, продолжало оставаться законом и в светской музыке Нового времени. Вышеестественная естественность идеальной божественной красоты по-прежнему владычествовала над мнимой естественностью обыденности. Христианский небесный идеал, продолжая жить в душе романтической культуры, внёс и в музыку этюда — в это сочетание внутренней дисциплинированности, молитвенно-благоговейной сосредоточенности с удивительной проникновенностью — и все обертоны этой культуры, которые обнаружились бы при сравнении этюда, например, с барочным фигурированным хоралом… В отличие от утяжелённости барокко, каждый звук наполняет здесь лёгкая прозрачная пространственность, устремлённая ввысь, к свету, несколько, впрочем, мечтательная.

Второй пример — начало сонаты Бетховена, называемой слушателями «Лунной». Здесь перед нами тоже фигурированный (в классицистской манере) хорал с его возвышенно-благоговейной строгостью и одновременно нежной мягкостью. Строится он на основе типично барочной мелодии баса, характерной для жанров пассакалии, чаконы и арии-ламенто.

К числу признаков арии-ламенто — арии-жалобы — добавляется и характерный неаполитанский секстаккорд, давний знак глубокой скорби. Самый же таинственный и чудесный момент в этой музыке — начало мелодии верхнего голоса; несказанную красоту и дивное утешение несёт в себе проникновенный начальный звук gis. О чём говорит голос? Как ни странно, — но о смерти: к жанровым ассоциациям пассакалий, чакон и арии-ламенто добавлены явные аллюзии траурного марша (мелодия почти идентична траурному маршу 12-й сонаты Бетховена). Но откуда же тогда несказанность утешения? Она оттого, что на самом деле всё же не о смерти этот нежный звук gis, а о высшей жизни, которой ни глаз не видел, ни ухо не слышало...

Значит в бетховенской сонате, в её звучании заложена именно христианская, а не свойственная душевному человеку диалектика жизни и смерти?

У о. Павла Флоренского в «Философии культа» есть развёрнутый анализ поразительного перелома в Панихиде — песнопения «Надгробное рыдание творяще песнь аллилуйя», скорбная мелодия которого с непостижимой естественностью изливается в праздничную песнь. Что же делает здесь культ? Не отменяет он нашу скорбь, не подавляет, не пытается доказать мнимость боли, но, входя внутрь её, погружаясь в её подлинность, изнутри же и просветляет: «утверждая аффект в правде его, культ преображает его».

Ни один человек в мире не способен выслушать жгущие меня слова сердца с бесконечной внимательностью. Но это может сделать Тот, Кто пострадал за нас, приняв на себя невыносимое для человека бремя наших грехов, восстановил порушенную прародителями возможность богообщения, показав нам Бога как всеобъемлющую бесконечную Любовь, — Он принимает в Себя нашу боль.

Что же происходит дальше, в самый таинственный момент преображения чувства? «Земное страдание теряет свою мрачность потому, что являет нам Бога вблизи, как помощника, кладущего руку Свою в нашу руку», — пишет наш поэт В. А. Жуковский и продолжает: «тратя своих милых, мы только

передаём их лучшему; за них мы радуемся, за себя плачем, но плачем на груди Отца Небесного, Который, облекая лицо их гробовым покровом, тем самым разоблачает для нас отеческое лицо Своё»…

Вот она — суть, последняя причина превращения чувств: откровение неизречённой сладости лика Божия — лика Любви. Бывает в природе: небо почернело от туч, а выглянувшее солнце согрело сердце радостию — так и в душе, обложенной страданием, когда теплом коснётся её луч Солнца правды.

«Не потому, — заключает Жуковский, — благодетельна любовь к Богу, что она мешает нам плакать о наших милых, а потому, что заставляет смотреть на нашу скорбь с высшей точки зрения, потому что крики скорби превращает в молитву, именующую и изъясняющую Бога»…

А теперь зададим нашему слуху вопрос: что же неслыханное, небывалое, ищет в звуке gis исполнитель? Не отклика ли Неба, полного неизъяснимой кротости, милосердия, света, тишины, и неотмирного мира? И не потому ли так трудно достичь чуда, что не одна лишь феноменальная чувствительность пальцев к указаниям слуха, но прежде всего сама бесконечная точность духовно-интонационного опыта требуется здесь? На одну миллионную долю превышена соотносительная громкость верхнего звука — и вот уже не из неведомых глубин духа и не изнутри, не из недр самого чувства износит он небесную утешающую силу, но, выпадая из духовной гармонии аккорда, приходит извне как проявление обычной человеческой неделикатности. С другой стороны, если на стомиллионную долю принижена его громкость, то где же тогда небесное достоинство и неотмирная сила этого неслышного гласа в душе? Никакими чисто человеческими усилиями не рассчитать неземную точность духовной гармонии, организующей звучание. Лишь слух, жаждущий небесной красоты, высшей правды, может донести её до нас.

Если всё это так, если призванный к слышанию истины настоящий, не поддельный музыкальный слух человека имеет религиозную природу, если подобно всей культуре и истории человечества он христоцентричен и у гени-

ального музыканта изощрён, ибо активнее, чем у других, устремлён к взысканию идеала красоты, — то не в этом ли оттачивании духовного опыта состоит цель всего музыкального воспитания, всей системы исторических, теоретических и художественно-практических дисциплин?

Нам нужно возвратиться к красоте нормального здравого религиозного взгляда на искусство и музыку. Один из персонажей Андрея Платонова поучал: «Счастье, товарищ Вощев, произойдёт не от смысла, а от материализма». Крах величайшей державы, в своё время созданной верой, от экспансии материализма наглядно свидетельствует об обратном. Союз музыкознания, музыкальной практики и христианской философии естествен и желателен.

Невозможно постичь красоту барахтающегося в земных заботах и страстях. Знаменательно, что эпитет «изящный», эпитет XVIII — XIX веков, прилагавшийся к высокому искусству, происходит от церковнославянского глагола «изъимати-изъяти»: «вынимать», «вытаскивать», «избавлять», «спасать». В молитвословиях и песнесловиях церковного богослужебного пения человека изымает из земного и восхищает в небесное высшая сила, как об этом хорошо говорится в одном из каждодневных прошений Богородице: «Превышшая ангел, мирскаго мя превышша слития сотвори». Слово, выражающее в греческом языке спасающую благодать Божию (χαρις), имеет исходное значение «красота», «любовь», «радость», «сладость», «расположение», «благодарность». И эта спасительная красота благодати, истекая из богослужебного пения (шире — из церковного искусства, в конечном счёте из таинства церковной молитвы), освещает и производную сферу благочестивой светской музыки — и о ней тоже можно сказать, что она потаённо связана с жизнью именно потому, что изъята из неё: изъята из сиюминутного, восхищена в неземной великий смысл, — дабы просветить временное сиянием вечного. Как писал в статье «О поэзии» архиепископ Иоанн Сан-Францисский, «доставлять чистый воздух горнего мира человеку дано молитве и молитва поручает поэзии быть её помощницей»…

Если хотим, чтобы тьма не поглотила нас окончательно, — должны утвердиться сердцем в правильном, духовном, чистом и смиренном понимании красоты музыкального слуха, суть которого замечательно выразил иеромонах Роман:..

Так будь же зеркалом у Бога,
И, очищаясь, отражай.
Иначе — Красоту не трогай,
Не создавай — не искажай.

Построение духовной теории музыкального слуха делает возможным духовный взгляд на любой элемент музыки. Некогда у нас уже шла речь о духовных основах музыкальной формы в Средневековье. Можно ли взглянуть с этой точки зрения на музыкальную форму Нового времени, эпохи, родившей крупные сонатно-симфонические произведения?

Слышим ли мы адекватно драматургическую глубину формы? Современная теория (В. А. Цуккерман) указывает здесь на принцип преобладания активности. В соответствии с ним суть развития понимается как борьба за кульминацию, которая приходится обычно на развивающий раздел формы. Форма описывалась в виде динамической волны, на спаде которой обычно возвращается реприза. Откуда тогда необыкновенная её радость (которую, впрочем, не все слышат)? Адорно осмеливается даже критиковать Бетховена за недостаточную динамичность его реприз. Такое слышание формы исходит из психологии взбаламученного плотского человека.

Нигде так ясно не проявляется эта неадекватность слышания, как в ощущении медленных частей. Современная теория рассматривает медленную часть цикла как лирический центр. Но что есть лирика? Это понятие вытекает из языческой теории родов, исходившей из события, которое можно воспроизвести в лицах (драма), описать в словах (эпос), излить своё отношение к нему (лирика). Но событие никак не может почитаться сердцевиной искусства, во всяком случае того, которое возникло в русле христианской традиции, будучи изначально рождено из океана божественной жизни, открываемой в таин-

стве веры, в церковной молитве. Молитва возвела здание европейской культуры в эпоху Средневековья: молитвой зиждется храм, пишется икона, ею возносится к небу богослужебное пение; молитвенны жития святых — центральный жанр литературы (агиография — описание святости святых), и потому жития легко устремляются в богослужение (чтение Лавсаика, и в переработанном виде — в канонах утрени, в акафистах и др.). Благодатью молитвы возносится человек в онтологическую духовную реальность, в ту светоносную огненную реальность вне земного времени и пространства, где начинается чудотворное преображение земной действительности, освящающее сначала души, а затем и саму жизнь.

Можно ли молитву как глубинное основание искусства трактовать в языческих категориях лирики, драмы, эпоса? Глупа и кощунственна эта затея, как и всякая вообще попытка плотского человека понять духовного по своим меркам, без внутреннего преображения.

На музыку средних частей классических симфоний и сонат точно так же можно смотреть от двух точек зрения — от плоти и от духа. С первой она выглядит как лирический центр. Со второй — как центр духовной глубины, молитвенной дисциплинированности сердца и возвышенных размышлений.

По-разному открывается и смысл формы. При взгляде снизу она предстаёт пред нами как динамическая волна. Если же взирать слуховым вниманием от высоты евангельских заповедей, то обнаруживается в ней нечто противоположное — она являет собой вид чаши с пологими краями. Это отображение совершеннейшей праформы, лежащей в основании всякой прекрасной формы. В её основе триада, раскрывающая историю человечества: человек как мысль, как замысел Божий о нём — грехопадение — восстановление спасительной жертвой. Такова и глубинная форма медленных частей: в экспозиции — просияние вечной идеи в сиюминутности чувства, в развивающей части — действие искушений, разнообразные впадения в «эмоции» (волнения), которые до XVII века называли турбуленциями — завихрениями страстей. Что же тогда реприза? Она — преодоление мути, дивное, бесконечно радостное восхождение

к достодолжной высоте духа. Итак, не успокоение в усталости, а восхождение к вершине. Вот где красота классической формы — какая радость!

Но и на этом не останавливается часто композитор-классик. Вспомним, например, медленные части Второй, Третьей, Четвёртой сонат Бетховена. За репризой следует ещё и кода. Что она являет собой с духовной точки зрения?

По представлениям гомилетики (теории церковной проповеди) проповедник, заключая речь, как бы восходит на высоту, чтобы усмотреть и представить разом всю совокупность проделанной духовной работы. Мистическая тайна заключения — восхождение к горним вершинам идеи, к её сердцевине, к тому конечному состоянию, ради которого поддерживался весь интерес развития, длилась надежда. Здесь тайна целостности речи, её дух, квинтэссенция формы — закон превышения. Но чтобы что-то превысить, нужно знать, что именно надо превысить. А для этого очень хорошо ощутить суть всецелостной мысли. В музыке бравурной («храброй») она очевидна — так что головокружительно-смелые коды удаются легко и композиторам, и исполнителям. В тихой музыке мастерски кончить труднее. Суть завершающих разделов в ней сокровенна: время кончилось — начинается вечность, вечность таинственных движений в душе — какая ответственность! Как река, оканчивая себя, впадает в море, так время произведения — впадает в вечность нашей души.

Этот переход от времени к вечности тем более важен, что в жизни мы ленимся делать остановки, если только Господь не поможет нам трудной болезнью или посланием чрезвычайных обстоятельств. Чувствуем ли смысл и этическую ответственность классической коды? В ней продолжается путь, устремлённый — в пределе — к совершеннейшей свободе в смирении, к окончательному, решительному отвержению недолжного, к райской тишине души.

…Что же с духовной точки зрения представляет собой душевно-телесное, физическое пространство музыкальной фактуры?

Выход из онтологического пространства, сопровождаемый многозначительными декларациями, состоялся в Новое время.

Что самое главное здесь? Фактура становится экраном воспроизводимого в музыке художественного мира: мы различаем в ней голоса рассказчиков, галантную речь персонажей, споры и согласия, часто и изобразительный фон. В музыке молитвы экрана нет и быть не может. Ведь если пред нами экран, то мы вне его, внеположны ему. В онтологическом пространстве неземной любви («Бог есть любовь») такое отчуждение полностью исключено. Истинное бытие нельзя наблюдать со стороны, в нём можно только жить жизнью веры. В нём Бог — всяческая во всём. Внутреннее и внешнее здесь таинственно слиты. «Иже будет во Мне и Аз в нем, той сотворит плод мног» (Ин. 15:5). Для любящего сердца Бог, хотя и превышает душу, но не находится вне души. Проницательнейший и тончайший Жуковский обращает внимание на фальшь западного философского языка — на холодность и формальность понятий объективного и субъективного (да и хорошо ли сказать о Живой Истине: «брошенный перед», а именно таково значение латинского objectus и русской его кальки «предмет»?! Скорее человек должен бы коленопреклонённо предстоять пред Нею). Живое сердце далеко от пустоты западного философского языка, ибо опытно знает о всеединящей жизни в Боге. «Ищи Господа», — читаем мы в наставлениях преп. Серафима Саровского, — «но не испытуй, где Он живёт. Где Бог, там нет зла. Всё происходящее от Бога мирно и полезно и приводит человека к самоосуждению и смирению». «Бог есть огнь, согревающий и воспламеняющий сердца и утробы». Такой смиренной божественной новой жизнью покаяния жил человек в хоровом унисоне монодии.

Глобальным, всеохватным был сдвиг сознания! И вот подтверждение: практически одновременно с репрезентативным стилем рождается новая картезианская картина мира. В ней надвое расколото былое единство онтологии — протяжённая (материальная) и мыслящая субстанции отделены друг от друга как две непересекающиеся плоскости (для сравнения: в России до революции всякий школьник знал о наличии трёх миров — вещественного, психического и духовного). Только в начале XX века физики копенгагенской школы, создатели квантовой механики, показали бедность и недостаточность картезиан-

ской картины мира, необходимость ви́дения за распавшимися плоскостями объединяющей их высшей реальности, — но не смогли переломить укрепившейся установки культуры, так что и поныне живёт западный человек телом в веществе, душою же в самозамкнутом иллюзорном мире мысленных придумок. Мыслю, следовательно, существую, а если и ошибаюсь, то не отменяется безусловность моего существования, как абсолютной отправной точки всякого знания. Вот поразительное по откровенности утверждение второй точки отбытия мысли с её глухим герметизмом…

Музыке в связи с описанным глобальным сдвигом сознания открылся новый путь — она начала своё выпадение из мира онтологии, из мира сущностного, духовного в миры психический и вещный. Если ранее её основой была символическая организация (символ есть сила воскрыления в бесконечность содержания: нечто видимое или слышимое, устремляющее сердце в мир невидимой укрепляющей Божественной реальности), то теперь она организуется знаками, указующими на миры материальный и психический.

Но так — в тенденции и перспективе. Как уже говорилось, высокое светское искусство, *родившееся из церковного*, сохранило всё же в себе стремление к высшей красоте и любви, следовательно, и к духовности, правда, уже не без оттенка мечтательности.

…Среди русских композиторов, творчество которых в своих основах неотъемлемо от церковных истоков, Вы назвали С. Рахманинова, известного своими богослужебными сочинениями. В то же время у любого верующего человека могут возникнуть противоречивые чувства в отношении светских произведений этого композитора. Наверняка всякий слушатель восхитится мелодической красотой знаменитого «Вокализа» Рахманинова. И вместе с тем заложенное в этой музыке состояние печали может показаться несовместимым с молитвенными настроениями и чувствами церковного человека. Можно ли такую музыку назвать духовной?

Сокровенное содержание этого произведения — Китеж-град России. Глинка и Мусоргский открыли тайны России, впервые

обратившись к той интонационной основе, которая была создана русским народом на вершине его исторического бытия, — к русской протяжной песне. Не через безликое «население», а именно через «народ святорусский» выпелась в русской протяжной песне красота Божией мысли о Святой Руси.

Стиль Рахманинова возрос на родственной основе — на основе знаменного распева. И он тоже, и в ещё большей степени, — овеян святостью. И от него тоже исходит сила соборная, просветляющая.

Всякий интонационно-слуховой анализ основан на узнавании. В книге прочитывается лишь то, что уже имеется в сердце, — написал кто-то из поэтов. Как объяснили бы мы какому-нибудь фантастическому марсианину, что такое дружеская нежная улыбка, если никогда не было в его сердце соответствующего улыбке чувства? Улыбка так и осталась бы для него навсегда горизонтальным растяжением ротовой щели.

Возможно ли такое у людей? Не одно ли у них сердце? Так. Однако, велика пропасть между человеком душевным и духовным. Невозможно душе познать духовное не преобразившись (а для того прежде восхотев преображения). «Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сем надобно судить духовно» (1 Кор. 2:14).

Такая сложность возникает в музыке, если овеяна она чувствами духовными, знакомыми лишь верующему сердцу. Бессмыслен был бы анализ её звуков без предваряющего его духовного анализа человеческих чувств…

А «Вокализ»? Здесь мы уже на земле Православия. И воздух дышит изначально иным чувством, не земным, не плотским. Вроде бы и печаль... Но почему такая певуче-сладостная?

Когда же осмыслим и как-то будем предчувствовать в себе то, что в полноте обретается лишь в вере и воцерковлённой жизни, то сразу же с достоверностью узнаем это чувство и в музыке.

Откуда эта благодатная тишина в нежно-печальном струении музыки? Удивительно проникновенно писал ранний, смиренный, Белинский до того как вдруг восчувствовал себя идейным вождём России: «благодать даётся только тому, кто, смирив

порывы буйного рассудка и с корнем вырвав из сердца своего семена гордости и самообольщения, бил себя в грудь и повторял с мытарем: “Грешен, грешен, Господи, отпусти мне грехи мои!” Да, только тот прозреет и просветлеет, и возблаженствует в трепетном сознании истины всех истин, кто, распростёртый перед Крестом, в таинственный час полуночи, молясь, плача и рыдая, взывал к невидимому свидетелю наших тайных помышлений...»…

Плач духовный... Господь отходит от души, дабы не была она легкомысленной и неблагодарной, чтобы могла взвесить и оценить: что есть бесценное сокровище веры и что — суета мирская. Что имеем — не храним, потерявши плачем...

Плач духовный, печаль по Богу, сокрушение о грехах есть сторона покаяния, покаянного чувства, предполагающая иную сторону. Угодный Богу этот плач, утверждённый заповедью блаженства, в зародыше уже содержит залог утешения сладостным светом любви Божией. Потому и называется радостотворным плачем.

Что должен был чувствовать Адам, изгнанный из рая? Заглянем в этимологию слова плач: не откроет ли она тайны древнего чувства? Заключённый в слове индоевропейский корень имел исходное значение ударять, бить, ударять себя в грудь (например, лат. plengo — бью себя в грудь). Что вспоминается здесь в первую очередь? «Мытарь же, стоя вдали, не смел даже поднять глаз на небо; но, ударяя себя в грудь, говорил: Боже! будь милостив ко мне, грешнику!» (Лк. 18:13). И ещё страшное состояние людей на Голгофе: «И весь народ, сшедшийся на сие зрелище, видя происходившее, возвращался, бия себя в грудь» (Лк. 23:48).

Заглянем и в этимологию печали. Она прозрачна. Но почему печаль *печёт*? Что за странная мысль древнего народа-языкотворца?! Но древние люди чувствовали глубину жизни чище нас.

Наша плотская (отчасти и бесовская, греховная) печаль — сосёт, гнетёт, удручает, давит, изматывает душу, словно бы выедает её. В печали, пропитанной унынием, нет песни, рвущейся ввысь; не до музыки опечаленной душе: «что уксус на

рану, то поющий песни печальному сердцу... печаль вредит сердцу человека» (Притч. 25:20). «Печаль многих убила, а пользы в ней нет» (Сирах. 30:25). «Ибо от печали бывает смерть, и печаль сердечная истощит силу. С несчастьем пребывает и печаль... Не предавай сердца твоего печали; отдаляй её от себя, вспоминая о конце» (Сирах. 38:18–20). Царь Антиох… «впал в изнеможение от печали, что не сбылось так, как он желал... возобновлялась в нём сильная печаль; он думал, что умирает» (1 Мак. 6:8,9). Царь же Птоломей, «не имея почётной власти, от печали отравил себя, и так окончил жизнь свою» (2 Мак. 10:13). Близкое по значению слово *грусть* — в отличие от высокочастотной *печали* — ни разу не встречается в Библии. *Грусть* — родственна *грызть*. Грусть грызёт душу (оттого гениальное языковое чутьё Пушкина произвело стих: «грусть-тоска меня съедает»). В древнегреческом языке этимологически родственный глагол имел значение *скрежетать зубами*, напоминая тем самым слова Господа о скрежете зубовном во тьме кромешной без Бога. Слово «тоска» встречается в Библии всего два раза в следующих показательных контекстах: «убей меня, ибо тоска смертная объяла меня» (2 Цар. 1:9); «тоска на сердце человека подавляет его» (Притч. 12:25). Этимология поясняет, почему: слово родственно тесноте, тщете. Исходное значение — пустота. Наконец, в томлении просвечивают глубинные значения удушения и смерти.

Но почему «при печали лица сердце делается лучше» (Еккл. 7:3)? Потому, что печаль печали рознь. И вот корень отличий: «Ибо печаль ради Бога производит неизменное покаяние ко спасению, а печаль мирская производит смерть» (2 Кор. 7:10).

В печали по Богу — огонь внутренний: а он, невещественный и лёгкий, не давит тяжестью, не гнетёт, не грызёт подобно червю неумирающему, а обжигает душу, воспламеняя её к усердной внимательной жизни. Печаль по Богу хочет пролиться огненной рекой: сердце усиленно кается, отдаёт себя ревностному взысканию чистоты и света, пищи духовной, и потому в нём обещание света мира и спасения и радости.

После сказанного — не стоит труда узнать, какая именно печаль в «Вокализе». Конечно же, не плотская и не бесовская,

не давящая. Печаль духовная — огнём светящаяся, возводящая душу горе, несущая в себе активность покаянного чувства, всегда чреватого светом, — поначалу в зародыше, как надежда, вера и любовь, а затем и торжествующая. И именно из-за этой печали по Богу возлетает она так естественно в заключительных порывах мелодии, из глубины сердца, рвущегося к Богу. Так может плакать лишь душа, знавшая и *знающая Бога*, но временно оказавшаяся в отдалении. Сочинил эту музыку человек, имеющий очи веры, а отнюдь не марсианин в вопросах веры, как многие современники великого композитора.

Потому в музыке «вокализа» слышно это усердие, это томление по чистоте, потому печаль не просто светла, свет в ней не как данность, но как устремление и упование, чреватое утешением и успокоением в мире, «превысшем всякого ума», который всегда приходит после покаянного смиренного состояния духа. Все мотивы, выражающие высокий сладостный плач, — восходящие. В них словно руки, устремлённые в твёрдом уповании к Богу, изводящему души из печали к свету.

(ВНЕМЛИТЕ АНГЕЛЬСКОМУ ПЕНЬЮ. Человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова (по страницам трудов профессора В. В. Медушевского). Минск, 1999. С. 223–224, 226–232, 236–237, 261–264)

И. Ф. Стравинский

О МУЗЫКАЛЬНОМ ФЕНОМЕНЕ

Я приведу самый банальный пример: удовольствие, которое мы ощущаем, когда слышим шёпот ветра в листьях деревьев, журчание ручейка, пение птиц. Все это нам нравится, нас развлекает, чарует. Часто восклицают при этом: «Какая приятная музыка!» Речь идёт, конечно, о сравнении. Но ведь comparaison n'est pas raison [сравнение — не доказательство], как говорят французы. Эти звуковые элементы напоминают нам музыку, но собственно музыкой ещё не являются. Как бы нам это ни нравилось и сколько бы мы ни воображали, что при соприкосновении с этими звуками становимся музыкантами и даже творцами, нужно признать, что мы себя обманываем. Это лишь обещания музыки, осуществить которые может только человек. Человек, безусловно восприимчивый к голосам природы, но, кроме того, испытывающий потребность привести все эти явления в порядок и обладающий для этого особым даром. Всё то, что я полагаю ещё не музыкой, в его руках становится ею. Из этого я заключаю, что звуковые элементы слагаются в музыку лишь благодаря эффекту их организации и что подобная организация предполагает сознательное действие человека.

Я констатирую, таким образом, существование первичных звучаний, элементов музыкальной материи, которые приятны сами по себе, ласкают ухо и вполне могут доставить большое удовольствие. Но за пределами этого пассивного наслаждения мы открываем музыку, заставляющую нас активно участвовать

в действиях духа, который упорядочивает, оживляет и творит. Ибо в основе всякого творчества лежит аппетит, но это не жажда земных яств... Таким образом, к дарам природы добавляют блага мастерства. В этом основной смысл искусства.

Искусство не падает к нам с неба в пении птицы; но простейшая правильно выполненная модуляция — это, несомненно, уже искусство.

Искусство, в собственном смысле слова, есть способ изготовления произведений с помощью неких методов, либо полученных в результате обучения, либо изобретённых. Эти методы — строгие и определённые пути, обеспечивающие правильность наших действий.

Историческая перспектива, — как и всякая перспектива, она подчинена законам градации — позволяет различить только ближайшие планы. По мере удаления они всё больше ускользают от нас, и мы можем распознать лишь объекты, лишённые жизни и полезного смысла: тысячи препятствий отделяют нас от ценностей прошлого, оставляя нам лишь их мертвенные очертания. Да и то мы схватываем их скорее интуитивно, нежели сознательно.

Поэтому, чтобы постичь музыкальный феномен в его истоках, нет надобности изучать доисторические обряды или формулы заклинаний — проникать в секреты древней магии. Обращаться к фактам истории или даже предыстории — не значит ли это бить мимо цели, пытаясь схватить неуловимое? Как оценить вещи, которых никто никогда не видел? Если руководствоваться лишь разумом, то он приведёт нас прямо ко лжи, ибо он не освещён инстинктом. Инстинкт же непогрешим. Если он нас обманывает, то это уже не инстинкт. В любом случае, в таких вещах живая иллюзия гораздо ценнее, чем мёртвая реальность.

Однажды в Comédie-Française шла репетиция средневековой драмы, по ходу которой знаменитый трагик Муне-Сюлли должен был, согласно указаниям автора, приносить присягу на старой Библии. Но на репетициях старая Библия была заменена телефонным справочником. «Текст требует старую Библию, — зарычал Муне-Сюлли, — пусть мне принесут старую Библию!» Администратор театра Жюль Кларети поспешил в библиотеку

и с победным видом принёс экземпляр обоих Заветов в роскошном старинном издании. «Видите, дорогой мэтр, — говорит Кларети, — это Библия XV века...» — «XV века, — говорит Муне-Сюлли, — но ведь тогда, в XV веке, она была новой…»…

Если угодно, Муне-Сюлли был прав; но он слишком переоценивал археологию.

Прошлое прячется от нас, оставляя нам лишь разрозненные вещи. Связь между ними от нас ускользает. Наше воображение заполняет пустоты, пользуясь чаще всего предвзятыми теориями; например, материалист апеллирует к теории Дарвина, чтобы в эволюции животных видов поместить обезьяну до человека.

Итак, археология даёт нам не точные результаты, а лишь туманные гипотезы. Некоторые художники предпочитают грезить под сенью этих гипотез, рассматривая их не как элементы науки, а скорее как источник вдохновения. Это верно как в области музыки, так и в сфере пластических искусств. Живописцы всех эпох, в том числе и нашей, странствуют в грёзах во времени и пространстве, принося жертвы, то поочерёдно, то одновременно, архаике и экзотизму.

Подобная тенденция сама по себе не заслуживает ни похвалы, ни порицания. Заметим только, что эти воображаемые странствия не дают нам ничего определённого и не помогают лучше понять музыку.

[Ранее], говоря о Гуно, мы удивлялись, что шестьдесят лет тому назад «Фауст» столкнулся со слушателями, совершенно нечувствительными к прелести его мелодий, глухими к его оригинальности.

Что же сказать тогда о старинной музыке, как можем мы судить о ней с помощью одного лишь рационального суждения? Ибо здесь нам недостаёт инстинкта, самого важного элемента исследования, у нас нет живого ощущения предмета.

Что до меня, то опыт давно меня научил, что любой исторический факт, близкий или далёкий, может послужить импульсом для творческой фантазии, но никогда не будет средством понимания.

Опираться можно только на ближайшее, ибо всё, что вышло из употребления, уже не может прямо служить нам. Поэтому

бесполезно переходить известные границы, обращаясь к фактам, не дающим возможности размышлять о музыке.

Вспомним, что музыка в том виде, в котором мы сегодня ею пользуемся, — самое молодое из искусств, хотя истоки её так же древни, как и само человечество. Если обратиться к эпохе до XIV века, то мы будем вынуждены остановиться перед таким количеством практических трудностей, что уже при расшифровке нотных текстов нам придётся пускаться в догадки.

Что до меня, то я начинаю интересоваться музыкальным феноменом только тогда, когда он проистекает от целостного человека… Под этим я имею в виду человека во всеоружии всех возможностей наших органов чувств, психики и интеллекта.

Только целостный человек способен на труд высокого умозрения, которое должно теперь привлечь наше внимание.

Ибо музыкальный феномен — это не что иное, как феномен умозрения. Это выражение не должно вас пугать. Оно лишь предполагает, что в основе музыкального творчества лежит предварительный поиск, воля, которая сначала направлена к абстрактному, чтобы затем придать форму конкретной материи. Это умозрение неизбежно имеет дело с элементами *звука* и *времени.* Нельзя представить себе музыку вне этих двух элементов.

Для удобства изложения поговорим сначала о времени.

Пластические искусства развёртываются перед нами в пространстве: мы получаем впечатление от целого, прежде чем у нас появляется возможность постепенно рассмотреть на досуге детали. Но музыка осуществляется с течением времени и поэтому требует бдительности памяти. Следовательно, музыка является *временны́м* искусством, в то время как живопись — искусством *пространственным.* Музыка предполагает определённую временну́ю организацию, хрономию, да простят нам этот неологизм.

Законы, управляющие движением звуков, требуют наличия измеряемой и постоянной величины: *метра*, элемента чисто материального, с помощью которого создаётся ритм — элемент чисто формальный. Иначе говоря, метр решает вопрос о том, на сколько равных частей делится музыкальная единица, которую мы называем тактом, а ритм решает вопрос о том, как будут

сгруппированы эти равные части в данном такте. Четырёхдольный такт, например, может состоять из двух групп по две четверти или из трёх групп: четверть, две четверти, четверть и т. д.

Таким образом, мы видим, что метр, который сам по себе даёт нам только элементы симметрии и предполагает количества, способные суммироваться, необходимо используется ритмом, задача которого — упорядочивать движение, вырезая из него количества, предоставляемые тактом.

Кто из нас, слушая джазовую музыку, не испытывал забавное, почти головокружительное ощущение, когда танцор или музыкант-солист, упорствуя в подчёркивании нерегулярной акцентуации, пытался отвлечь слух от регулярной метрической пульсации, отбиваемой ударными?

Как мы реагируем на подобные впечатления? Что больше всего поражает нас в этом конфликте метра и ритма? Наваждение регулярности. Эти изохронные удары служат лишь средством подчёркивания ритмической фантазии солиста, они обусловливают внезапность и создают эффект непредвиденности. Поразмыслив, мы начинаем отдавать себе отчёт, что без их реального или предполагаемого присутствия мы не могли бы ни понять смысла этой фантазии, ни наслаждаться её остроумием. Именно пульсация метра открывает нам присутствие ритмической изобретательности. Мы наслаждаемся в данном случае взаимодействием.

Мне кажется, что этот пример достаточно убедительно раскрывает взаимоотношение метра и ритма как в иерархическом, так и в хронономическом смысле.

Теперь, когда мы в курсе дела, что мы скажем, если нам начнут говорить (а это бывает даже слишком часто) об «ускоренном ритме»? Как может здравый рассудок допустить такой ляпсус? Ибо ускорение влияет только на движение. Если я спою вдвое быстрее американский гимн, я изменю только лишь его *темп*, но ничего не изменю в его ритме, поскольку взаимоотношение длительностей останется тем же.

Я счёл нужным остановиться на этом весьма элементарном вопросе, так как невежды часто его запутывают, злоупотребляя музыкальной терминологией.

Более сложной и действительно важной является специфическая проблема времени, музыкального *хроноса.* Этот вопрос стал темой недавнего очень интересного исследования г. Петра Сувчинского, русского философа и моего друга. Мысли г. Сувчинского настолько родственны моим, что я не могу сделать ничего лучшего, чем изложить здесь содержание его работы…

Сувчинский рассматривает музыкальное творчество как врождённый комплекс интуиций и возможностей, основанный прежде всего на чисто музыкальном восприятии времени — *хроносе*, причём музыкальное произведение является лишь функциональной реализацией этого последнего.

Каждый знает, что время протекает различно, в зависимости от внутреннего состояния субъекта и событий, действующих на его сознание. Ожидание, тоска, скука, радость и боль, созерцание — всё это различные категории, среди которых протекает наша жизнь, и каждая из них вызывает специфический психологический процесс, свой особый *темп.* Эти вариации психологического времени воспринимаются лишь в соотношении с первичным (сознательным или бессознательным) ощущением времени реального — онтологического.

Специфической особенностью музыкального чувства времени является то, что оно зарождается и развивается либо вне категорий психологического времени, либо одновременно с ними.

Всякая музыка, связана ли она с нормальным течением времени или отделяется от него, устанавливает особое взаимоотношение, род контрапункта между течением времени, её собственной длительностью и материальными и техническими ресурсами, с помощью которых эта музыка проявляется.

Таким образом, Сувчинский выделяет два рода музыки: одна развивается параллельно течению онтологического времени и проникает в него, вызывая в душе слушателя ощущение эйфории и, так сказать, «динамического покоя». Другая же опережает этот процесс или препятствует ему. Она не совпадает со звучащим мгновением. Она смещает центры притяжения и тяжести и утверждает себя в нестабильности, что делает её способной передавать эмоциональные побуждения её автора.

Всякая музыка, в которой доминирует воля к экспрессии, принадлежит к этому второму роду.

Проблема времени в музыкальном искусстве имеет первостепенное значение: я счёл необходимым акцентировать на ней внимание, так как это может помочь нам понять различные типы творцов…

В музыке, связанной с онтологическим временем, доминирует обычно принцип подобия. Другая же охотно использует контрасты. Этим двум принципам, доминирующим в творческом процессе, соответствуют основные понятия многообразия и однородности.

Все искусства обращаются к этому принципу. Методы полихромии и монохромии в пластических искусствах соответствуют многообразию и однородности. Со своей стороны я всегда считал, что полезнее оперировать подобием, чем контрастом. Музыка утверждается в той мере, в какой она избегает искушений многообразия. Сомнительные богатства, которые она при этом теряет, она возмещает подлинной прочностью.

Контраст даёт непосредственный эффект. Подобие же удовлетворяет нас только с течением времени. Контраст является элементом многообразия, однако рассеивает внимание. Подобие порождается стремлением к единству. Потребность в изменении вполне законна, но не следует забывать, что единое предшествует множественному. Их сосуществование, однако, необходимо, и все проблемы искусства, как, впрочем, и любые другие, вплоть до проблем познания и Бытия, вновь и вновь неустанно возвращаются к этому вопросу, начиная от Парменида, отрицающего возможность множественного, и кончая Гераклитом, оспаривающим существование единого… Только здравый смысл и высшая мудрость позволяют нам признавать и то и другое. Впрочем, наилучшей позицией для композитора здесь будет, если он осознает иерархию ценностей и поймёт, что должен сделать выбор. Многообразие имеет ценность только как продолжение подобия. Оно окружает меня повсюду. Значит, я не боюсь, что мне его недостанет, ибо встречаю его постоянно. Контраст есть везде. Достаточно его только увидеть. Подобие же скрыто, его нужно обнаружить, а это удаётся сделать лишь край-

ним усилием. Если многообразие соблазняет меня лёгкими возможностями, которые приводят меня в беспокойство, то подобие предлагает более сложные решения, но и более солидные результаты, представляющие для меня бóльшую ценность.

Разумеется, мы не исчерпаем здесь эту вечную тему — к ней мы намереваемся ещё вернуться.

Мы здесь не в консерватории, и я не намерен докучать вам музыкальной педагогикой. В мою задачу не входит напоминать элементарные понятия, которые знакомы большинству из вас и которые, если вы их забыли, вы найдёте в любом музыкальном учебнике. Поэтому я не задерживаю вас на понятиях интервала, аккорда, тональности, гармонии, модуляции, регистра и тембра, которые не дают повода к неясностям, но кратко остановлюсь на некоторых элементах музыкальной терминологии, которые могут привести к недоразумениям. Я попытаюсь их рассеять, как уже делал раньше, когда говорил о метре и ритме в связи с *хроносом*.

Все вы знаете, что звукоряд является физической основой музыкального искусства. Вы также знаете, что гамма образуется из звуков гармонического ряда, организованного согласно диатоническому порядку, отличающемуся от того, который дан нам природой.

Вы знаете, кроме того, что интервалом называется соотношение высот двух звуков, а аккордом — звуковой комплекс, возникающий в результате одновременного звучания по крайней мере трёх звуков различной высоты.

Пока всё хорошо, и всё нам совершенно ясно. Однако понятия консонанса и диссонанса дали повод к тенденциозным толкованиям, с которыми необходимо срочно разобраться.

Консонанс, сказано в словаре, есть слияние нескольких звуков в гармоническое единство. Диссонанс возникает из нарушения этой гармонии посредством добавления звуков, которые ей чужды. Нужно признать, что всё это не вполне ясно. Появившись в нашем лексиконе, слово «диссонанс» словно распространяет лёгкий аромат греха.

Прольём свет на эту проблему: на школьном языке диссонанс есть переходный элемент — звуковой комплекс или ин-

тервал, который, не будучи самодостаточным, для удовлетворения слуха должен разрешиться в совершенный консонанс.

Но точно так же как глаз дополняет в рисунке штрихи, сознательно опущенные художником, слух также можно призвать дополнить аккорд не осуществившимся разрешением. Диссонанс в этом случае играет роль намёка.

Всё это предполагает стиль, в котором употребление диссонанса обусловливает необходимость его разрешения. Но ведь ничто не заставляет нас постоянно искать удовлетворения в отдыхе. За последнее столетие музыка умножила примеры стилей, где диссонанс эмансипирован. Он больше не прикован к своей прежней функции. Он стал вещью в себе, и случается, что он ничего не подготавливает и не предвещает. Следовательно, диссонанс уже не является фактором беспорядка, а консонанс — гарантом надёжности. Музыка вчерашнего и сегодняшнего дня без опаски соединяет параллельные диссонирующие аккорды, теряющие, таким образом, своё функциональное значение, а наш слух естественно воспринимает их сопоставление.

Бесспорно, что просвещение и воспитание публики не шагали в ногу с эволюцией техники; подобное употребление диссонанса приводит плохо подготовленное ухо к притуплению его реакций, вызывая состояние атонии, при котором диссонанс больше не отличается от консонанса.

Таким образом, мы больше не находимся в рамках классической тональности в школьном смысле этого слова. Не мы создали это положение вещей, и не наша вина в том, что мы оказались перед лицом новой музыкальной логики, которая была бы немыслимой для композиторов прошлого. И эта логика открывает нам глаза на богатства, о существовании которых мы даже не подозревали.

Дойдя до этого пункта, не менее важно подчиниться не столько новым идолам, сколько вечной необходимости укреплять ось нашей музыки и признавать наличие определённых полюсов притяжения... Тональность — лишь один из способов ориентации музыки к этим полюсам. Тональная функция полностью подчинена силе притяжения звукового полюса. Любая музыка — лишь следствие устремлений, которые сходятся

в определённой точке покоя. Это верно как для мелодии григорианского хорала, так и для фуги Баха, как для Брамса, так и для Дебюсси.

Этому всеобщему закону притяжения традиционная тональная система удовлетворяет лишь временно, ибо она не имеет абсолютной ценности.

В наше время лишь немногие музыканты не отдают себе отчёт в этом положении вещей. Тем не менее пока ещё невозможно определить правила, регулирующие эту новую технику. Впрочем, здесь нет ничего удивительного. Гармония, которую преподают сегодня в школах, предписывает правила, зафиксированные много времени спустя после появления на свет произведений, на основе которых они были введены: их авторы этих правил не знали. Наши трактаты о гармонии ссылаются на Моцарта и Гайдна, которые и не слыхали об их существовании.

Таким образом, то, что нас занимает, — это не столько тональность в собственном смысле слова, сколько то, что можно было бы назвать полярностью звука, интервала или даже звукового комплекса. Звуковой полюс представляет собой в некотором смысле основную ось музыки. Музыкальная форма была бы немыслима при отсутствии элементов притяжения, являющихся частью любого музыкального организма и связанных с его психологией. Артикуляция музыкальной речи обнаруживает таинственную связь между темпом и тональным планом. Поскольку музыка является лишь чередованием устремления и покоя, то легко из этого сделать вывод, что приближение к полюсам притяжения и удаление от них определяют в некотором роде дыхание музыки.

Так как наши полюсы притяжения не находятся более в центре замкнутой системы, каковой была тональная система, то мы можем их достичь и не следуя регламенту тональности. Ибо мы не веруем более в абсолютную ценность мажоро-минорной системы, основанной на понятии, обозначаемом музыковедами как шкала *до.*

Настройка какого-нибудь инструмента, например фортепиано, требует приведения в порядок всей звуковой шкалы,

доступной этому инструменту. Эта настройка вынуждает нас констатировать, что все эти звуки сходятся к центру — к *ля* камертона… Сочинять для меня — значит упорядочивать определённое число этих звуков согласно определённым соотношениям интервалов. Это занятие приводит к поискам центра, к которому должен сходиться ряд звуков, вовлечённых в мою затею. Если центр задан, я должен найти комбинацию, которая приведёт к нему; если же, наоборот, определена комбинация, которая ещё ни с чем не соотнесена, я должен установить центр, к которому она должна стремиться. Обнаружение этого центра и подсказывает мне решение. Я удовлетворяю таким способом мою страсть к этому роду музыкальной топографии.

Отошедшая в прошлое система, послужившая основой для музыкальных конструкций высокого значения, имела силу закона для музыкантов в течение гораздо более короткого промежутка времени, чем обычно полагают, — с середины XVII века до середины XIX. С того момента, когда аккорды уже не служат единственно тому, чтобы выполнять функции, предписанные им тональным планом, а избавляются от всякой зависимости, дабы стать новыми сущностями, свободными от любых обязательств, процесс завершён: тональная система своё отжила… Творения полифонистов Ренессанса ещё не проникают в эту систему, и мы видели, что музыка нашего времени уже рассталась с ней. Последовательность параллельных нонаккордов — достаточное доказательство этого… Именно здесь открывается дверь тому, что ошибочно называют словом *атональность.*

Это слово нынче в моде. Но это не означает, что оно достаточно ясно. Я бы хотел знать, как его понимают те, кто его употребляет. Отрицание *а* означает состояние безразличия по отношению к понятию, которое оно отрицает, не отменяя его при этом. Понятая таким образом, атональность едва ли соответствует тому, что под ней обычно подразумевают. Если бы о моей музыке сказали, что она атональна, это означало бы, что я глух к тональности. Но ведь может случиться, что более или менее длительное время я придерживаюсь строгого тонального порядка, если даже его заведомо придётся нарушить, чтобы установить какой-то иной. В таком случае я не *атонален,* а *ан-*

титонален… С моей стороны это не пустая придирка к словам: необходимо точно знать, что ты отрицаешь и что утверждаешь.

Модальность, тональность, полярность — всё это лишь временные средства, которые отживают или отживут в будущем. То, что сохранится при любых сменах режима, — это мелодия. Мастера Средних веков и Ренессанса не меньше заботились о мелодии, чем Бах и Моцарт, и моя музыкальная топография не только предполагает мелодию — она предназначает ей то же место, которое она занимала при модальном или тональном режиме.

Известно, что под мелодией в научном смысле слова понимается верхний голос полифонии (многоголосия): этим она отличается от кантилены без сопровождения, которую называют *монодией.*

Мелодия, μελωδια, по-гречески — это пение *мелоса* (мелос означает компонент, часть фразы)… Эти части воздействуют на слух, подчёркивая определённую акцентуацию. Мелодия является, таким образом, музыкальным пением ритмизованной фразы — я понимаю слово *ритмизованный* в общем смысле, а не в чисто музыкальном. Мелодическая способность — это дар. Это значит, что мы не можем развивать его обучением: мы, единственно, можем направлять его эволюцию при помощи проницательной критики…

Под влиянием доктринёрского интеллектуализма, царившего среди серьёзных любителей музыки, одно время было модно презирать мелодию. Я начинаю думать в согласии с широкой публикой, что мелодия должна сохранить своё место на вершине иерархии элементов, составляющих музыку. Мелодия — самый существенный из этих элементов, не потому, что она воспринимается более непосредственно, но потому, что она является господствующим голосом симфонии, не только в прямом, но и в переносном смысле.

Впрочем, здесь нет оснований для того, чтобы терять из-за неё равновесие и забывать, что музыкальное искусство обращено к нам как целое…

Нетрудно определить, что такое мелодия, но гораздо труднее различить черты, которые делают её прекрасной. Оценка

какого-либо качества сама есть предмет оценки. Единственное мерило, которым мы обладаем в этой области, заключается в тонкости культуры, предполагающей совершенство вкуса. Нет ничего абсолютного, кроме относительного.

Тональная, или полярная, система дана нам лишь для того, чтобы достичь определённого порядка, то есть в конечном счёте формы, в которой завершается творческое усилие.

Из всех музыкальных форм самой богатой с точки зрения развития считается симфония. Этим словом обычно обозначают сочинение, состоящее из нескольких частей, одна из которых придаёт целому качество симфонии: это симфоническое *allegro*, обычно находящееся в начале произведения и оправдывающее своё наименование выполнением требований определённой музыкальной диалектики. Сущность этой диалектики заключена в центральном разделе — разработке. Именно это симфоническое allegro, или, иначе, сонатное allegro, определяет форму, согласно которой создаётся, как известно, вся инструментальная музыка, начиная от сонаты для одного инструмента и различных камерных ансамблей (трио, квартеты и т. д.) и кончая самыми крупными композициями для больших оркестровых составов. Но я не хочу больше докучать вам курсом формы, так как это не совсем соответствует цели моих лекций. Я лишь слегка затронул эту тему, чтобы напомнить вам, что в музыке существует нечто вроде иерархии форм, — как, впрочем, и в других искусствах.

Издавна принято различать формы инструментальные и вокальные. Инструментальный элемент пользуется автономией, какой нет у вокального элемента, связанного со словом. В ходе исторического развития каждый из этих элементов накладывал свой отпечаток на вызываемые им к жизни формы. В сущности, эти отличия искусственны. Форма порождается материей, но материя так охотно заимствует формы, облекающие иные материи, что стили постоянно смешиваются, и различить их делается невозможным.

Крупные культурные центры, такие как церковь, некогда поддерживали и пропагандировали вокальное искусство. В наши дни хоровые общества уже не могут выполнять эту задачу.

Вынужденные сохранять и популяризировать произведения прошлого, они не могут претендовать на ту же роль, ибо эволюция вокальной полифонии давно уже остановилась. Пение, всё более и более связанное со словом, пришло к тому, что стало рамплиссажем, простым заполнением, обозначив тем самым свой упадок. Отныне, претендуя на выражение смысла речи, оно выходит за пределы музыки и не имеет уже ничего общего с ней.

Ничто так сильно не свидетельствует о могуществе Вагнера и того Sturm und Drang'а… который он возбудил, как этот упадок, узаконенный его произведениями и после него всё больше утверждавшийся. И нужно же, чтобы этот человек был настолько сильным, чтобы сломать музыкальную форму в её основе, причём с такой энергией, что пятьдесят лет спустя после его смерти нас всё ещё одолевает шум и хлам музыкальной драмы! Ибо престиж [gesamtkunstwerk] [совокупного художественного произведения]… всё ещё живуч.

И это называют прогрессом? Может быть. Если только композиторы не найдут в себе силы избавиться от этого тяжёлого наследства, вняв замечательному призыву Верди: «Torniamo all'antico e sarà un progresso!» [«Назад к старине (старым мастерам), и это будет прогресс!»]…

(*Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика: Пер. с фр. М., 2004. С. 180–192)

(1942)

В. И. Мартынов

О ДВУХ ТИПАХ МУЗЫКИ

[Для того чтобы] избавиться от весьма распространённого ныне заблуждения, заставляющего видеть в композиторском творчестве и в композиторской продукции единственно мыслимое максимально полное и исчерпывающее осуществление возможностей музыки… достаточно вспомнить, что ни музыка великих культур прошлого, ни музыка традиционных культур настоящего не знают фигуры композитора. Нет также места композитору ни в фольклоре, ни в богослужебно-певческих системах — будь то григорианика, греческое осмогласие или же русская система распевов. До минимума сведена роль композитора и в таких современных музыкальных практиках, как рок и джаз. Таким образом, становится совершенно очевидно, что музыка может свободно продуцироваться и без содействия композитора и что наряду с непосредственно окружающей нас композиторской музыкой существует огромный массив музыки некомпозиторской. Эта некомпозиторская музыка ни в коем случае не может рассматриваться как какая-то примитивная, недоразвитая или «предысторическая» форма композиторской музыки, ибо некомпозиторская музыка и музыка композиторская соотносятся друг с другом не как фазы некоего единого исторического процесса становления, но как параллельно существующие, несводимые друг к другу области или типы музыки. Наличие двух типов музыки обусловлено наличием двух типов состояний сознания, или, говоря по-другому, двух

типов стратегий ориентации человека в мире. В свою очередь, наличие этих типов стратегий позволяет говорить о двух типах человека, а именно: о человеке традиционных культур и о человеке исторически ориентированном. Эти типы человека существуют бок о бок в современном мире, и поскольку именно они вызывают к жизни существование различных типов музыки, то рассмотрение особенностей композиторской музыки и музыки некомпозиторской должно начинаться хотя бы с краткого рассмотрения различных типов человека.

Говоря о различиях между исторически ориентированным человеком и человеком традиционных культур, прежде всего следует иметь в виду различные отношения человека к истории. Согласно М. Элиаде, «исторический» человек есть такой человек, «*который осознаёт себя творцом истории и хочет им быть*», в то время как «человек традиционных цивилизаций не признавал за историческим событием собственной его ценности… не рассматривал его как *специфическую категорию своего собственного способа существования*». [*Элиаде М.* Космос и История. Избранные работы: Пер. с фр. и англ. М., 1987. С. 128] Раскрывая сущность «традиционной (или “архаической”) онтологии», М. Элиаде пишет: «...предмет или действие становятся реальными лишь в той мере, в какой они *имитируют* или *повторяют* архетип. Таким образом, реальность достигается исключительно путём повторения или участия, всё, что не имеет образцовой модели, “лишено смысла”, иначе говоря, ему недостаёт реальности. Отсюда стремление людей стать архетипическими и парадигматическими. Это стремление может показаться парадоксальным в том смысле, что человек традиционных культур признавал себя реальным лишь в той мере, в какой он переставал быть самим собой (с точки зрения современного наблюдателя), довольствуясь *имитацией* и *повторением* действий кого-то другого. Иными словами, он признавал себя *реальным*, “действительно самим собой” лишь тогда, когда переставал им быть. А потому можно было бы сказать, что эта “первобытная” онтология имеет платоническую структуру, а Платон в таком случае мог бы считаться философом по преимуществу “первобытной ментальности” (“первобыт-

ного мышления”), то есть мыслителем, сумевшим наделить философской ценностью способы существования и поведения архаического человека». [Там же. С. 55–56]

В отличие от человека традиционных цивилизаций человек «исторически ориентированный» почитает реальным и ценностным именно то, что создаёт неповторимость предмета или действия, что отличает этот предмет от других предметов и это действие от других действий. Для такого человека быть самим собой означает быть не таким, как все, то есть не вписываться в общие предписания. Подобно некоторым примитивным хищникам, воспринимающим только то, что движется, человек «исторический» почитает истинно существующим только то, что изменяется, что несёт черты отличия и неповторимости, в то время как любое повторение какого-либо образца или архетипа воспринимается им как тавтология, лишённая всякой ценности. Последовательность изменений, отличий и неповторимостей образует историю, и для человека «исторического» бытие есть не что иное, как история, вне которой нет просто ничего. Для такого человека всё существует лишь постольку, поскольку существует в истории. Всё получает смысл только благодаря тому, что имеет определённое место в истории, а потому всё есть лишь история: история космоса, история Земли, история государства, история жизни, история костюма или причёски. Конкретная человеческая жизнь есть лишь неповторимый момент в общем мировом ходе истории, и глубинный смысл этого момента заключается именно в его непохожести на все другие моменты, ибо в противном случае он просто выпадает из истории, а выпав из истории, [утрачивает] реальность.

Таким образом, если для исторически ориентированного человека история есть залог и источник реальности, то для человека традиционных цивилизаций история есть отпадение от реальности, переживаемое как грех. М. Элиаде, много писавший об «ужасе истории», о «преодолении истории» и о «защите от истории», в частности, замечает, что традиционный человек защищался от истории, «то периодически упраздняя её путём повторения космогонии и [возобновляемого] возрождения времени, то приписывая историческим событиям мета-

историческое значение, которое было не только утешительным, но ещё (и прежде всего) последовательным, то есть способным включиться в чётко разработанную систему, в рамках которой существование и Космоса, и человека имело свой смысл… [Э]та традиционная концепция защиты от истории, этот способ выносить исторические события продолжал доминировать в мире вплоть до эпохи, очень близкой к нашим дням… он и сегодня ещё продолжает утешать аграрные (= традиционные) европейские общества, упрямо удерживающиеся в безысторической позиции и поэтому являющиеся мишенью яростных атак всех революционных идеологий». [Там же. С. 129] Можно сказать, что, защищаясь от истории, традиционный человек мифологизирует её, превращая историческую личность в образцового героя, а историческое событие в мифологическую категорию, в то время как творящий историю исторический, или современный, человек разлагает миф историей, в результате чего образцовый герой низводится до исторической личности, а мифологическая категория — до исторического события.

И мифологизация истории человеком традиционных культур, и разложение мифа посредством истории человеком исторически ориентированным есть не что иное, как различные формы проявления неудовлетворённости, испытываемой человеком при соприкосновении его с естественным жизненным потоком. И традиционный человек, и человек исторически ориентированный остро ощущают дефицит порядка, наблюдаемый в естественном ходе вещей. Оба осознают необходимость восполнения этого дефицита и видят своё высшее признание в сообщении порядка естественному мировому процессу, или, говоря проще, оба считают своей обязанностью наведение порядка в мире. Традиционный человек привносит порядок в мир путём воспроизведения некоей архетипической модели, в результате чего естественные, неупорядоченные события приобщаются к изначальному архетипическому порядку. Это приобщение естественного хода событий к изначальному архетипическому порядку осуществляется путём совершения ритуала, и поэтому ритуал можно рассматривать как основополагающую стратегию, используемую традиционным человеком для наведения порядка

в мире, страдающем от дефицита порядка. Человек исторически ориентированный привносит порядок в мир путём совершения некоего небывалого, «из ряда вон выходящего» события, изменяющего дальнейший ход событий и подчиняющего этот ход новому порядку. Совершение этого «из ряда вон выходящего» события есть не что иное, как революция, и поэтому революцию можно рассматривать как основополагающую стратегию, используемую историческим человеком для наведения порядка в мире. Таким образом, ритуал и революция есть различные стратегии приведения мира в порядок, а также различные способы существовании человека в мире. Традиционный человек осуществляет себя в мире путём ритуала, человек исторический утверждает себя путём революции.

Конечно же, далеко не каждое действие традиционного человека должно являться ритуалом, однако каждое его действие постоянно и неизбежно стремится к ритуалу как своему идеальному пределу, а поэтому любое действие такого человека в большей или меньшей степени будет обязательно ритуально. Точно так же далеко не каждое действие исторического человека должно являться революцией в полном смысле этого слова, однако каждое его действие в своём идеальном пределе стремится стать революцией, а потому любое действие такого человека в большей или меньшей степени будет обязательно революционно. Прилагая всё сказанное к музыке, можно констатировать, что традиционный человек рассматривает процесс музицирования как ритуал или как некий акт, приближающийся к ритуалу и носящий ритуальный характер, в то время как человек исторически ориентированный рассматривает процесс музицирования как революцию или, по крайней мере, как акт, ориентированный на революцию и носящий революционный характер. С точки зрения стратегии ритуала смысл процесса музицирования заключается в воспроизведении или повторении некоей архетипической модели. С точки зрения стратегии революции смысл процесса музицирования заключается в создании принципиально новой структуры, или, говоря короче, в новации. Таким образом, принцип повторения и принцип нова-

ции есть не что иное, как ближайшие проявления стратегии ритуала и стратегии революции.

Повторение, понимаемое как ритуал, осуществляется путём совершения заранее установленных и предписанных действий с использованием также заранее установленных и предписанных средств. Совокупность предписанных действий и средств образует канон. Именно канон обеспечивает неукоснительность действия принципа повторения, и поэтому канон можно рассматривать как метод, при помощи которого осуществляется стратегия ритуала. Новация, понимаемая как частное проявление революции, осуществляется путём совершения ранее не имевших места действий с использованием ранее не имевших места средств. Совокупность ранее не имевших места действий и нововведённых средств можно определить как произвол. Термин «произвол» заимствован нами из русских певческих рукописей второй половины XVI — начала XVII века, где он обозначал мелодические структуры, выходящие за рамки канонических правил и построенные на основе новых «произвольных» законов мелодического формообразования. Именно произвол обеспечивает возникновение новации, и поэтому произвол можно рассматривать как метод, при помощи которого осуществляется стратегия революция. Таким образом, мы можем говорить об обязательной каноничности процесса музицирования, имеющего своей целью ритуальное повторение, и об обязательной произвольности процесса музицирования, имеющего своей целью революционную новацию.

Канон и произвол, понимаемые как различные методы организации мелодического материала, порождают различные типы взаимоотношений человека с осуществляемым им процессом музицирования, вернее, каждый из этих методов отводит определённое место человеку в процессе музицирования. Музицирование, понимаемое как ритуальное повторение, обеспечиваемое методом канона, может быть представлено в виде некоего потока, образуемого множественностью мелодических вариантов, восходящих к архетипической модели, и внеположного личности музыканта. Акт музицирования в данном случае будет подобен вхождению или погружению в поток, в результате

чего человек делается причастным к высшему архетипическому порядку. Музицирование, понимаемое как революционная новация, обеспечиваемая методом произвола, представляет собой произведение или вещь, создаваемую человеком на основе его желаний и представлений. Акт музицирования в этом случае будет подобен именно процессу создания вещи, в результате чего музыкант — создатель вещи — воплощает свои творческие замыслы. При вступлении в поток личные особенности вступающего не имеют решающего значения, ибо кто бы ни вступал в поток — поток всегда остаётся одним и тем же, а потому вступление в поток требует от человека только одного, а именно: навыка максимального погружения в поток и слияния с ним. Напротив того, при создании вещи личные особенности её создателя начинают играть первостепенную роль, ибо смысл вещи заключается именно в её уникальности и неповторимости, а неповторимость вещи в конечном итоге обеспечивается только неповторимостью создающей её личности. Из сказанного можно заключить, что существуют два типа творчества: творчество внеличностное и творчество личностное, или творчество, тяготеющее к анонимности, и творчество, тяготеющее к авторству. Канон, воплощающий стратегию ритуальности, порождает анонимное творчество, произвол же, воплощающий стратегию революционности, порождает творчество авторское. Ниже мы подробно остановимся на уточнении и разъяснении этих понятий, сейчас же нам важно наметить в самых общих чертах лишь их наличие, а также подчеркнуть, что в контексте музыки слово «автор» абсолютно равнозначно слову «композитор». Так что когда выше говорилось о «музыке некомпозиторской» и «музыке композиторской», то подразумевались два противоположных типа музыки: музыка, порождённая каноническим творчеством анонима, и музыка, порождённая произвольным творчеством композитора.

Если определение того вида деятельности, в результате которого композитор создаёт музыкальное произведение, не вызывает никаких затруднений, ибо общепринятым определением этой деятельности является понятие «композиция», или «техника композиции», то с определением техники, при помощи которой реализуется каноническое анонимное творчество, возни-

кают некоторые проблемы. Наиболее удачным решением этих проблем на данный момент, очевидно, является введённый К. Леви-Строссом термин «бриколаж». Здесь не место заниматься исследованием истории возникновения этого термина, тем более не место заниматься выяснением его значений в бильярде, конном спорте или в области курьёзного рукоделия — интересующихся можно отослать к «Структурной антропологии». Здесь для нас важно то, что термином «бриколаж» Леви-Стросс стал обозначать метод первобытного мифологического мышления, суть которого состоит в том, «чтобы выражать себя с помощью репертуара… причудливого по составу, обширного, но всё же ограниченного… какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками». [*Леви-Стросс К.* Первобытное мышление: [Сб. пер.] М., 1994. С. 126] Если мы попробуем применить эту цитату в области музыки, то неизбежно придём к выводу, что бриколаж есть техника манипуляции интонационными или мелодико-ритмическими формулами-блоками. Формулы эти могут быть крайне разнообразны по мелодическому рисунку, но при всём отличии друг от друга сами по себе они должны представлять стабильные структуры, не допускающие внутреннего динамизма. Количество этих формул может быть крайне велико, но обязательно изначально ограничено. В результате получается замкнутая система, внутри которой возможны лишь комбинационные перестановки формул. Музыкант, мыслящий категориями бриколажа, может выражать себя только различными комбинациями формул. В связи с тем, что вся совокупность формул изначально задана и что к наличной совокупности не может быть добавлено ни одной новой формулы, музыкант, поставленный перед необходимостью решения новой задачи, отражающей особенности новой ситуации, всегда будет иметь дело с одним и тем же набором формул в качестве исходного материала, ибо ничего другого под руками у него нет и быть не может.

Разъясняя разницу между современным учёным и бриколёром — человеком, мыслящим категориями бриколажа, Леви-Стросс пишет: «Итак, можно сказать, что и учёный, и бриколёр как бы поджидают сообщения. Но для бриколёра речь

идёт о сообщениях, в каком-то смысле переданных ранее; он их собирает подобно коммерческим кодам, которые, конденсируя прежний опыт профессии, позволяют быть готовым ко всё новым ситуациям (однако при условии, что они принадлежат к тому же классу, что и прежние). Учёный же, будь то инженер или физик, всегда рассчитывает на *иное сообщение*; оно, возможно, будет вырвано у собеседника силой, невзирая на его недомолвки, по тем вопросам, ответы на которые прежде не давались». [Там же. С. 129] Под «сообщениями» Леви-Стросс подразумевает те результаты, которые и бриколёр, и учёный рассчитывают получить в процессе своей деятельности. Собственно говоря, и бриколёр, и учёный стремятся к одному и тому же результату — к наведению порядка в естественном ходе вещей, однако результат этот достигается разными способами, что и позволяет говорить о различных «сообщениях». Бриколёр стремится возвести каждую естественно сложившуюся ситуацию к архетипической модели, а для этого он должен уметь отыскивать следы этой модели в каждой новой ситуации. Вот почему «сообщением» для бриколёра будет являться обнаружение причастности естественной ситуации к архетипической модели. Учёный стремится упорядочить или усовершенствовать каждую естественно сложившуюся ситуацию за счёт произвольного нововведения, а для этого в каждой ситуации он должен суметь увидеть тенденцию, приводящую к новационному решению. Вот почему «сообщением» для учёного будет являться то неизведанное новое, что таится в каждой естественной ситуации, помимо её естественной новизны. Характерно замечание Леви-Стросса о том, что «сообщение», поджидаемое учёным, может быть «вырвано у собеседника силой», ибо стратегия революции, реализующаяся в произволе и новации, со всей необходимостью влечёт за собой насилие: интеллектуальное, психологическое, физическое или эстетическое, одним из примеров которого может служить эпатаж. Перенося всё сказанное на музыку, можно констатировать, что акт музицирования, осуществляемый бриколёром, представляет собой реализацию заранее заданной и известной интонационной модели, причём модель эта должна обязательно узнаваться и просматриваться за всеми вновь и вновь появ-

ляющимися мелодическими вариациями. Напротив того, акт музицирования, осуществляемый композитором, представляет собой демонстрацию того нового, что может быть «выжато» из заранее заданных, всем известных средств, причём эти всем известные средства не имеют более ценности сами по себе, но интересны только тем, что являются неким «сырьём» для осуществления новации.

Только что приведённое рассмотрение различия между бриколёром и композитором может быть уточнено, и Леви-Стросс вносит это уточнение на примере учёного и бриколёра, вводя понятия «структура» и «событие»: «Мы провели различение между учёным и бриколёром по тем обратным функциям относительно средств и целей, которые они предназначают событию и структуре, один — создавая события (изменяя мир) посредством структур, другой — создавая структуры посредством событий (формула неточна при таком резком разграничении, но наш анализ должен допускать нюансировку)». [Там же. С. 131] Введение проблемы взаимоотношений «события» и «структуры», частным проявлением которой является проблема «глубокой антипатии между историей и системами классификаций», даёт возможность более полно и точно оценить разницу между музыкой, формируемой техникой бриколажа, и музыкой, формируемой техникой композиции.

Любой акт музицирования представляет собой одновременно и структуру, и событие, однако смысл его будет изменяться самым кардинальным образом в зависимости от того, какие функции будут приписываться структуре и событию в музыкальном процессе. Музицирование, понимаемое как ритуальное вступление в поток, представляет собой событие, целью которого является воспроизведение структуры архетипической модели. Здесь событие выполняет функцию средства, в то время как структура является целью. Музицирование, понимаемое как создание вещи, представляет собой структурное моделирование некоего события, причём сама демонстрация или презентация этой структуры обретает статус события или даже исторического события. В данном случае функцию средства выполняет структура, в то время как событие является целью.

Таким образом, различие между бриколажем и композицией можно провести по тем обратным функциям относительно средств и целей, которые предназначаются событию и структуре. В бриколаже функцию средства выполняет событие, структуре же приписывается функция цели. Напротив того, в композиции структура выполняет функцию средства, в то время как функция цели приписывается событию. Сказанное можно свести к следующей формуле: в бриколаже событие воссоздаёт структуру, в композиции структура моделирует событие. С помощью этой формулы можно выявить наиболее сущностные аспекты природы композиции и бриколажа.

Понимание композиции как структуры, моделирующей событие, неизбежно приводит к тому, что сущность музыки сводится в конечном итоге к выражению. Музыкальная структура выражает «нечто», и этим «нечто» признаётся внутренний мир человека со всеми его перипетиями и событиями, в результате чего музыка начинает пониматься как «язык чувств». Понимание бриколажа как события, воссоздающего структуру, неизбежно приводит к тому, что сущность музыки сводится в конечном итоге к организации и структурированию ситуации. Музыкальный процесс или музыкальное событие структурирует «нечто», и этим «нечто» признаётся космический порядок или высшая сакральная реальность, в результате чего музыка начинает пониматься как некая упорядочивающая дисциплина или даже как наука, входящая в квадривиум и соседствующая с астрономией, арифметикой и геометрией. Здесь следует заметить, что композиторская музыка тяготеет скорее к тривиуму и гораздо ближе грамматике, риторике и диалектике, чем дисциплинам, образующим квадривиум.

Отсюда можно заключить, что если музыкальная композиция выражает событие через структуру, то музыкальный бриколаж является событием презентации структуры, и поэтому в отличие от композиции бриколаж всегда есть то, что он есть, а не то, что выражает или что выражается. Сказанное можно пояснить на нескольких примерах. «Поэма экстаза» Скрябина выражает состояние экстаза, в результате чего это состояние может художественно переживаться в процессе исполнения

данного произведения, в то время как удары бубна в процессе шаманского камлания действительно приводят шамана в экстаз, в результате чего состояние экстаза не выражается и не переживается художественно, но реально осуществляется. Первый и третий акты вагнеровского «Парсифаля» выражают высокие молитвенные состояния, которые художественно переживаются в результате сценического изображения литургии Грааля, в то время как уставная последовательность григорианских песнопений организует и структурирует реальный молитвенный процесс. Здесь опять речь идёт о реальном осуществлении в случае бриколажа и о художественном переживании в случае композиции. Наконец, мазурка Шопена выражает те состояния, которые может переживать танцующий, или наблюдающий танец, или вспоминающий о танце, в то время как фольклорный танцевальный наигрыш является реальным осуществлением танца, ибо наигрыш этот ритмически организует и структурирует то событие, которое и превращается в танец благодаря звучанию наигрыша. Здесь уместно вспомнить, что любой танец восходит в конечном итоге к ритуальным сакральным танцам, назначение которых заключалось в сообщении высшего космического порядка естественному ходу вещей.

Когда мы говорим о «выражении» или о «внутреннем мире человека», то в конечном итоге приходим к понятию индивидуальности, или, точнее, к понятию индивидуального «я». Именно это индивидуальное «я» является и сердцевиной принципа композиции, и его целью, ибо событие композиции есть акт самовыражения индивидуального «я». Это событие фиксируется при помощи определённой музыкальной структуры, которая обязательно должна заключать в себе нечто ранее неизвестное, или «новацию», приводящую к уникальности и неповторимости музыкальной структуры, соответствующей неповторимым качествам самовыражающегося индивидуального «я». В случае бриколажа целью является не событие самовыражающегося индивидуального «я», но воссоздание структуры космоса в индивидуальности, или, говоря по-другому, приведение индивидуального «я» в соответствие с космическим порядком. Здесь следует говорить скорее даже не о подражании и уподоблении

индивидуума космической структуре, но об отражении макрокосмоса в микрокосмосе. Ведь то, что объединяет макрокосмос и микрокосмос, есть прежде всего их подчинённость единым музыкальным гармоническим соотношениям. Эта мысль с наибольшей яркостью проявилась в… учении о трёх видах музыки: musica mundana, musica humana и musica instrumentalis, где под «мировой музыкой» разумеется устроение космоса, под «человеческой музыкой» разумеется устроение человека, а «инструментальной музыке» отводится роль некоего коррелята или посредника между космосом и человеком в естественном течении жизненной практики. Согласно этому учению устроение космоса и устроение человека изначально подобны друг другу, однако индивидуальное своеволие человека нарушает это подобие, восстановить которое и призван акт музицирования. Музыка помогает человеку достигнуть гармонического единства с космосом, ибо музыка есть высший гармонический порядок строения и вечного космоса, и человека, склонного к утрате своего музыкально-гармонического устроения из-за постоянного желания удовлетворять своеволие индивидуального «я». Таким образом, в бриколаже роль цели-структуры выполняет космический порядок, а в качестве средства-события выступает индивидуум, отражающий этот порядок доступными ему музыкальными средствами.

Приведённое только что положение позволяет уточнить применявшееся нами ранее понятие «человек традиционных культур», которое не очень корректно противопоставлялось понятию «исторически ориентированный человек». При более пристальном рассмотрении «человек традиционных культур» предстаёт человеком, для которого сущее раскрывается как космос, причём космос, понимаемый как единый, целый и живой организм. Именно это и отличает «человека традиционных культур» от «человека исторически ориентированного», для которого сущее раскрывается как история, которая превращает живой космос в бездушный универсум, представляющий собой всего лишь некое вместилище для развёртывания исторического процесса. Здесь ещё раз уместно напомнить о подмеченной Леви-Строссом «глубокой антипатии между историей и системами классификаций», ибо леви-строссовские системы классификаций

есть не что иное, как проявление космического порядка. Ведь пяти- и семиступенные лады, взятые сами по себе, представляют собой именно системы классификации космических первоэлементов, жизненных стихий или планет, однако те же семиступенные лады теряют все свои классификационные и системные свойства, оказавшись в контексте темперации и квинтового тонального круга, олицетворяющего собой бездонный универсум, отменяющий саму идею живого органичного космоса. Таким образом, более точная формулировка противопоставления «человека традиционных культур» «человеку исторически ориентированному» будет выглядеть как противопоставление «человека, гармонирующего с космосом», «человеку, творящему историю». Если же мы будем говорить о том, что «человек, гармонирующий с космосом», есть человек традиционных культур прошлого и настоящего, то следует сказать и о том, что «человек, творящий историю», есть человек западноевропейской цивилизации Нового времени по преимуществу. Однако сейчас мы не будем касаться этого вопроса, но подчеркнём лишь важность противопоставления космоса и истории как диаметрально противоположных ориентиров сознания, приводящих к возникновению различных типов музыки: музыки человека, отражающего в себе космический порядок и сливающегося с космосом, и музыки человека, творящего историю путём выражения своего «я».

Хотя космос и история представляют собой фундаментальные побудительные мотивы, порождающие бриколаж и композицию, мы можем позволить себе на какое-то время абстрагироваться от них и вернуться к рассмотрению бриколажа и композиции как к различным функциональным соотношениям события и структуры. До сих пор мы говорили о событии в структуре, имея в виду их синхронное существование, теперь же нам следует проследить их взаимоотношения в диахронном срезе. Принцип композиции в диахронии постоянно сохраняет функциональное отношение события и структуры как цели и средства, ибо событием композиции является самовыражающееся «я», а так как в мире нет ничего иного, что могло бы сознательно самовыражаться путём создания новых структур, кроме индивидуального «я», то событие и структура в композиции попросту не могут выступать

ни в каких иных функциональных соотношениях. Напротив того, принцип бриколажа в диахронном срезе может менять функциональное отношение цели и средства. Это происходит потому, что событие, являющееся средством воспроизведения структуры архетипической модели, само может превратиться в архетипическую модель для последующего события. Цепь превращений воспроизводяшего в воспроизводимое, отражающего в отражаемое и события в структуру составляет специфику принципа бриколажа в диахронном срезе. Это же утверждает и Леви-Стросс в следующих словах: «...в непрекращающемся реконструировании с помощью тех же самых материалов именно прежние цели играют роль средств: означаемое превращается в означающее и наоборот». [Там же. С. 130] Здесь особо следует подчеркнуть, что чреда бесконечных превращений означаемого в означающее, растворяющих в конечном итоге изначальное означаемое, является неотъемлемой чертой постмодернистского бриколажа, ибо такие понятия, как «интертекстуальность» и «эхокамера», в сочетании с идеей «смерти автора» и «смерти субъекта» есть не что иное, как проявление принципа бриколажа. Таким образом, можно утверждать, что принцип бриколажа характерен не только для мышления древних цивилизаций и так называемых «примитивных» культур настоящего, но что его присутствие без труда может быть выявлено и в современной, постиндустриальной, постмодернистской ситуации. С особой очевидностью сходство между «первобытным мышлением» и мышлением постмодернистским начинает проявляться в их неприятии истории. Испытывающий «ужас истории» носитель «первобытного мышления» нейтрализует действие истории доступными ему ритуальными средствами, постмодернист деконструирует историю при помощи специального анализа, но сколь бы разными ни казались эти процедуры, суть их одна — «она состоит не в отрицании исторического становления, а в признании его в качестве формы без содержания: действительно, имеется до и после, но их единственное значение заключается в том, чтобы отражаться друг в друге». [Там же. С. 299] Это-то отражение и является одним из основополагающих свойств бриколажа, и в то же время это свойство представляет собой фундаменталь-

ную оппозицию выражению как основополагающему свойству композиции.

Вообще же следует заметить, что в современной науке о музыке весьма слабо осознаётся тот факт, что принципу композиции имеется какая-то равноценная оппозиция или альтернатива. Так или иначе, все виды некомпозиторской музыки — будь то фольклор, рага, мугам или григорианский хорал — всё это рассматривается сквозь призму принципа композиции, и всё это описывается в терминах принципа композиции, в результате чего происходит навязывание законов композиции тому, что этим законам изначально не подчиняется, а такое навязывание не может привести ни к чему другому, кроме как к ложной картине, не имеющей ничего общего с истинным положением вещей. Уже само словосочетание «некомпозиторские системы музыки» страдает очевидной аморфностью и свидетельствует об абсолютной монополии принципа композиции в современном музыкознании. Этот монополизм композиции превращает исследователя музыки в дальтоника, неспособного увидеть рисунок, образуемый цветными пятнами на тесте для определения дальтонизма. Именно для того, чтобы преодолеть создавшееся положение, и предлагается ввести в исследование музыки леви-строссовское понятие бриколажа. Это понятие, во-первых, даёт определение тому, что ранее не имело чёткого определения, а во-вторых, обособляет эту ранее не подлежавшую определению область музыки от той области музыки, которая охватывается принципом композиции.

(*Мартынов В. И.* Конец времени композиторов. М., 2002. С. 11–24)

ОТ OPUS-МУЗЫКИ К OPUS POSTH-МУЗЫКЕ

Прежде чем приступить к подробному рассмотрению opus posth-музыки, нам следует хотя бы вкратце наметить основные моменты, отличающие её от opus-музыки, а также сказать о том, почему вообще возникла идея деления музыки на opus-музыку

и opus posth-музыку. Ещё в конце 1960-х годов, соприкасаясь с различными музыкальными практиками — от Перотина и тибетской музыки до джаза и рока, я пришёл к выводу, что существует два основных типа музыки, которые я определил для себя как «артистическую музыку» и «магическую музыку». Под «артистической музыкой» я подразумевал музыку, которая что-то выражает, под «магической музыкой» — музыку, которая ничего не выражает, но является тем, что она есть. Таким образом, речь шла о взаимоотношении музыки и реальности. Я полагал, что целью «артистической музыки» является выражение реальности, а целью «магической музыки» — слияние с реальностью и пребывание в ней. В те годы я ощущал себя находящимся в русле «артистической музыки», которой был полностью обязан своим воспитанием и своими навыками, но в то же время я всеми силами пытался прорваться в сферу «магической музыки». Именно тогда я начал осознавать, что «артистическая музыка» — это то, что проходит, и то, что следует всячески преодолевать, а «магическая музыка» — это то, что может прийти на смену, если мы приложим к этому правильные усилия.

Со временем понятия «артистической» и «магической» музыки обрели более конкретные очертания. Стало ясно, что «артистическая музыка» — это язык, повествующий о реальности, а «магическая музыка» — это объект медитации, использование которого приводит к слиянию с реальностью. Структура музыки, понимаемой как язык, должна подчиняться грамматическим законам, обеспечивающим упорядоченность линейной последовательности изложения, и именно эта необходимость последовательного изложения начала тяготить меня. Я полагал, что реальность есть то, что есть в данный конкретный момент целиком и полностью, здесь и сейчас. Но в таком случае получалось, что любая попытка выразить и изложить реальность входила в противоречие с природой реальности. Ведь то, что существовало единовременно, приходилось располагать в линейной очерёдности: сначала одно, потом другое, — и в этом ощущалась какая-то фундаментальная неправда. Таким образом, музыка, понимаемая как язык, превращалась в пре-

граду, отделяющую меня от реальности. Назревала необходимость в преодолении языка как такового, в преодолении грамматических законов, подчинивших себе музыку. Нужно было не просто найти новые средства музыкального выражения, нужно было переосмыслить саму природу музыки, нужно было найти новые основания её устроения. Именно такие мысли заставили обратить внимание на уже существующие медитативные практики, снимающие проблему «выражения реальности», и задуматься над тем, как превратить музыку из средства выражения и «языка чувств» в объект медитации.

Но прежде чем говорить о музыке как объекте медитации, нужно выяснить, что есть объект медитации вообще. В традиционных медитативных практиках, на начальных стадиях, таким объектом может служить точка на стене, блестящий стеклянный шарик, пламя свечи, текущая вода, повторение краткой словесной формулы и всё то, на чём можно сконцентрировать внимание. В музыке такой специфической концентрации внимания можно добиться только путём применения репетитивного принципа, или принципа жёсткого повторения. Музыкальный процесс, организованный на основании репетитивного принципа, становится схож с процессом горения свечи, спокойного течения реки или равномерного набегания морских волн, что ставит его в один ряд с традиционными объектами медитации. Неукоснительное применение репетитивного принципа полностью исключает грамматическую организацию музыкального материала, в результате чего возможность выражения и изложения гасится в самом зародыше. Таким образом, репетитивность есть техническое основание «магической музыки», или музыки, понимаемой как медитация.

Здесь следует сделать небольшое отступление, чтобы попытаться поколебать устойчивое представление, напрямую связывающее интерес к медитации с экзотическими влияниями Востока. Действительно, на первый взгляд кажется, что такая связь, несомненно, существует. Волна интереса к Востоку вообще и к Индии в частности, начавшаяся набирать силу ещё в конце XIX века, достигла своего апогея в 1950 — 1960-е годы XX века. Восток становится одновременно и модой и сферой серьёзных

интересов, в силовое поле которых попадают практически все американские композиторы, оказавшие принципиальное влияние на дальнейшее развитие музыки. Джон Кейдж занимается «Книгой перемен» и практикой дзен-буддизма. Терри Райли, Стив Райх и Филип Гласс проходят практическое обучение у индусских музыкантов. В те же самые 1960-е годы я, ещё ничего не зная об интересах американских композиторов, постоянно читал и перечитывал Рамакришну, Вивекананду, Йогананду, Рамачараку, Кришнамурти и Ауробиндо. Моими настольными книгами были «Упанишады» в переводе Я. Сыркина, к которым я писал комментарии, и «Бхагавад-Гита» в переводе Б. Смирнова. Несколько позже к ним прибавились «Путь Дзэн» А. Уотса, сочинения Д. Судзуки, «Дао дэ цзин» и «Книга перемен» («И цзин»). В начале 1970-х годов в Москве появляются ученики гуру Махараджи, адепты суфизма и буддизма, а также целая вереница странных личностей, владеющих тайнами медитативных практик и готовых поделиться их секретами с окружающими, причём не всегда бескорыстно. Единственным западным автором, имя которого можно было упоминать в таких компаниях, являлся Мейстер Экхарт, да и тот воспринимался как осколок восточной мудрости, странным образом обронённый в бесплодной пустыне западной христианской традиции. Всё это, конечно же, свидетельствовало о достаточно сильном влиянии Востока, но не следует совсем не замечать внутренних причин, вызвавших к жизни и допустивших сам факт этого влияния.

Теперь становится абсолютно ясно, что всё это кажущееся грандиозным влияние Востока есть лишь внешний побочный эффект, вызванный фундаментальным поворотным событием, совершившимся в недрах западной мысли. Сутью этого события является крах картезианского человека, крах формулы «cogito ergo sum», и последовавший за этим крах принципа переживания и выражения. Ещё Ницше начал сомневаться в истинности утверждения «Я мыслю», подозревая в нём простую грамматическую условность, требующую, чтобы каждое сказуемое имело подлежащее. Ведь если мысль «приходит, когда ей захочется», если она приходит «извне, свыше или снизу, как событие или

удар молнии», то утверждать, что подлежащее «я» является определением сказуемого «мыслю», будет искажением фактов. Наверное, правильнее было бы сказать «Я мыслюсь мыслью» или «Мысль мыслит мной», но и эти грамматические обороты не вполне соответствуют действительности, ибо представляют ситуацию в несколько упрощённом виде. Вопрос «Что же мыслит на самом деле, когда произносится фраза “Я мыслю”?», стал одним из основных вопросов XX века. Так, психоанализ начал рассматривать «я» как совокупность различных комплексов. С позиции концепции коллективного бессознательного «я» стало пониматься как игрушка могущественных архетипических сил. К середине XX века «я» превратилось в некую виртуальную точку, существующую на пересечении различных дискурсивных практик. И в начале 1970-х годов под воздействием всех этих концепций и давящих на меня жизненных факторов я пришёл к убеждению, что нет и не может быть никакого «я» вообще, закрепив это убеждение в формуле «“я” не есть факт, “я” есть сумма окружающих меня фактов».

В музыке крушение понятия «я» и основанной на нём формуле «я мыслю, следовательно, существую» дало о себе знать изменением взаимоотношений между техникой композиции и самим композитором… Если раньше, в классическую эпоху, композитор использовал технику для выражения своих представлений и переживаний, то теперь техника диктует композитору условия, на которых он должен выстраивать структуру произведения. Адорно совершенно справедливо пишет, что «композиция теперь не что иное, как решение технических картинок-загадок», и к этому следует добавить лишь то, что композитору не остаётся делать ничего иного, как только разгадывать эти загадки. Признаки того, что требования техники начинают превалировать над субъективными устремлениями композитора, можно обнаружить уже в атональном периоде Шёнберга и Веберна. Изобретение Шёнбергом додекафонной системы делает эту тенденцию совершенно очевидным фактом, а такие сочинения Веберна, как Симфония ор. 21, Концерт ор. 24 или Квартет ор. 28, не оставляют никаких сомнений в том, что теперь композитор — это исполнитель заданий, которые ставит перед

ним взятая им же самим на вооружение техника. Но если в поздних сочинениях Веберна — в «Das Augenlicht» или в кантатах ор. 29 и ор. 31 — воля к субъективной выразительности находится в какой-то чудесной и неправдоподобной гармонии с надличностным диктатом техники, то у композиторов следующего поколения сам факт наличия такой воли становится невозможным и даже предосудительным. В «Структурах» Булеза все усилия направлены на то, чтобы полностью исключить воздействие субъективного композиторского волеизъявления на формирование музыкальной ткани. Тотальная просчитанность и заорганизованность этой ткани столь велика, что почти не оставляет ни малейшего шанса на какую бы то ни было свободу художественного высказывания в классическом понимании, и здесь композитору не остаётся ничего иного, как только приводить в исполнение то, «что его музыка объективно от него требует». Можно сказать, что «Структуры» Булеза представляют собой коллапс самой идеи композиторства, ибо в них техника композиции целиком подавляет самого композитора как свободного, волеизъявляющегося субъекта. Композитор превращается в инструмент, при помощи которого музыкальный текст создаёт себя, и двигаться дальше в направлении ещё большей предзаданной просчитанности музыкальной ткани попросту невозможно.

Сам Булез прекрасно осознавал и отдавал себе отчёт в наличии этой проблемы. В статье, озаглавленной «Alea», он писал: «Композиция стремится к наиболее 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, а тот, в свою очередь, ставит перед собой задачу порождать микроскопические и макроскопические структуры до тех пор, пока исчерпанность возможных комбинаций не просигнализирует об окончании произведения. Восхитительная безопасность и мощный сигнал тревоги! Что до воображения, то оно остерегается вмешиваться в протекание произведения: оно замутило бы абсолютный характер процесса развития, введя человеческие заблуждения в столь совершенным образом выведенную совокупность; это фетишизм числа, при-

водящий попросту к краху». [*Булез П.* Ориентиры I. Избранные статьи: Пер. с фр. М., 2004. С. 106–107] Однако опасность краха может подстерегать композицию и с другой стороны. Она таится в ослаблении композиторского внимания, что приводит к возникновению незапрограммированных случайностей, но именно в умелом обращении с этой опасностью Булез видит спасительный выход из создавшегося положения: «Мы отчаянно пытаемся овладеть материалом с помощью изнурительных, напряжённых и неусыпных усилий, и столь же отчаянно случайность вырывается из наших рук, пролезает в произведение сквозь тысячи щелей, которые невозможно законопатить... Тем не менее, разве последней хитростью композитора не будет **смириться** с этой случайностью? Отчего бы не приручить этот потенциал и не заставить его подвести баланс, дать отчёт? Ввести случайность в композицию? Да разве это не безумие, но, пожалуй, **полезное безумие**». [*Булез П.* Указ. соч. С. 111]

Именно это «полезное безумие» позволяет соблюсти «конечность» западного произведения, но при этом ввести в его замкнутый стиль «случайность» и разомкнутость восточного произведения с открытостью его развёртывания…

Это контролируемое сочетание детерминированности и неопределённости на какой-то момент спасает идею автономного произведения и продлевает жизнь классическому соотношению автор — произведение. Но здесь возможен и другой взгляд: Булез просто не решается выйти за рамки идеи автономного произведения, за рамки композиторского творческого высказывания и преодолеть границы обветшавшего пространства opus-музыки. На это решается Джон Кейдж, открывший принцип случайных процессов, и Терри Райли, применивший принцип репетитивности как базисный принцип организации музыкального процесса. На первый взгляд кажется, что принцип случайных процессов и репетитивный принцип — это совершенно разные явления, но при более внимательном рассмотрении выясняется их общая направленность, ибо и в том и в другом случае имеет место техническая предзаданность, практически полностью запрещающая вмешательство в музыкальный процесс каких бы то ни было композиторских волеизъявлений.

Конечно же, тотальная заорганизованность «Структур» Булеза тоже не оставляла ни малейшего шанса на свободу этих волеизъявлений, но она всё же не отрицала, в принципе, самой возможности их возникновения при определённых условиях. Следствием же применения как принципа случайных процессов так и принципа репетитивности является фактически полный запрет на любое авторское вмешательство, осуществляемое после того, как оговорены изначальные условия композиции. Ведь после того как пусковой механизм случайных процессов приведён в действие композитор уже ничем не отличается от слушателя, так как и композитор и слушатель равны перед лицом случайности, ибо и для того, и для другого каждый последующий момент музыкального процесса становится абсолютно непредсказуемым. Точно так же неукоснительно повторение паттернов, составляющее сущность принципа репетитивности, уравнивает композитора и слушателя, ибо и для того, и для другого каждый последующий момент музыкального процесса делается нарочито и даже навязчиво предсказуемым.

Репетитивный принцип неразрывно связан с именем Терри Райли, который применил его в 1964 году при создании первого в истории минималистического произведения «In C». Однако достаточно существенные уточнения и усовершенствования в использовании этого принципа были внесены несколько позже Стивом Райхом, который ввёл понятие «постепенных процессов» и «микрофазовых сдвигов». Суть этих усовершенствований заключается во введении точных соотношений между повторениями исходных моделей и временны́м интервалом, образуемым фазовым сдвигом при их наложении друг на друга, в результате чего достигается гораздо более высокая степень организованности и просчитанности всего музыкального процесса. Классическим примером действия принципа постепенных процессов может служить пьеса «Piano Phase», написанная Райхом в 1968 году. Эта пьеса основана на непрестанном повторении модели, которую исполняют два пианиста. Сначала оба пианиста играют исходную модель синхронно, а затем один из пианистов постепенно смещает повторение модели на одну восьмую относительно повторения другого пианиста, в результате чего образуются всё

новые и новые вертикальные сочетания при полном и точном соблюдении принципа повторяемости. Такая наижесточайшая детерминированность музыкального процесса делает каждый отдельно взятый момент не просто нарочито и навязчиво предсказуемым, но неотвратимо и неумолимо предсказуемым. В своём программном манифесте «Музыка как постепенный процесс», написанном в 1968 году, сам Райх сравнивает постепенные процессы, создаваемые музыкальными средствами, с движением минутной стрелки, указывая на то, что движение это можно заметить, только долго наблюдая за ним. Если Райх, приводя подобное сравнение, делает акцент на незаметности движения, то я бы в первую очередь подчеркнул его неумолимость и абсолютную предсказуемость. Именно достижение этой абсолютной предсказуемости и есть главное привнесение Райха в дело усовершенствования репетитивного принципа.

Неизбежная непредсказуемость случайных процессов так же, как и неизбежная предсказуемость постепенных процессов несовместимы с нахождением в пространстве искусства. Искусство вообще и музыкальное искусство в частности может функционировать только как взаимодействие предсказуемого и непредсказуемого. Каждое произведение искусства есть результат этого взаимодействия. Только возможность наличия различных сочетаний предсказуемого и непредсказуемого может обеспечить возможность реализации свободного художественного высказывания, да и любого осмысленного высказывания вообще. Более того, такие понятия, как «я» или «субъект», можно рассматривать как определённую комбинацию предсказуемого и непредсказуемого. Вот почему сведение музыкального процесса к чистой предсказуемости или к чистой непредсказуемости равнозначно отказу от свободного художественного высказывания, отказу от идеи произведения искусства и самоупразднению авторского «я».

Характерно, что в том же 1968 году, когда были написаны «Piano Phase» и «Музыка как постепенный процесс», появляется знаменитая статья Барта «Смерть автора», идеи которой стали общим местом постструктуралистской и деконструктивистской мысли. В этой статье Барт занят в основном критикой

института литературы с его двумя основополагающими опорами — мимесисом и автором. Если принять во внимание, что идея мимесиса в литературе совершенно идентична идее выражения в музыке, то следует признать, что направленность бартовской критики института литературы полностью совпадает с направленностью музыкальных практик Кейджа и Райха, усилия которых нацелены на пресечение действия принципа выражения и на нейтрализацию свободного авторского высказывания. Сама идея «смерти автора» [и шире — «смерти субъекта»] опирается на структуралистскую теорию текстуальности, согласно которой сознание человека полностью растворено в текстуальных практиках, внутри которых… существует и вне которых просто [немыслимо]. И здесь снова просматривается аналогия с ситуацией, связанной с такими произведениями, как «Структуры» Булеза, в которых жёстко детерминированные законы организации нотного текста почти без остатка растворяют любое волеизъявление авторского «я»…

Согласно Альтюссеру, человек есть результат теоретической рефлексии, а не её исходный пункт. Практическим следствием подобной установки в области искусства является деструкция персонажа как психологически и социально детерминированного характера. Этой проблеме была посвящена нашумевшая в своё время статья К. Брук-Роуз «Растворение характера в романе», особенно интересная для нас тем, что всё то, что говорится в ней по поводу литературы, можно почти что целиком применить к области музыки — ведь процесс растворения авторского «я» в законах организации нотного текста, происходящий в музыке, совершенно идентичен литературному процессу растворения характера в романе. И если процесс растворения характера в романе приводит к полной и абсолютной «дефокализации героя», то процесс растворения авторского «я» в законах организации нотного текста приводит в конечном итоге к практике случайных и постепенных процессов, в рамках которых делается совершенно невозможным какое бы то ни было субъективное волеизъявление.

Таким образом, американские композиторские методики, блокирующие деятельность «субъекта», представляют собой

логическое продолжение и завершение процессов, протекающих в недрах западной культуры на протяжении последних двухсот лет. То, что сами американские композиторы мотивировали употребление этих методик обращением к восточным традициям и вообще всячески подчёркивали обусловленность своей деятельности Востоком, есть лишь внешняя сторона проблемы. На самом деле здесь индусы и китайцы просто подвернулись под руку, но, надо сказать, подвернулись весьма вовремя, ибо их философские концепции и музыкальные практики сыграли роль подручных средств, при помощи которых удалось преодолеть засасывающую силу водоворота, образовавшегося в результате погружения картезианского человека в небытие. Ведь погружаясь в небытие, картезианский человек утягивает за собой и идею произведения, а вслед за идеей произведения в небытие должна погружаться и музыка вообще, ибо если музыка реализуется только в конкретном музыкальном произведении, то вне идеи произведения не может быть и музыки. И тут-то на помощь музыке приходят «восточные» идеи медитации и ритуала. Слово «восточные» я поставил в кавычки, во-первых, потому что ни медитация, ни ритуал не исчерпываются понятием «Восток», а во-вторых, потому что, хотя в тот исторический момент и то и другое пришло на Запад именно с Востока и в восточной интерпретации, в конечном итоге всё это было использовано в западных целях и на западный манер. Вот почему в дальнейшем ритуал и медитация нас будут интересовать не в плане их принадлежности к восточным традициям и практикам, столь сильно овладевшим вниманием Кейджа, Райли и Райха, но в плане тех функций, которые они начали выполнять в западной композиторской музыке в тот момент, когда принцип выражения и базирующаяся на нём идея произведения оказались полностью дискредитированы и недейственны.

Дискредитация принципа выражения и идеи произведения есть прежде всего дискредитация текста вообще и нотного текста в частности, происходящая на фоне повышения роли контекста, понимаемого в самом широком смысле слова. В условиях opus-музыки текст является целью, а контекст, или

ситуация воспроизведения данного текста, является средством. В музыке классического, или чистого, минимализма всё обстоит ровно наоборот: контекст является целью, а текст — лишь средством, приводящим к возникновению ситуации контекста, образуемого текстом и воспринимающим «я». В opus-музыке текст является средоточием смысла, и «я» воспринимателя должно вычитывать этот смысл в процессе воспроизведения текста. В минимализме текст утрачивает прерогативу смыслообразования, ибо смысл начинает возникать только в ситуации равноправного взаимодействия воспринимающего «я» с воспринимаемым текстом. Наконец, если в opus-музыке текст является объектом, а воспринимающее «я» субъектом, то в минимализме происходит снятие субъектно-объектных отношений, приводящее к тому, что воспринимающее «я» воспринимает одновременно и текст и себя самого в едином контекстуальном пространстве медитации. Здесь уместно напомнить о… расфокусированном периферическом зрении шамана… Если нормативное «фронтальное» зрение направляется прямо на предмет, в результате чего реальность распадается на предмет и воспринимающее его «я», то периферическое зрение пытается схватить общую ситуацию, в которой и предмет восприятия, и воспринимающее его «я» могут быть увидены одновременно в общем контекстуальном единстве. То же самое происходит при восприятии минималистских текстов, ибо эти тексты не выражают реальности, но представляют собой «объекты медитации» наподобие пламени свечи или шума равномерно набегающих морских волн, слушание которого погружает воспринимающее «я» в реальность слушания.

«Слушание, погружающее в реальность слушания», в данном случае не есть оговорка или описка. В минимализме текст перестаёт быть предметом слушания, ибо предметом слушания становится само слушание. В связи с этим меняется и функция слушателя, который теперь слушает не воспроизводимый текст, но своё собственное слушание. Наверное, наиболее ярким примером ситуации слушания своего собственного слушания представляет «4’33”» Кейджа, где тишина, длящаяся 4 минуты 33 секунды, есть не что иное, как чистейшая, ничем не замутнённая

данность слушания как такового. Но и такие композиции, как «In C» или «Piano Phase», дают возможность погрузиться в реальность чистого слушания не в меньшей степени, чем «4'33"». Все эти композиции представляют собой не что иное, как ситуацию слушания, освобождённого от обязанности слышания чего-либо и направленного исключительно на услышание слушания как такового. Но здесь возникает вопрос: а какое место во всей этой ситуации может занимать автор, и остаётся ли ему место вообще? Ведь если автор — это человек, в сознании которого возникает определённое представление и который способен чувственно оформить это представление, облекая его в структуру нотного текста, с тем чтобы в конечном итоге это самое представление было услышано и воспринято слушателем, то следует признать, что в ситуации классического минимализма нет и не может быть никакого автора. Композитор здесь уже не автор — во всяком случае не автор текста в классическом понимании, он всего лишь инициатор возникновения ситуации, в которой он сам, и слушатель, и текст вовлекаются в новое контекстуальное взаимодействие, причём природа этого взаимодействия выходит за рамки чисто эстетического переживания и превращается в уравнивающий всех и вся ритуал чистого слушания. Характерно, что в 1960-е годы и Райли и Райх относились к исполнению своих композиций именно как к ритуальному действию. Сам Райх писал по этому поводу: «Исполнение и слушание постепенных процессов есть участие в своего рода ритуале — высвобождённом и внеперсональном»…

Если вернуться к предлагавшимся мной ранее определениям «магическая» и «артистическая музыка», то после всего сказанного становится совершено ясно, что музыка классического минимализма — это «магическая» музыка в полном смысле этого слова. В ней нет ничего «артистического», то есть ничего, связанного с понятиями переживания и выражения. Она есть то, что она есть в данный конкретный момент, и ничего более. А это значит, что композиции классического минимализма представляют собой не произведения искусства, в которых нотный текст выражает реальность, но ритуальные действа, использующие нотный текст в качестве исходного пункта для погружения

в реальность. Музыка становится ритуалом, причём не ритуалом какой-либо религии или какой-либо духовной практики, но ритуалом самого процесса музицирования, то есть музыка действительно становится неким самодостаточным и самоисчерпывающим ритуалом. И если всю историю западноевропейской композиторской музыки представить себе как историю поиска и предложения всё более и более изощрённых звуковых объектов на предмет их прослушивания, то придётся признать, что минимализм является логическим завершением этой истории, ибо в нём объектом прослушивания становится сам акт слушания, в силу чего дальнейший поиск объектов, претендующих на услышание, делается попросту невозможным.

Однако это верно только в приложении к минимализму 1960-х годов, то есть к периоду «классического», или чистого, минимализма. К концу 1970-х — началу 1980-х годов отцы-основатели американского минимализма смягчают свои позиции, что позволяет некоторым исследователям говорить о периоде постминимализма. В техническом плане это выражается в том, что использование принципов репетитивности, постепенности и фазовых сдвигов утрачивает былую неукоснительность, строгость и концентрированность. Увеличение количества контрапунктических пластов и связанное с этим усложнение фактуры затрудняет реальное слежение за процессом постепенного накапливания сдвигов, — что является обязательным требованием и условием для композиций классического минимализма. В результате всего этого новые постминималистические композиции утрачивают ригористичную ритуальность и всё более становятся похожими на привычные эстетические объекты композиторской деятельности. «Магическая» музыка вновь сменяется музыкой «артистической». Такие произведения, как «Tehillim» и «Different Trains», считающиеся вершинами творчества Райха, или «Salome Dances for Peace» Райли, практически являются уже почти что нормативными произведениями искусства. Их нотные тексты перестают быть, как прежде, исходным пунктом для погружения в реальность, но снова начинают выражать реальность и повествовать о ней. Несмотря на сильно выраженный медитативный характер этих произве-

дений, в них не осталось почти никаких следов ритуальности. Это уже не «высвобождённый и внеперсональный ритуал», о котором Райх говорил в 1968 году, ибо здесь вполне отчётливо начинает прослеживаться эмоциональное, психологическое, социальное, философское и даже политическое содержание. Таким образом, если на стадии классического минимализма категории автора, произведения и слушателя подверглись полной деструкции, то на стадии постминимализма в 1980-е годы наметилась явная тенденция к их фактической реабилитации…

Если экстремальная бескомпромиссность модернизма позволяла делать безапелляционные заявления о смерти автора, то постмодернистская склонность к тотальному компромиссу вынуждает говорить о том, что слухи о смерти автора были несколько преувеличены.

Однако сколь бы ни были преувеличены эти слухи, невозможно отрицать того, что причиной их возникновения послужил совершенно реальный факт, который можно определить, как фундаментальный кризис принципа выражения. В конце концов, и концепция «смерти автора», и концепция «смерти субъекта» есть всего лишь внешние проявления и обозначения этого кризиса. Лично мной этот кризис начал переживаться как кризис «прямого», или личного, высказывания. В конце 1960-х годов мне стало абсолютно ясно, что личное высказывание не может являться ни предметом, ни основанием искусства, ибо факт личного высказывания утратил конструктивный, формообразующий смысл. На первых порах мне казалась вполне успешной мысль о замене личного высказывания документом, цитатой или ссылкой на что-то ранее существовавшее, однако вскоре выяснилось, что всё это не снимает проблемы самого высказывания. В начале 1970-х годов я пришёл к выводу, что снять эту проблему можно только при переходе на системный уровень, то есть при переходе от отдельного высказывания к системе высказываний. В этой системе содержание и смысл каждого отдельно взятого высказывания не должны иметь никакого значения, ибо значение имеет только место, которое занимает данное высказывание в системе, и только те взаимоотношения, в которые оно вступает с другими высказываниями внутри

системы. В приложении к композиторской деятельности под высказыванием следует подразумевать нотный текст, и в таком случае получается, что целью композиторской деятельности должно являться не создание отдельно взятого нотного текста, но создание и организация системы нотных текстов. При этом происходит изменение единицы измерения композиторской деятельности. Если раньше такой единицей являлся отдельно взятый текст-произведение, то теперь за единицу принимается система нотных текстов-произведений.

Здесь мне могут возразить, указывая на то, что и в классической opus-музыке существуют подобные системы нотных текстов-произведений, наиболее близким примером чего может служить сонатно-симфонический цикл. Однако каждая часть или, говоря по-другому, каждый нотный текст, входящий в состав сонатно-симфонического цикла, представляет собой законченное и содержательное высказывание, а весь цикл представляет собой сумму содержательных высказываний разного рода. Так что здесь мы имеем дело всё с теми же личными или прямыми высказываниями, которые, с моей точки зрения, больше не могут являться предметом композиторской деятельности, а потому всё это не имеет никакого отношения к той системе, к которой я стремился и о которой писал выше. Первой предпринятой мной сознательной попыткой преодоления инерции личного высказывания следует считать «Epistole amoroso», где сама тема «Любовных посланий», решаемая заведомо внеличностными конструктивными и техническими средствами, полемически заостряла проблему высказывания как такового. Однако тогда, в 1970 году, мне не удалось выйти на уровень системы, так как я не владел ещё методиками нейтрализации содержания каждого отдельно взятого нотного текста, хотя тенденция к этому и прослеживалась там вполне отчётливо. Превратить эту тенденцию в реальный результат мне удалось только через несколько лет в таких композициях, как «Partita per violino solo» (1976), «Weihnachtsmusik» (1976) и «Passionslieder» (1977), причём выйти на системный уровень мне удалось только потому, что я отказался от использования додекафонической и серийной техники и обратился к репетитивному принципу, заимствован-

ному у американского минимализма. Но если американские композиторы использовали репетитивный принцип в масштабах одного произведения или одного нотного текста, то я начал использовать его в масштабах энного количества нотных текстов, и в этом, собственно говоря, и заключалась, как теперь принято выражаться, «фишка», ибо такое расширительное понимание принципа репетитивности и позволило выйти на уровень системы, снимающей проблемы личного высказывания, и по принципу действия немного напоминающей григорианскую систему и систему византийского осмогласия.

Суть предлагаемого мной нововведения заключалась в более широком подходе к понятию паттерна. Если у американских композиторов паттерном являлся короткий мелодический или гармонический оборот, который повторялся на протяжении всей композиции бессчётное количество раз, обогащаясь лишь едва заметными изменениями, то в таких композициях, как «Partita per violino solo», «Weihnachtsmusik», «Passionslieder», в качестве паттерна начинает выступать часть или отдельно взятый нотный текст. Однако нормативный композиторский нотный текст — это текст, имеющий природу содержательного осмысленного и законченного высказывания, и как таковой он не нуждается ни в каком внешнем системном оправдании, а потому и не годится на роль паттерна. Паттерном может стать только нотный текст, подвергнутый максимально возможной смысловой и содержательной редукции. Нотный текст должен быть смыслово нейтрализован, и тогда новый, искомый смысл может начать проявляться в чуть заметных изменениях, вкрадывающихся с каждым новым повторением текста-паттерна. Можно сказать, что смысл будет закачиваться в нотный текст задним числом в процессе его повторений из постепенного осознания того, что данный текст находится в системе — носительнице надличностного смысла и порядка.

Смысловая и содержательная редукция нотного текста может осуществляться разными путями. В «Weihnachtsmusik» и «Passionslieder» эта редукция осуществляется за счёт того, что содержанием нотного текста становится песенная куплетная форма, причём в предельно примитивном виде: запевы и при-

певы следуют друг за другом без всякого изменения. Чередование запевов и припевов не претендует на какую-либо композиторскую значимость. Более того, можно утверждать, что, с точки зрения техники композиции, буквальное повторения запевов и припевов абсолютно бессодержательно. Композиторская бессодержательность нотных текстов даёт возможность сконцентрировать всё внимание на тех незначительных изменениях, которые происходят при каждом новом повторении этих текстов, и именно через эти незначительные изменения начинают вырисовываться контуры системы. Таким образом, перестав быть композиторскими высказываниями, нотные тексты начинают быть носителями и представителями системного порядка. Они больше не выражают реальность, не высказывают её, но являются кубиками, из которых складывается сам порядок реальности.

При таком подходе к делу, то есть при отношении к нотным текстам, как к кубикам, их композиторская бессодержательность может быть заполнена видимостью интенсивного композиторского содержания и присутствия, ведь на поверхность кубиков могут быть нанесены разные рисунки и разные изображения реальности. На практике это выражается в том, что нотные тексты-паттерны могут почти что буквально, не боясь обвинения во вторичности и эпигонстве, воспроизводить большие стили и композиторские практики различных эпох opus-музыки. Так, в «Passionslieder» воспроизводится язык раннего немецкого барокко, в «Partita per violino solo» — язык скрипичных сонат и партит Баха, а в «Weihnachtsmusik» предметом воспроизведения становится язык советских пионерских песен 1950-х годов. Кому-то может даже показаться, что здесь речь идёт о стилизациях, однако на самом деле говорить надо не о стилизациях, но об игре в стили или, ещё вернее, о некой манипуляции стилями. Всё это напоминает то, как представители так называемых примитивных народов могут порою обходиться с предметами западной цивилизации. Карданный вал или кусок водопроводной трубы может использоваться как фетиш или превратиться в какой-либо культовый предмет магического ритуала. Подобно тому, как деталь механического устройства, предназначенная для выполнения технических функций,

становится объектом ритуальных манипуляций в магической практике, так и композиторские высказывания, предназначенные для выражения реальности через посредство нотного текста, превращаются в объекты системных манипуляций, в результате которых реальность являет себя в порядке системных соотношений. Притом высказывание всё ещё имеет видимость высказывания, хотя на самом деле полностью утрачивает функцию сообщения и выражения, представляя собой уже лишь побочный эффект, возникающий вследствие внутрисистемных операций и перестановок. Но если мы говорим о том, что нотный текст как «прямое» личное высказывание уже не является целью композиторской деятельности и что текст как таковой, текст как произведение, перестаёт быть измерительной единицей этой деятельности, уступая место понятию системы текстов или понятию контекста, то это значит, что мы выходим за пределы opus-музыки и вступаем в какую-то новую, ещё не имеющую названия, музыкальную область. Эту новую музыку я и предлагаю определить как opus posth-музыку. Ведь если согласно устоявшейся традиции посмертная публикация неизданного при жизни композитора произведения обозначалась словами opus posthumun, или, сокращённо, opus posth, то вполне оправданно применять понятие opus posth-музыки к музыкальной практике и к музыкальной ситуации, в которой произошло осознание смерти opus-музыки и смерти текста как завершённого, самодовлеющего и осмысленного высказывания, но вместе с тем сохранилась потребность в создании новых звуковых объектов и в наличии музыкальной продукции вообще.

Полной противоположностью только что изложенной практике обращения с нотным текстом является композиторский проект Валентина Сильвестрова. Если в «Passionslieder» или в «Partita per violino solo» осуществляется попытка деструкции отдельно взятого нотного текста как самодовлеющего осмысленного высказывания, то в произведениях Сильвестрова наблюдается обратная картина, позволяющая говорить о гипертрофии самой идеи высказывания и связанной с этим гипертрофии идеи выражения. Внешней отличительной особенностью метода Сильвестрова является детальнейшее и скрупулёзнейшее

проставление динамических оттенков, штрихов, фразировки, темповых смен и педали. Порою темповые, динамические и штриховые указания могут меняться по нескольку раз на протяжении коротенькой фразы, что особенно впечатляет в таких небольших фортепианных пьесах, как «Sanctus» и «Benedictus, которые по своей агогической концентрированности напоминают произведения Веберна. Эта агогическая концентрация позволила Шнитке как-то раз сказать по поводу «Тихих песен» [В. Сильвестрова], что если в этом цикле не выполнять авторских требований, то музыку невозможно слушать, и что она совершенно неузнаваемо преображается, если исполнитель начинает точно следовать им. Эта мысль одновременно и правильна и неправильна. Дело не в том, что без исполнения авторских указаний эту музыку невозможно слушать, а в том, что авторские указания образуют некий новый уровень над нотным текстом — «над музыкой», причём без этого нового уровня сам нотный текст, «сама музыка» теряет смысл. Таким образом, нотный текст утрачивает функции смыслообразования, высказывания и выражения, во всяком случае, утрачивает в той мере, в которой эти функции обеспечивались нотным текстом ранее.

Для того чтобы убедиться в том, что функции смыслообразования, высказывания и выражения переместились у Сильвестрова из нотного текста в авторские указания, достаточно привести слова самого Сильвестрова, сказанные им в беседе с Мариной Нестьевой по поводу его «Отдалённой музыки»: «Обрати внимание на годы её создания: первая дата — 1956 год, потом много-много точек, и последняя дата — 1993 год. Причём, это не редакция. Сочинение, как понятно, было написано в самом начале и существовало как Urtext, что называется, отлёживалось в чулане. В нём не было ни обозначений темпов, никаких оттенков. Чтобы оно выдержало мою критику с сегодняшних позиций, мне захотелось его деформировать с помощью агогики и динамики, не меняя нот. И я увидел, что оно поддаётся... Возникла своеобразная арка. И получилось так, что метамузыкальное сознание проявилось именно на таком материале»… Здесь описывается крайне типичная для opus posth-музыки процедура, состоящая в том, что над неким уже

существующим нотным текстом производятся определённые операции, в результате которых нотный текст обретает статус адекватного и осмысленного композиторского высказывания. Очень важно отметить, что сам по себе нотный текст такого статуса не имеет и что он обретает его, только будучи «деформирован с помощью агогики и динамики». Говоря о том, что «метамузыкальное сознание проявилось именно на таком материале», Сильвестров признаёт тем самым, что метамузыкальное сознание может быть приложено практически к любому материалу — вопрос заключается только в податливости или неподатливости материала силам метамузыкальной деформации. Таким образом, метамузыкальное сознание, по Сильвестрову, есть нечто такое, что, будучи внеположно нотному тексту, в то же самое время способно присваивать статус осмысленного самодовлеющего высказывания тому нотному тексту, на который оно направляет свои оперативные усилия.

Небезынтересно, что независимо от Сильвестрова и параллельно с ним идеи метамузыкального сознания разрабатывает и Сергей Загний. И у Сильвестрова и у Загния есть произведения с практически одинаковым названием — «Metamusik» у Сильвестрова и «Metamusica» у Загния, однако, несмотря на одинаковость названий, эти произведения кажутся абсолютно противоположными друг другу. В основе произведения Загния лежит нотный текст Вариаций Веберна для фортепиано ор. 27, из которого исключены все ноты, то есть исключено всё то, что обозначает звуковысотность, и оставлены только штрихи, динамические оттенки, темповые обозначения, указания педали и паузы. Таким образом, Загний довёл до предела идею метамузыкального сознания, ибо у него мы имеем дело с чистой метамузыкой, с метамузыкой самой по себе. Это некий потенциальный смысл нотного текста, которого нет. Здесь можно говорить об атрибутах высказывания и выражения без самого предмета высказывания и выражения, но можно говорить и о том, что то, что мы называем атрибутами, на самом деле и является самим высказыванием и выражением, и что вне этих так называемых атрибутов ни о каком высказывании или выражении не может быть и речи. Во всяком случае, здесь разво-

рачивается достаточно тонкая игра взаимоисключающих возможностей смыслообразования, отсылающих к проблематике «Чёрного квадрата» Малевича и «4'33"» Кейджа.

В отличие от Загния у Сильвестрова метамузыкальное сознание ещё не отделилось от нотного текста, в результате чего возникает весьма специфическая текстовая данность, пожалуй что не имеющая аналогий у композиторов его поколения. Это делается особенно наглядным при сравнении произведений Сильвестрова с произведениями Шнитке и Денисова, даже несмотря на внешнюю схожесть используемых ими средств музыкальной выразительности. Если произведения Шнитке и Денисова используют классический тип смыслообразования, представляя собой фактически последования прямых высказываний, то в произведениях Сильвестрова имеет место некая перенасыщенность, или гипертрофия, выражения и смыслообразования, причём эта перенасыщенность носит принципиальный характер, ибо она как бы «зашкаливает» сама себя, блокируя тем самым возможность нормативного смыслообразования и прямого высказывания. Здесь уже нет ни высказывания, ни выражения, но есть метавысказывание и метавыражение, растворяющие почти без остатка прямое высказывание и прямое выражение. Произведения Сильвестрова — это не столько осмысленные высказывания, сколько некие пассы над бездной, выдающие себя за осмысленные высказывания. Их гипертрофированная конкретизация выражения есть оборотная сторона внесмысловой или досмысловой абстрактности…

Шнитке и Денисов… ещё… занимаются чувственным оформлением собственных представлений, что приводит к возникновению прямого высказывания. У Сильвестрова возможность подобного высказывания вызывает сильные сомнения, более того, может быть, не отдавая сам себе отчёта, Сильвестров просто не верит в такую возможность, и поэтому между утратившим смысл явлением и относящимся к нему гипотетическим высказыванием он вынужден выстраивать ряд опосредующих, восполняющих смысл операций, что и приводит к метавысказыванию, растворяющему в себе саму возможность прямого высказывания. Предметом музыкального высказывания у Сильвестрова стано-

вится не содержащее, или, вернее, утратившее смысл явление, но возможность, или, вернее, невозможность самого музыкального высказывания, что с позиций нормативного композиторского творчества выглядит как чистый нонсенс и что заставляет говорить не столько о композиции или произведении, сколько о посткомпозиции и постпроизведении. Это очень остро ощущали и Шнитке и Денисов, весьма настороженно относящиеся к музыке Сильвестрова. Выше уже приводились слова Шнитке, сказанные им по поводу «Тихих песен», реакция же Денисова была значительно более острой. Совершенно не принимая «Тихих песен», он предостерегал Сильвестрова, предрекая ему, что, продолжая идти по этому пути, тот может вскоре перестать быть композитором. Подобное настороженное отношение Шнитке и Денисова к «Тихим песням» весьма симптоматично. Оно маркирует границу, пролегающую между opus-музыкой и opus posth-музыкой. Сильвестров переступил эту границу и оказался в совершенно новом пространстве…

В начале 1970-х годов идея смерти opus-музыки воспринималась через призму смерти авангарда. Ощущение этой смерти как совершившегося факта было присуще таким разным композиторам, как Сильвестров, Пярт, Караманов, Рабинович, Артемьев, Пелецис и я. Мы не составляли никакой группы и никакого объединения. Мы жили в разных городах и встречались довольно редко, но наши частные встречи носили крайне интенсивный характер и наши горячие теоретические дискуссии оказывали ощутимое влияние на нашу композиторскую практику. Почти все мы прошли горнило авангарда и все мы порвали с ним, вдруг оказавшись, кто в пространстве новой тональности, кто в пространстве новой модальности, а кто в пространстве новой простоты и нового китча. Одним из первых на этот путь вступил Сильвестров, чьи «Тихие песни» были написаны в 1974 году. В том же году я был совершенно поражён Карамановым, который сыграл свой «Stabat Mater» прямо на пианино во время одной из вечеринок у Артемьева. Чуть позже появились первые композиции в стиле «Tintinabuli» Пярта, а в 1976 году — те мои композиции, о которых я писал уже выше и в которых идея контекстуальности и концепция opus posth-музыки получили

конструктивное оформление. В это же самое время Пелецис написал одну из лучших своих вещей — медитативно-ностальгическую «Новогоднюю музыку», а Рабинович открыл секрет совмещения роскошных романтических фактур с жёсткостью репетитивного принципа. Всё это обилие явлений и имён, целенаправленно движущихся в одном направлении, порождало ощущение какого-то фундаментального перелома, происходящего во взаимоотношениях человека с музыкой прямо на наших глазах, и что самое главное — мы были не просто свидетелями этого перелома, мы были его инициаторами и главными действующими лицами. Идеи «смерти автора», «смерти субъекта», «смерти авангарда» и композиторской музыки вообще звучали для нас не погребальным перезвоном, но радостным благовестом, ибо главное в этих идеях для нас заключалось не в констатации летального исхода сложившихся представлений, но в открытии новых волнующих горизонтов, новых перспектив, новых возможностей взаимоотношений человека с музыкой.

Надо сказать, что то, что происходило тогда в музыке, было только незначительной частью более обширного процесса, охватывающего собой практически все области искусства. Нельзя забывать, что первая половина 1970-х годов — это время формирования соц-арта и московского романтического концептуализма. В это время окончательно сформулировались позиции таких художников, как Кабаков, Пивоваров, Булатов, Комар и Меломид, а также таких литераторов, как Рубинштейн, Пригов и Сорокин. На это же время приходятся первые акции Монастырского и группы «Медицинская герменевтика». Всё это многообразие имён и явлений объединяет одна общая тенденция, а именно тенденция к пересмотру понятий «произведение», «текст», «автор», «подлинник» и «копия», «потребление» и «публикация», в результате чего возникают новые междисциплинарные понятия, такие как «поведенческая модель», «проект», «персонажный автор», «мерцательность» и целый ряд других понятий, заставляющих по-новому взглянуть на процесс производства и потребления произведений искусства. Роль первопроходца в этом общем процессе принадлежит, без сомнения, изобразительному искусству, ибо в нём все эти идеи

осознавались и формулировались и раньше и эффективнее, чем в других видах искусства. Я до сих пор помню то впечатление, которое произвела на меня выставка Кабакова, устроенная в джазовом кафе «Синяя птица» в декабре 1968 года. Хотя я и ощущал себя вполне «продвинутым» композитором по тем московским меркам, но увиденное мной заставило меня пересмотреть позицию не только на мою личную «продвинутость», но и на то, что считалось «продвинутым» в тогдашних композиторских кругах. Не меньшее впечатление осталось и от просмотра кабаковских графических книг, но это было уже позже — в 1970-е годы, и именно это подвело меня непосредственно к конструктивному оформлению идеи opus posth-музыки. Поэтому когда после премьеры «Weihnachtsmusik», состоявшейся в Мерзляковском училище в 1976 году, Кабаков подошёл ко мне и сказал, что «мы делаем одно дело», это оказалось для меня важнее мнений и одобрений моих непосредственных коллег — композиторов…

Собственно говоря… разница между opus-музыкой и opus posth-музыкой не может быть сведена к различиям тех или иных средств выражения, тех или иных особенностей композиторского языка, тех или иных стилевых характеристик… она коренится гораздо глубже, а именно в принципиально разных подходах к нотному тексту и в разных пониманиях его места и значения во взаимоотношениях человека с музыкой.

(*Мартынов В. И.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М., 2011. С. 115–138)

(2005)

Т. Адорно

ШЁНБЕРГ И ПРОГРЕСС

…Изменения, постигшие музыку за последние тридцать лет, до сих пор почти не рассматривались во всей их важности. Речь идёт не о пресловутом кризисе, то есть не о хаотическом состоянии брожения, конец которого можно предвидеть, ибо после беспорядка восстанавливается порядок. Мысль о грядущем обновлении, будь то в великих и законченных произведениях искусства или же в блаженном согласии между музыкой и обществом, попросту отрицает случившееся и то, что можно заглушить… невозможно сделать непроисходившим. Под давлением собственных реальных последствий музыка критически разрешила идею законченного произведения и пресекла влияние коллективных связей. Пожалуй, никакой кризис, — ни экономический, ни культурный, с представлением о которых сочетается административное восстановление, — не в состоянии подорвать официальную музыкальную жизнь. Как и везде, в музыке остаётся монополия специалистов. Однако же, по сравнению с изредка доносящимися звуками, избегающими сети организованной культуры и её потребителей, такая культура, очевидно, представляет собой надувательство. Производство подавляет иное в зародыше, но сложившуюся ситуацию объясняет нехваткой «достижений». Аутсайдерами являются следопыты, первопроходцы и, прежде всего, трагические фигуры. У тех, кто пойдёт за ними, дела сложатся лучше, а если они приспособятся к господствующей идеологии… то время от времени их будут допускать в официальную

культуру. Но те, кто находятся на её задворках, — вовсе не пионеры грядущих музыкальных произведений. Ведь они бросают вызов самим понятиям «достижение» и «произведение». Апологет собственно радикальной музыки, который пожелал бы сослаться на неоспоримое для произведений школы Шёнберга, уже опроверг бы то, что он стремится отстаивать. Единственные произведения, идущие сегодня в счёт, больше нельзя называть произведениями. Это можно доказать через отношение успешных результатов этой школы к свидетельствам из её ранней эпохи. Из монодрамы «Ожидание», развёртывавшей вечность секунды на протяжении четырёхсот тактов, из вращающихся картинок «Счастливой руки», отказывавшихся от собственной жизни до тех пор, пока они не нашли пристанище во времени, — из всего этого получилась великая опера Берга «Воццек». Ничего не поделаешь, великая опера. Она не хуже «Ожидания» как в деталях, так и по концепции, будучи изображением страха, и не хуже «Счастливой руки» по ненасытности взаимоналожения гармонических комплексов, представляющего собой аллегорию многослойности психологического субъекта. Но Бергу, пожалуй, и в голову не приходило, что он завершил то, что было представлено в экспрессионистских пьесах Шёнберга в виде чистой возможности. Положенной на музыку трагедии пришлось заплатить определённую цену за свою исчерпывающую полноту и созерцательную мудрость архитектоники. Непосредственные наброски Шёнберга периода экспрессионизма были переработаны ради новых картин аффектов. Надёжность формы проявляется как средство абсорбции шока. Страдания немощного солдата, столкнувшегося с машиной несправедливости, утихают, образуя стиль. И стиль этот всеобъемлющий и умиротворённый. Разражающийся страх оказывается пригодным для музыкальной драмы, а музыка, его отражающая, находит «дорогу домой», к схеме компромиссно-покорного просветления. «Воццек» представляет собой шедевр, и притом произведение традиционного искусства. Тот вспугнутый мотив в одну тридцать вторую, что так сильно напоминает об «Ожидании», становится здесь лейтмотивом, повторяемым и повторяющимся. При этом чем более явно лейтмотив смиряется с ходом событий, тем с большей готовностью он отре-

кается от собственного буквального восприятия: он седиментируется как носитель выразительности, но повторение обламывает ему остриё. Те, кто прославляет «Воццека» как одно из первых непреходящих достижений новой музыки, не ведают, насколько их похвалы компрометируют сочинение, для которого уравновешенность — оскорбление. С экспериментаторской дерзостью Берг раньше всех остальных на протяжении длительных периодов времени испытывал новые средства. Вариативное богатство музыкальных особенностей неисчерпаемо, и с ним может тягаться размах строительных планов. В безжестовой сострадательности тона не дремлет отважное пораженчество. И всё же «Воццек» отступает на собственные исходные позиции как раз в те моменты, когда пытается их развивать. Импульсы сочинения, живущие в его музыкальных атомах, восстают против произведения, выходящего за их пределы. Эти импульсы несовместимы с какими бы то ни было результатами. Мечте о непреходящем художественном достоянии препятствует не только внешний фактор, то есть опасное состояние общества; ей отказывается служить и историческая тенденция развития самих средств. Новый музыкальный метод ставит под сомнение то, чего ожидают от музыки многие прогрессисты: успокоившуюся в самой себе структуру, которую можно созерцать в застывшем виде в оперных и концертных музеях.

Допущение исторической тенденции развития музыкальных средств противоречит традиционной концепции музыкального материала. Этот материал определялся с физической точки зрения или, во всяком случае, с точки зрения психологии звука как совокупность созвучий, коими всякий раз располагает композитор. Но ведь композиторский материал настолько же отличается от этого, насколько язык — от запаса своих звуков. И не только в ходе истории он то сужается, то расширяется. Дело ещё и в том, что все его специфические черты суть приметы исторического процесса. Чем менее непосредственно они прочитываются как исторические особенности, тем отчётливее они ведут за собой историческую необходимость. В тот момент, когда в каком-нибудь аккорде уже не слышна его историческая выразительность, он настоятельно требует, чтобы в его исторических импликаци-

ях учитывалось то, что его окружает. Эти импликации слились с его структурой. Смысл музыкальных средств открывается не в их генезисе, и всё же он от этого генезиса неотделим. Музыка не ведает естественного права, и поэтому столь сомнительна любая музыкальная психология. Такая психология исходит из стремления свести музыку всех времён к инвариантному «пониманию» и потому предполагает постоянство музыкального субъекта. С этой гипотезой постоянство естественного материала связано теснее, чем хотелось бы притязающей на первенство психологической дифференциации. То, что последняя описывает с недостаточной полнотой и как нечто необязательное, необходимо отыскивать в познании законов движения материала. Они гласят, что не всё возможно в каждую из эпох. И, пожалуй, звуковому материалу, ни самому по себе, ни даже отфильтрованному системой темперирования, ни в коем случае нельзя приписывать собственного онтологического права, — что идёт вразрез с аргументацией тех, кто из отношений обертонов или из физиологии слуха пытается вывести, будто трезвучия являются обязательным и общепринятым условием возможного восприятия музыки и потому любая музыка якобы должна их к себе «пристёгивать». Такая аргументация, которой пользовался даже Хиндемит, — не что иное, как надстройка над реакционными композиторскими тенденциями. Её уличит во лжи наблюдение, согласно которому развитой слух в равной степени может гармонически и точно воспринимать и сложнейшие, и простые связи обертонов и при этом не ощущается ни малейшего влечения к «разрешению» мнимых диссонансов, а скорее, наоборот, спонтанный протест против такого разрешения как возвращения к примитивным способам слушания, подобно тому как в эпоху генералбаса превышение квинты «каралось» за своего рода архаическую регрессию. Требования двигаться от материала к субъекту, скорее, проистекают из того, что сам «материал» представляет собой седиментировавшийся дух, нечто насквозь преформированное человеческим сознанием, преформированное социально. Такой объективный дух материала, как сама собой забытая некогда существовавшая субъективность, имеет собственные законы движения. Того же происхождения, что и общественный

процесс, то, что кажется чистым самодвижением материала; оно протекает, постоянно запечатлевая на себе следы этого процесса и устремляясь в том же направлении, что и реальное общество, даже если оба друг о друге уже не знают и друг с другом враждуют. Поэтому столкновение композитора с материалом представляет собой его стычку с обществом ровно в той степени, в какой последнее иммигрирует в произведение, а не просто противостоит производству как нечто внешнее, гетерономное, как потребитель или оппонент производства. В имманентном взаимодействии формируются правила, которые подчиняют материал, имеющийся у композитора, и которые он видоизменяет, следуя им. Разумеется, в ранние эпохи музыкальной техники позднее состояние последней предусмотреть невозможно или можно лишь бессистемно… Но верно и противоположное. Сегодня в распоряжении у композитора находятся отнюдь не все когда-либо применявшиеся комбинации звуков. Убожество и изношенность уменьшённого септаккорда или определённых хроматических проходящих нот в салонной музыке девятнадцатого века заметны даже не слишком изощрённому слуху. Для сведущих в технике это смутное беспокойство превращается в канон запретного. Если здесь нет обмана, то сегодня этот канон запрещает уже и средства тональности, то есть традиционной музыки вообще. Эти созвучия не просто устарели и являются несвоевременными. Они ещё и фальшивы. Они больше не выполняют своей функции. Самое передовое состояние технического метода предписывает задачи, по отношению к которым традиционные созвучия проявляются как немощные клише. Правда, некоторые современные сочинения от случая к случаю вкрапляют в свою структуру тональные созвучия. Но тогда какофоничны именно такие трезвучия, а не диссонансы. Порой эти трезвучия как замену диссонансов можно даже оправдать. Дело в том, что за их фальшь ответственно не просто отсутствие чистоты стиля. Ведь технический горизонт, на фоне которого омерзительно выделяются тональные созвучия, сегодня заключает в себе всю музыку. Если в хозяйстве нашего современника вроде Сибелиуса есть одни лишь тональные трезвучия, то звучат они столь же фальшиво, как и в роли островков в атональной сфере. Прав-

да, здесь требуется уточнение. О правдивости и фальши аккордов следует судить не по их изолированному применению. Это можно измерять лишь относительно общего состояния техники. Уменьшённый септаккорд, фальшиво звучащий в салонных пьесах, уместен и полон всяческой выразительности в начале бетховенской сонаты ор. 111… И дело не только в том, что эти аккорды не берутся здесь с шумом, а исходят из конструктивного строения части музыкального произведения. Общий технический уровень Бетховена, напряжение между предельными из доступных ему диссонансов и консонансов; гармоническая перспектива, вовлекающая в себя все мелодические события; динамическая концепция тональности как целого — всё это придаёт аккорду его удельный вес. Однако же, исторический процесс, в силу которого аккорд его утратил, необратим… Даже в своей редкой встречаемости отмирающий аккорд соответствует целостному состоянию техники, которое противоречит её современному уровню. Поэтому даже если истинность или ложность всего музыкально единичного зависит от тотального состояния техники, то это значит, что последнее прочитывается только по определённым констелляциям композиторских задач. Ни один аккорд «сам по себе» не является ложным уже оттого, что аккордов «в себе» не бывает, а также из-за того, что каждый аккорд несёт в себе целое и даже всю историю. Но наоборот, именно поэтому слух признаёт то, что истинно или ложно, непременно в связи с этими единичными аккордами, а не через абстрактную рефлексию по поводу общего технического уровня. Однако же тем самым одновременно изменяется и образ композитора. Этот образ утрачивает всяческую свободу в великом, каковую идеалистическая эстетика привычно приписывала художнику. Теперь он не творец. Эпоха и общество ограничивают его не с внешней стороны, а в строгом требовании правильности, с которым обращается к нему структура его произведений. Уровень техники предстаёт как проблема в каждом такте, о коем он осмеливается думать: с каждым тактом техника как целое требует от него, чтобы он был к ней справедлив и давал единственно правильные ответы, допускаемые ею в каждый момент. Композиция теперь не что иное, как такие ответы, не что иное, как решение техни-

ческих картинок-загадок, а композитор — единственный, кто в состоянии их прочитывать, кто понимает собственную музыку. То, что он делает, лежит в сфере бесконечно малого. Оно осуществляется как приведение в исполнение того, чего его музыка объективно от него требует. Но наряду с послушанием композитору необходима всяческая непокорность, всевозможная самостоятельность и спонтанность. Это объясняется диалектическим движением музыкального материала.

Но вот — оно обратилось против замкнутого произведения и всего, что постулировалось вместе с ним. Недуг, постигший идею произведения, вероятно, коренится в состоянии общества, не предлагающего ничего, что обязательно гарантировало бы гармонию самодостаточного произведения, и утверждалось бы в качестве такого гаранта. И всё же трудности, запрещающие идею произведения, раскрываются не в раздумьях о них, а в тёмных недрах самих произведений. Если подумать об очевиднейшем симптоме, о сжатии протяжённости во времени, которое теперь формирует музыкальные произведения лишь экстенсивно, то ведь индивидуальное бессилие и неспособность к формообразованию несут за это ответственность лишь в последнюю очередь. Ни в каких произведениях густота и связность образа формы не могли бы проявиться лучше, чем в очень коротких частях сочинений Шёнберга и Берга. Их краткость проистекает именно из требования максимальной связности. А последняя устраняет излишнее. При этом связность обращается против временно́й протяжённости, лежавшей в основе представления о музыкальном произведении, начиная с восемнадцатого века, и тем более с Бетховена. Удар обрушивается на произведение, время и видимость… С экстенсивной схемы критика переходит на содержательные моменты фраз и идеологии. Музыка, сжавшаяся до мига, поистине становится порослью негативного опыта. Она касается реального страдания… В таком духе новая музыка порывает с украшательством, а вместе с ним — и с симметрично-экстенсивными произведениями. Среди аргументов, при помощи которых неудобного Шёнберга некоторым хотелось бы поместить в романтически-индивидуалистическое прошлое с тем, чтобы с более чистой совестью служить произ-

водству старых и новых коллективов, более всего распространён тот, что клеймит его как «выразительного (espressivo) музыканта», а музыку его — как «преувеличение» одряхлевшего принципа выразительности. И действительно, нет необходимости ни оспаривать его происхождение от вагнеровского espressivo, ни делать вид, что в его ранних произведениях отсутствуют традиционные выразительные элементы. Но количество зияющих пустот от этого лишь возрастает. Ведь espressivo Шёнберга, начиная с перелома, датируемого по меньшей мере фортепианными пьесами ор. 11 и песнями на стихи Георге, если не с самого начала, качественно отличается от романтической выразительности именно благодаря тому самому «преувеличению», которое кладёт ей предел. Выразительная музыка Запада с начала семнадцатого века имела дело с такой выразительностью, которую композитор распределял по собственным образам — в отличие от драматурга, не только по драматическим, — и притом выраженным в ней порывам не требовалось быть непосредственно присутствующими и действенными. Драматическая музыка, как подлинная *musica ficta*, в период от Монтеверди до Верди представляла выразительность как нечто стилизованно-опосредованное, как видимость страстей. Там, где музыка выходила за эти рамки и притязала на субстанциальность, преодолевавшую видимость выраженных страстей, это требование почти не сцеплялось с единичными музыкальными порывами, которые должны были выражать волнение души. Гарантом такой музыки служила одна лишь целостность формы, повелевавшая особенностями музыки и их взаимосвязью. Совсем иначе у Шёнберга. Сугубо радикальной чертой у него является перемена функции музыкальной выразительности. Его музыка больше не симулирует страсти, а в неискажённом виде регистрирует в среде музыки воплощённые в ней импульсы бессознательного, шоки и травмы. Они обрушиваются на формальные табу, поскольку те подвергают такие порывы собственной цензуре, рационализируют и переводят их в разряд образов. Формальные инновации Шёнберга были сродни изменениям выразительного содержания. Они прокладывают путь действенности новой выразительности. Первые атональные произведения — это протоколы в смысле

психоаналитических протоколов сновидений. В наиболее раннем издании книги о Шёнберге Кандинский назвал его картины «мозговыми актами». Однако же, шрамами в этой революции выразительности служат кляксы, эти посланницы «Оно», застревающие как на картинах, так и — против композиторской воли — в музыке, нарушающие фактуру поверхности и столь же плохо смываемые позднейшей корректурой, как следы крови — в сказках… Эта революция допускает в произведении искусства реальное страдание в знак того, что она больше не признаёт его автономии. Его гетерономия бросает вызов самодостаточной музыкальной видимости. Последняя же состоит в том, что предзаданные и формально седиментировавшиеся элементы внедрялись в любую традиционную музыку так, словно они соответствовали непреложной необходимости единственно возможного случая; или же этот случай выступает как нечто идентичное предзаданному формальному языку. С начала буржуазной эпохи вся великая музыка находила удовлетворение в том, чтобы симулировать единство как незыблемое достижение и через собственную индивидуацию оправдывать общепринятые условности, которым это единство подчинялось. Этому и противостоит новая музыка. Критика украшательства, критика условностей и критика абстрактной общеобязательности музыкального языка имеют один смысл. Если музыка находится в привилегированном положении по сравнению с другими искусствами благодаря отсутствию видимости, достигающемуся за счёт того, что она не образует «картин», то это потому, что она всё же по мере сил была причастна непрестанному примирению собственных специфических задач с господством условностей, касающихся видимости буржуазного произведения искусства. Шёнберг объявил себя последователем этого взгляда, ибо он всерьёз воспринял именно ту выразительность, подчинённость которой примирительно всеобщему образует наиболее глубинный принцип музыкальной видимости. Его музыка опровергает претензии на примирение всеобщего и особенного. Хотя даже эта музыка обязана своим происхождением какому-то растительному натиску, хотя из-за своей беспорядочности даже она сродни органическим формам, она всё-таки нигде не образует тотальности. Ещё

Ницше в одном брошенном по случаю замечании определил сущность великого произведения искусства как то, что в каждый из своих моментов оно могло складываться и иначе. Это определение произведения искусства через его свободу предполагает, что условности считаются обязывающими. Лишь там, где последние, снимая все вопросы, априори гарантируют тотальность, в действительности всё могло бы сложиться и по-иному — оттого, что ничто по-иному сложиться не могло. Большинство частей из сочинений Моцарта без всякого ущерба могли бы предоставить композитору широкие альтернативы. Ницше последовательно проявлял позитивный настрой в отношении эстетических условностей, и его ultima ratio была ироническая игра с формами, чья субстанциальность исчезла. Всё непокорное этому он считал плебейским и подозревал в протестантизме: многие из таких вкусов отражены в его борьбе против Вагнера. Но только начиная с Шёнберга музыка приняла его вызов… Пьесы Шёнберга — первые, в которых ничто действительно не может быть иначе: они сразу и протоколы, и конструкции. В них не осталось ничего от условностей, гарантировавших свободу игры. Шёнберг одинаково полемично настроен и к игре, и к видимости. На «сведущих в новом» музыкантов и на коллективы одного с ним направления Шёнберг ополчается с такой же резкостью, что и на романтическое украшательство. По поводу всего этого он изрёк формулы: «Музыка не должна украшать, она должна быть правдивой» и «Искусство происходит не от умения, а от долженствования»… С отрицанием видимости и игры музыка начинает тяготеть к познанию.

А последнее обретает основы в выразительном содержании самой музыки. Радикальная музыка познаёт именно непросветлённое страдание людей. Их бессилие настолько возросло, что оно больше не допускает ни видимости, ни игры. Конфликты между импульсами, насчёт полового происхождения которых музыка Шёнберга не оставляет ни малейших сомнений, обрели в протокольной музыке насильственную власть, и утешительно смягчать её запрещено. Выражая страх в форме «предчувствий», Шёнбергова музыка экспрессионистской фазы свидетельствует о бессилии. В монодраме «Ожидание» героиней является

женщина, по ночам ищущая возлюбленного, выставляя напоказ все страхи перед темнотой, — и в конце концов она находит его убитым. Она вверяет себя музыке, словно пациентка психоаналитику. Музыка выпытывает у неё признания в ненависти и вожделении, в ревности и прощении, а кроме того, всю символику бессознательного; о своём же утешительном праве вето музыка вспоминает лишь вместе с безумием героини. При этом сейсмографическая запись травматического шока превращается ещё и в формальный технический закон этой музыки. Он не допускает непрерывности и развития. Музыкальный язык поляризуется соответственно своим экстремумам — шоковым жестам, почти судорогам тела, и стеклянной выдержке той, которую страх приводит в оцепенение. От этой-то поляризации и зависит весь мир форм зрелого Шёнберга, равно как и Веберна. Она разрушает как до сих пор — неожиданно для их школы — возраставшее «опосредование» музыки, так и различие между темами и их разработкой, непрерывность гармонического потока, не ломаную мелодическую линию. У Шёнберга нет технических нововведений, каких нельзя было бы вывести из такой поляризации выразительности и чьих следов невозможно было бы обнаружить вне сферы выражения. Исходя из этого, можно уразуметь взаимоналожение формы и содержания в любой музыке. А кроме того, уяснить, что глупо клеймить преувеличенную техническую артикуляцию как формалистическую. Не только экспрессионистские формы, но и все формы музыки представляют собой сконденсированное содержание. В них выживает то, что в противном случае было бы забыто, и то, о чём невозможно больше высказываться непосредственно. То, что некогда искало убежища в форме, безымянно длится вместе с нею. В формах искусства история человечества зафиксирована правдивее, чем в документах. И не бывает отвердения… формы, в котором невозможно было бы прочесть отрицание тяжёлой… жизни. А превращение страха одинокого человека в канон формального языка эстетики выдаёт нечто относящееся к тайне одиночества. Упрёки современного искусства в индивидуализме столь убоги потому, что в них не осознаётся общественная сущность индивидуализма. В «уединённой речи» общественные тенденции выра-

жаются в большей мере, нежели в коммуникативной. Шёнберг натолкнулся на общественный характер одиночества, когда констатировал крайнюю его степень. Музыкальной является именно «драма с музыкой». «Счастливая рука» — вероятно, наиболее значительное из того, что удалось Шёнбергу: грёза о целом, которая становится лишь более основательной оттого, что ей так и не удалось реализоваться в целостную симфонию. Что касается текста, то, каким бы недостаточным и «вспомогательным» он ни был, его всё же невозможно оторвать от музыки. Как раз его грубая укороченность диктует музыке её сжатую форму, а тем самым ещё и ударную силу, и густоту. И выходит, что критика именно этих шероховатостей текста приводит в исторический центр экспрессионистской музыки. Субъект здесь — одиночка из драмы Стриндберга, испытывающий в эротической жизни такие же неудачи, что и в труде. Шёнбергу претит толковать его «с социально-психологической точки зрения», исходя из индустриального общества. Но он замечает, до какой степени отношения между субъектами и индустриальным обществом увековечиваются в виде противоречия и насколько их коммуникация основана на страхе. Действие третьей картины драмы разыгрывается в мастерской. Мы видим «нескольких рабочих в процессе труда, в реалистических рабочих костюмах. Один занимается шлифовкой, другой сидит у станка, третий стучит молотком». Герой приступает к работе. Со словами «Это можно и попроще» — с символической критикой излишнего — одним магическим ударом он изготовляет из бруска золота украшение, ради производства которого реалистическим рабочим требуется сложный метод разделения труда. «Не успевает он замахнуться для удара, как рабочие вскакивают с такими выражениями лиц, будто они вот-вот на него набросятся. Тем временем, не замечая угрозы, он смотрит на свою воздетую левую руку... Пока молот падает, лица рабочих застывают от изумления: наковальня раскололась посередине, а золото провалилось в возникшую от этого щель. Герой нагибается и вытаскивает золото левой рукой. Он медленно поднимает его над головой. Это диадема, богато украшенная драгоценными камнями». Человек поёт «просто, без взволнованности»: «Вот так создают украшения». «Лица ра-

бочих становятся угрожающими, затем презрительными; они о чём-то договариваются и как будто собираются вновь на него напасть. Человек, смеясь, швыряет в них украшение. Они хотят на него накинуться. Он отвернулся и не видит их». Здесь сцена меняется. Объективная наивность происходящего — не что иное, как простодушие героя, который «не видит» рабочих. Он отчуждён от реального процесса общественного производства и теперь не в состоянии установить взаимосвязь между трудом и конкретной экономической формой. Феномен труда представляется ему абсолютным. Реалистическое изображение рабочих в стилизованной драме соответствует страху перед материальным производством человека, отделённого от его условий. Страшно просыпаться и наблюдать, насколько условия материального производства царят в экспрессионистском конфликте между грёзой и реальностью. Поскольку застигнутому грёзами слишком хорошо и он не смотрит на рабочих, он полагает, что угроза исходит от них, а не от того целого, которое отделило его и рабочих друг от друга…

СТРАВИНСКИЙ И РЕСТАВРАЦИЯ

…Историческая иннервация Стравинского и его свиты соблазнилась возможностью заново вообразить музыку через стилевые процедуры её обязывающей сущности. Если процесс рационализации музыки, интегрального овладения её материалом, совпал с процессом её субъективации, то Стравинский ради организационного господства критически отнёсся к обоим процессам, что представляется моментом произвола. Прогресс музыки по направлению к полной свободе субъекта, если пользоваться критериями наличествующего, является иррациональным — в той степени, в какой он разделывается не только со всеохватывающим музыкальным языком, но и с доходчивой логикой поверхностных взаимосвязей. Стародавняя философская апория, согласно которой субъект как носитель объективной рациональности остаётся неотделимым от индивида в его слу-

чайности, приметы коей извращают достижения упомянутой рациональности, в конце концов сделалась для музыки обузой, и фактически её так и не удалось разрешить средствами чистой логики. Дух таких авторов, как Стравинский, резко реагирует против определённых импульсов, не улавливаемых в обобщённом, — собственно говоря, против всяких следов социально непостижимого. Намерение таких авторов состоит в «точечном» восстановлении подлинности музыки: они стремятся внешним путём придать ей характер утверждённого, насильственно вырядить её в одежды «так-и-не-может-быть-иначе». Музыка Новой Венской школы надеется смягчить эту насильственность безграничным самопогружением и сплошной организованностью; однако её внешняя упорядоченность выглядит изношенной. Даже при своём исполнении она стремится к «соисполнению» со стороны слушателя, а не просто к реактивному сопереживанию. Поскольку эта музыка не «впрягает» слушателя в процесс своего исполнения, сознание Стравинского изобличает её как немощную и случайную. Стравинский отказывается от строгого самораскрытия сущности в пользу резкой видимости феномена, его убедительной силы. Исполнение музыки не должно терпеть противоречий. То же самое когда-то, во времена своей юности, решительно сформулировал Хиндемит: ему представился стиль, когда все должны писать одинаково, как во времена Баха или Моцарта. В качестве наставника он и по сей день осуществляет эту программу унификации… Артистическое благоразумие и рафинированное мастерство Стравинского с самого начала были в принципе свободны от такой наивности. Свою попытку реставрации он предпринял «цивилизованно» и без неприязни, служащей основанием для тяги к уравниловке, а само его предприятие оказалось насквозь проникнуто определяющим осознанием сомнительности и фиглярства, даже если начищенные до блеска партитуры, которыми он сегодня потчует слушателей, способствуют забвению этого. Его объективизм намного перевешивает объективность всего, что на него ориентировано, из-за того, что он, по сути, включает момент собственной негативности. И всё-таки нет никакого сомнения в том, что его враждебное грёзам творчество вдохновляется грёзой о подлин-

ности, неким horror vacui, страхом перед тщетностью того, что больше не находит общественного резонанса и остаётся прикованным к эфемерной судьбе единичного. В Стравинском упрямо живёт желание подростка стать в своих произведениях действующим и признанным классиком, а не просто обречённым на забвение модернистом, чья суть искажается в непримиримом споре художественных направлений. Насколько легко в таком типе реакции распознать непросвещённое уважение и бессилие смыкающихся с ним упований — ибо ни один художник не ведает, какие произведения выживут, — настолько бесспорно в его основе всё же лежит опыт, позволяющий, по крайней мере, поспорить с теми, кто знает о невозможности реставрации. Даже самая совершенная песня Антона Веберна по своей подлинности уступает простейшей пьесе из «Зимнего пути»; даже в своей поверхностной удачности эта подлинность вырисовывается как, безусловно, намеренная установка сознания. Последняя находит наиболее уместную объективацию. Но эта объективация не имеет ничего общего с объективностью содержания, с истинностью или неистинностью самой установки сознания. И вот Стравинский впрямую нацелен на установку сознания, а не на успешное выражение ситуации, которую ему хотелось бы не столько зафиксировать, сколько окинуть взглядом. Его слух не способен воспринять наиболее передовую музыку так, словно она существует с начала времён, однако Стравинский хочет, чтобы музыка звучала именно так. Критика такой цели должна быть посвящена познанию ступеней её реализации.

Стравинский с презрением отверг лёгкий путь к подлинности. Путь этот был академичным и заключался в ограничении музыкального языка апробированным «словарным запасом», сформировавшимся в продолжение восемнадцатого и девятнадцатого столетий, и с точки зрения буржуазного сознания, которому этот словарь принадлежит, получил клеймо само собой разумеющегося и «естественного». Ученик Римского-Корсакова, исправлявшего гармонию Мусоргского по консерваторским правилам, взбунтовался против своей мастерской, словно фовист в живописи. Его чувству обязательности притязания на неё казались невыносимыми там, где он опровергал самого себя,

когда постулировал опосредованный образованием консенсус вместо яростного насилия, осуществлявшегося тональностью в героические времена буржуазии. Отшлифованность музыкального языка, наполненность каждой из его формул интенциями представлялись ему не гарантией подлинности, а её износом… Если подлинность стала вялой, её следует устранить ради действенности её же принципа. Это происходит посредством упразднения интенций. Вот так, как бы от непосредственного вглядывания в музыкальную hyle, композитор ожидает обязательности. Нельзя не обнаружить родство этого настроя с совпавшей с ним по времени философской феноменологией. Отказ от всяческого психологизма, редукция к чистому феномену, как он проявляется сам по себе, должны открыть целую сферу неоспоримого, «аутентичного» бытия. Здесь, как и в музыке, недоверие к «неизначальному», на самом глубоком уровне — ощущение противоречия между реальным обществом и его идеологией — ведёт к соблазну гипостазировать как истину «остаток», получившийся за вычетом мнимо вложенного. Здесь, как и в музыке, дух впал в иллюзию того, что в собственном кругу, в кругу мыслей и искусства, он в состоянии избежать проклятия, делающего его только духом и рефлексией, а не самим бытием; здесь, как и в музыке, неопосредованная противоположность между «вещью» и духовной рефлексией оказалась возведённой в абсолют, и потому субъект возводит продукт в ранг естественного. В обоих случаях речь идёт о химеричном бунте культуры против собственной культурной сути. Этот бунт Стравинский предпринимает не только в интимно-эстетическом заигрывании с варварством, но и в яростном отбрасывании того, что в музыке называлось культурой, в отбрасывании по-человечески красноречивого художественного произведения. Его влечёт туда, где музыка осталась позади развитого буржуазного субъекта, где она функционирует как неинтенциональная и возбуждает телесные движения вместо того, чтобы ещё что-нибудь означать, — туда, где значения настолько ритуализованы, что их невозможно пережить в качестве специфического смысла музыкального действа. Эстетический идеал здесь — идеал исполнения, не вызывающего вопросов. Подобно Франку Ведекинду в его цирковых пьесах, Стравинский

избрал своим паролем «телесное искусство». Он начинает как главный композитор русского балета. Начиная с «Петрушки», в его партитурах, непрерывно удаляющихся от вчувствования в характеры действующих лиц, отмечаются жесты и па. Для этих партитур характерна начётническая ограниченность, и поэтому они до крайности противоположны той претензии на всеобщий охват, которую школа Шёнберга разделяет в своих наиболее уязвимых структурах с Бетховеном периода Героической симфонии. Разделению труда, изобличённому идеологией Шёнберговой «Счастливой руки», Стравинский коварно платит дань, ибо он осознал беспомощность попыток путём одухотворённости перейти границу способностей, понимаемых как ремесло. Наряду с соответствующим духу времени настроем специалиста здесь присутствует антиидеологический момент: специалист должен выполнять отчётливо сформулированные задачи, а не делать то, что Малер называл построением мира всевозможными техническими средствами. Чтобы излечиться от разделения труда, Стравинский предлагает довести его до апогея и тем самым перехитрить культуру разделения труда. Узкую специализацию он превращает в специальность для мюзик-холла, варьете и цирка в том виде, как она прославлена в «Параде» Кокто и Сати, но задумана ещё в «Петрушке». Эстетический результат окончательно становится таким, каким он мыслился ещё в импрессионизме — tour de force'ом, нарушением силы тяготения, мистификацией чрезвычайно напряжённых тренировок, порождающих невозможное. И действительно, гармония Стравинского постоянно висит в воздухе, освобождаясь от притяжения ступенчато выстраиваемого движения аккордов. Одержимость и далёкое от смысла совершенство акробатов, несвобода того, кто твердит одно и то же даже при исполнении отчаянно смелого номера, неинтенционально и объективно демонстрируют хозяйничанье, полновластие и свободу от природного принуждения, но всё это одновременно опровергается как идеология там, где оно утверждается. Слепой и бесконечный, как бы избежавший эстетических антиномий успех акробатического акта будет встречен с восторгом как стремительно осуществлённая утопия того, что благодаря доведённому до крайности разделе-

нию труда и овеществлению перелетает через границы буржуазного. Неинтенциональность считается обетованием исполнения всех интенций. Согласно «неоимпрессионистическому» стилю, «Петрушка» составляется из бесчисленных трюков — от запечатлённой в музыке молниеносной смены ярмарочных шумов до издевательских пародий на всевозможную музыку, отвергаемую официальной культурой. Он пришёл из атмосферы литературного и художественно-кустарного кабаре. Если Стравинский и сохраняет верность этому апокрифическому элементу, то одновременно он резко протестует против содержащегося в нём нарциссически-возвышенного, против одухотворённости паяца и богемной ауры — и беспощадную ликвидацию внутреннего мира, возвещаемую аккуратно воспроизводимыми номерами из кабаре, оборачивает против них самих. Эта тенденция ведёт от художественного ремесла, «изукрашивающего» душу как товар, к отрицанию души в знак протеста против её товарного характера, к тому, что музыка клянётся в верности physis, к сведению музыки к явлению, принимающему объективное значение, когда она отказывается означать что-либо «из себя». Эгон Веллес не так уж несправедливо сравнил Петрушку с Шёнберговым Пьеро. Оба героя-тёзки соприкасаются друг с другом в уже несколько изношенной в их эпоху идее неоромантического преображения клоуна, трагизм которого говорит о надвигающейся немощи субъективности, и при этом иронически сохраняется первенство обречённой субъективности; Пьеро и Петрушка, подобно Уленшпигелю Штрауса, чьи отголоски несколько раз слышатся в балете Стравинского, пережили собственную смерть. Но в трактовке трагического клоуна исторические линии новой музыки расходятся… У Шёнберга всё настроено на отрекающуюся от самой себя, одинокую субъективность. Вся третья часть изображает «путешествие на родину», в стеклянную ничейную страну, в кристаллически-безжизненном воздухе которой как бы трансцендентальный субъект, освободившись от переплетений эмпирического, вновь оказывается на уровне воображаемого. Не меньше, чем текст, этому служит сложность музыки, рисующей образ безнадёжной надежды вместе с выражением потерпевшей крушение защищённости. Такой пафос совершенно чужд «Пет-

рушке» Стравинского. Нельзя сказать, что ему недостаёт субъективистских черт, но музыка принимает, скорее, сторону тех, кто осмеивает истязаемого, чем сторону его самого, и, следовательно, бессмертие клоуна в конечном счёте вызывает у коллектива не примирение, а злые угрозы. Субъективность у Стравинского принимает характер жертвенности, а музыка — в чём Стравинский издевается над традицией гуманистического искусства — идентифицирует себя не со страдающим субъектом, а с ликвидирующей его инстанцией. Посредством ликвидации жертвы она отказывается от интенций, от собственной субъективности.

Под неоромантическим покровом такой оборот дела, направленный против субъекта, свершился уже в «Петрушке». Обширные части этого балета, большинство из которых — за пределами второй картины, отличаются весьма упрощённым музыкальным содержанием, что противоречит прихотливому орнаменту души куклы, призванной к обману и иллюзиям, и вступает в техническое противоречие с чрезвычайно тонкой оркестровкой. Упрощенчество соответствует позиции, занимаемой этой музыкой в соответствии с её замыслом, позиции развлекающегося наблюдателя ярмарочных сцен, изображения стилизованного впечатления суматохи, наблюдателя, с ноткой провокативной радости уставшего от разноголосицы того, что он презирает, — подобно тому как европейские интеллектуалы могут с холёной наивностью смаковать какой-нибудь фильм или детективный роман и тем самым готовиться к собственной роли в массовой культуре. В таком тщеславном страдании, сопряжённом со знанием, уже подразумевается момент самоустранения наблюдателя. Подобно тому как он будто бы растворяется в гуле карусели и корчит из себя ребёнка, чтобы тем самым сбросить с себя бремя рациональных будней, бремя собственной психологии, он отрекается от своего «я» и ищет счастья в самоидентификации с нечленораздельной толпой в духе Ле Бона, образ которой содержится в непрерывном гуле… Однако же, тем самым наблюдатель становится на сторону насмешников: на взгляд музыки на Петрушку как на эстетический субъект его бестолковое житьё кажется комичным. Основная категория для Петрушки — категория гротеска,

что в партитуре зачастую отмечается в музыкальных знаках, указывающих на соло для духовых; это категория особенного, подвергшегося искажению и прекратившего сопротивление. Здесь обнаруживается начинающаяся дезинтеграция самого субъекта. В Петрушке… тупо гротескны приглушённые, фальшиво звучащие мелизмы, и только они выделяются на фоне исполинской гармонии акустической тотальности — негатива неоромантической гигантской арфы. Там, где встречается субъективное, оно бывает вырожденным, сентиментально китчевым или отупелым. Его «выкликают» как уже механическое, овеществлённое, до некоторой степени мёртвое. Духовые инструменты звучат словно шарманки: это апофеоз дудения… точно так же, как с исполнителями на струнных композитор сыграл злую шутку, лишив их душевности звучания. Образы механической музыки вызывают шок отжившего и впавшего в детство модернизма. Как впоследствии у сюрреалистов, они становятся въездными вратами для архаического. Стоит один раз услышать шарманку, и она начинает функционировать как акустическое déjà vu, как напоминание. Внезапно, словно по мановению палочки чародея, образ ветхости и чахлости преображается в исцелении распадом. Прафеномен свершённого Стравинским духовного движения состоит в том, что он подменяет шарманкой баховский орган, причём метафизическое остроумие Стравинского может апеллировать к сходству между ними, к цене жизни, какую пришлось заплатить звуку за его очищение от интенций. Любой музыке по сей день приходилось платить за обязывающее коллектив звучание актами насилия в отношении субъекта, воцарением механического в качестве авторитета.

«Весна священная», наиболее знаменитое и самое передовое по материалу произведение Стравинского, согласно его автобиографии, было задумано во время работы над «Петрушкой». И это едва ли случайно. При всей стилевой противоположности между кулинарно разукрашенным балетом и балетом суматошным у них есть общее ядро: антигуманистическое жертвоприношение коллективу, жертва без трагизма, и осуществляется она не ради прославления образа человека, а с целью слепого под-

тверждения самой жертвой собственного положения, будь то через самоосмеяние или же посредством самоустранения. Этот мотив, полностью детерминирующий позицию музыки, прорывает шутливую оболочку «Петрушки» и выступает в «Весне священной» как нельзя более серьёзно. Он относится к тем годам, когда дикарей начали называть первобытными людьми, к сфере Фрэзера и Леви-Брюля, а также фрейдовского «Тотема и табу». При этом нельзя сказать, что во Франции первобытный мир тотчас же противопоставили цивилизации. Скорее речь шла о позитивистски бесстрастных «исследованиях», хорошо сочетающихся с той дистанцированностью, которую соблюдает музыка Стравинского по отношению к ужасу, сопровождающему её без комментариев…

Музыка Стравинского в первую очередь говорит: «Это было так» — и столь же беспристрастна, как Флобер в «Мадам Бовари». Ужас она созерцает с некоторым сочувствием, но не просветляет его, а безжалостно выставляет напоказ.

…Как виртуозное регрессивное сочинение, «Весна священная» представляет собой попытку… справиться с [регрессией] путём её отображения. Этот импульс причастен к неописуемо обширному воздействию узкоспециализированного произведения на следующее поколение музыкантов: в нём не только утверждалась инволюция музыкального языка и соответствующего ему уровня сознания как нечто up to date , но ещё и обещалось дать отпор давно предощущаемой ликвидации субъекта тем, что субъект будет считать её собственным делом или, по меньшей мере, в качестве высокомерного и безучастного созерцателя артистически регистрировать её. Подражание дикарям должно с помощью диковинно-деловой магии предохранить устрашившегося от распада. Подобно тому как уже в самом начале, в «Петрушке», монтаж из осколков, осуществлявшийся методом остроумной организации, повсюду достигался посредством технических трюков, так и во всём творчестве Стравинского нет подлинных регрессий именно в смысле отображения; композитор манипулирует ими, ни на секунду не утрачивая эстетического самоконтроля. В «Весне священной» бесцеремонно используемые принципы селекции… и стилизации производят

впечатление чего-то первобытного. Благодаря отказу от неоромантической мелодичности, от сахарина «Кавалера розы», против которого самым резким образом протестовали все сколько-нибудь чувствительные художники около 1910 года… любое прядение мелодии, а довольно скоро — и всякая музыкально развёртывающаяся субъективная сущность становятся табуированными. Как в импрессионизме, материал ограничивается рудиментарными последовательностями тонов. Однако дебюссистская атомизация мотивов превратилась из средства бесперебойного перетекания из одной звуковой крапинки в другую в средство дезинтеграции органических продолжений. Рассыпанные, крошечные обрывки мелодий должны представлять бесхозное и бессубъектное имущество доисторических времён, филогенетические следы воспоминаний… Частицы мелодий, лежащие в основе каждого куска «Весны священной», по большей части носят диатонический характер, фольклористичны по своему кадансу или же попросту заимствованы из хроматической гаммы, как квинтоли из заключительной пляски; это не «атональные», совершенно свободные, не основанные на какой-либо предзаданной гамме последовательности интервалов. Иногда речь идёт об ограниченном выборе из двенадцати тонов, что напоминает пентатонику — словно прочие тоны табуированы и к ним нельзя прикасаться… Элементарный случай ритмических вариантов, где происходит повторение, состоит в следующем: мотив строится так, что, когда он после своего завершения немедленно и без паузы начинает звучать вновь, акценты сами собой переходят на другие ноты, нежели в начале («Игра умыкания»). Зачастую — подобно акцентам — меняются между собой долгие и краткие звуки. Отличия от мотивных образцов повсюду производят впечатление, будто новые мотивы получаются с помощью простого перетряхивания. При этом мелодические ячейки попали под власть одних и тех же чар: они не конденсируются, а встречают препятствия в своём развёртывании. Поэтому даже в наиболее радикальном поверхностному звучанию произведении Стравинского царит противоречие между умеренной горизонталью и дерзкой вертикалью, уже содержащее в себе предпосылки для нового внедрения тональности как си-

стемы музыкального лада, структура которой больше подходит к мелизмам, нежели структура многотональных аккордов. Последние функционируют не конструктивно, а колористично, — тогда как у Шёнберга эмансипация гармонии с самого начала касалась и мелодики, где большая септима и малая нона рассматривались на равных правах с привычными интервалами. С точки зрения гармонии, в «Весне священной» также не ощущается недостатка в тональных частях; такова, например, стилизованная под архаику тема для медных духовых из «Плясок щеголих». Вообще говоря, гармония здесь очень близка тому, что Группа шести после Первой мировой войны называла политональностью. Импрессионистической моделью для политональности служит взаимное перетекание пространственно разделённых мелодий на ярмарке. Эта идея объединяет Стравинского с Дебюсси: во французской музыке около 1910 г. она играет примерно такую же роль, что мандолина и гитара в кубизме…

(*Адорно Т.* Философия новой музыки: Пер. с нем. М., 2001. С. 77–99, 223–238, 240–246)

(1949)

Н. Гартман

СЛОИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

а. Ступени музыкального единства

В части первой (гл. 7) исследование показало, что в выявлении строения слоёв в неизобразительных искусствах есть свои трудности. Если дело обстоит так даже при грубом различении реального переднего плана и ирреального заднего плана, то это тем более относится к тонкой дифференцировке, которая начинается с расщеплением заднего плана.

Или здесь не должно быть в конце концов никакого расщепления заднего плана? Мы будем сейчас иметь дело… с музыкальным [искусством]…

В музыке дело обстоит так, что каждый без околичностей считает, что он имеет дело с её задним планом, ибо непосредственно ясно, что звуки и их последовательность существуют здесь не ради самих себя, а ради определённого душевного содержания, которое в них не столько высказывается, сколько изливается и само себя «переживает»… Последнее здесь представляет существенный момент, так как многое из нашей эмоциональной жизни обычно оказывается в реальной действительности заглушённым и не может стать достоянием переживаний.

Таково мнение не только немногих высокомузыкальных и практически или теоретико-критически образованных людей, но также многих других, обладающих лишь средней музы-

кальностью, которые вплетают музыку в жизнь, напевают песенку в ритм ходьбы или работы и увлекаются, очаровываются более серьёзной музыкой.

Конечно, такое понимание не лишено смысла. Но вопрос состоит в том, что оно такое, в чём оно состоит, о каком душевном содержании идёт здесь речь и, далее, как это душевное содержание воплощается в музыку, или, если оно действительно воплощается, то как оно соответственно «является» в материи звуков и является ли оно вообще, ибо в действительном явлении нужно уметь узнавать являющееся нечто.

Здесь пока речь идёт о присущих музыке грубых апориях. Но за ними появляется более тонкая апория. Она, с одной стороны, зависит от положения первого слоя заднего плана… который пока составляет чисто звуковое целое, характеризующееся бóльшим размахом, но уже не взаимосвязан акустически в восприятии. Этот слой (или несколько слоёв?) ещё не является слоем душевного содержания, от него ещё необходим скачок к последнему.

С другой стороны, целый ряд апорий возникает постольку, поскольку для рассмотрения берётся не чистая музыка, а программная. В силу того, что последняя составляет значительную часть имеющихся композиций, её нельзя педантично игнорировать как неполноценную музыку — необходимо рассмотреть её проблему.

Что касается первого из двух вопросов, то легко увидеть, что здесь музыка в известной степени аналогична живописи. Как в живописи богатством красок создаётся поле неисчерпаемых возможностей, так и в музыке такую же роль играет мир звуков, звуковых последовательностей (мелодия) и аккордов (гармония). Уже соразмерность музыкальной структуры напоминает соразмерность структуры красок: высота звука, сила звука, окраска звука, аккорд, переход в другой аккорд (модуляция), ритм (такт, темп и перемена темпа).

Отсюда есть основание предположить, что в музыку, подобно живописи, вклинивается группа более «внешних» слоёв заднего плана, которые всё ещё близки к чувственному материалу. Это значит, что вышеуказанный слой музыкально

звучащего целого раскалывается дальше и притом по эту сторону душевного, которое слышится в этом слое. Этот раскол трудно проследить дальше, ибо здесь отсутствует тематическая опора, подобная той, какую нам даёт изобразительное искусство.

Всё-таки здесь можно кое-что уточнить. Очевидно, прямой переход… от акустически воспринимаемой последовательности тонов, поскольку она связана сохранением… к единству фразы или целой композиции представляет собой скачок. Здесь, очевидно, должно быть вставлено ещё нечто другое, что легко примыкает к более узким объединениям и даёт такое членение, на базе которого может, наконец, образоваться более крупное целое.

Связь таких объединений обеспечивается известным четырёхтактным законом. Естественно, его место может быть занято чем-то другим, но всегда будет идти речь о маленьких замкнутых объединениях, которые как таковые воспринимаются музыкально и применяются в качестве строительного материала. В классической музыке они подчёркиваются многократным возвращением к тонике. Они ещё близки к элементам, связанным сохранением, и действуют как чувственно воспринимаемые на слух объединения… хотя, строго говоря, вместе они чувственно уже не воспринимаются на слух. Временно распадающееся целое начинает в них объединяться.

Сюда же относится повторение мотива с его вариациями, в которых его можно узнать, но воспринимается он всё-таки как нечто другое. Здесь коренится принцип вариации, который может разрастись до известной «темы с вариациями» — этой основной формы музыкального строения, которая может стать господствующей как в песне, так и в [сонате]. На основе этого принципа строится классическая форма «первой фразы»: повторение целой части и затем, после вторгающегося сопровождения, — изменение (как бы две строфы и один эпод). Примерно так же расчленяюще действует и включение «трио» в «скерцо». Эти формы относятся не только почти ко всей камерной музыке — квартетам, трио… — но также и к симфониям. Они появляются и в хоровых произведениях.

Лишь над этим возвышается действительно «фразовый характер», единство большой структуры, к которому, собственно, относятся вышеуказанные моменты: закрепление отзвучавшего, наслоение нового, предвкушение, постоянное ожидание и изумление, а также аккумуляция целого «в последнем такте», если произведение действительно уже отзвучало.

Это «структурное целое» необычайно усиливается ещё в так называемой полифонической музыке: отдельные фразы здесь соединяются так, что вместе они создают гармонию целого; в силу такого рода соединения эта гармония приобретает некоего рода внутреннюю необходимость, которая, в свою очередь, становится ясно слышимой.

Вообще в «фуге» лучше всего видно музыкальное строение, единство и целостность высшего порядка; в ней, как ни в какой другой музыке, в чистом виде существует феномен самовозвышения и разрастания.

Это особенно бросается в глаза, если сравнивать с этим относительно свободные объединения, как они выступают в больших музыкальных произведениях (в многофразных): связь фраз в симфонии или сонате. Есть и ещё более свободные связи, например в «опере», где темы внемузыкального порядка определяют музыку.

При правильном понимании этого феномена прогрессивно нарастающего музыкального единства можно выделить большое количество слоёв, выступающих за чувственно воспринимаемым… слоем, где восприятие только музыкально. Сколько их — это не столь уж важно; и всё-таки, не претендуя на слишком многое, следует различать три или четыре слоя:

1) слой замкнутых музыкальных фраз (закон четырёх тактов и т. п.);

2) слой широких «тем» и вариаций;

3) слой музыкальных «предложений» (здесь имеются самые строгие целостности: фуга);

4) слой связи предложений в большой «опус» (меньшая строгость).

Но здесь важно не перечисление, а способ расположения по ступеням. Дифференциацию можно проводить и дальше.

б. Внутренние слои музыки

Другая сторона апории лежит в так называемой программной музыке. Чтобы судить о ней, необходимо ориентироваться уже на внутренние слои музыки, ибо от них, а не от ступеней музыкального единства зависит возможность придания музыке внемузыкального «содержания».

Нет никакого сомнения в том, что при переходе от внешних слоёв музыки к внутренним происходит скачок, μεταβασις εις αλλο γευος (переход в другой род). Внешние слои имеют дело с чисто музыкальным формообразованием, с «игрой звуков и гармоний». Здесь ещё не может быть и речи о чувствах и настроениях. Но с внутренними слоями появляется совершенно другое, относящееся к αλλο γευος (другому роду). Последние — это нечто в высшей степени субъективное, полностью принадлежащее душевной жизни, первые — самое объективное, какое только можно представить, чисто конструктивная структура, предметная и поддающаяся анализу. Душевное, выступающее с внутренними слоями, никогда не становится полностью предметным, оно устойчиво в своей субъективности, трудно уловимо, в большинстве случаев трудно обозначимо (по крайней мере, адекватно), открывается только увлечённому слуху и не может быть представлено вне самого себя.

Можно сказать ещё так: оно содержится только в переживании, если слушание музыки называть переживанием. Переживание прошло, музыка отзвучала — и тщетна попытка вновь восстановить пережитое. Ибо оно уловимо только в музыке и притом именно в особой музыке, с её особыми, расположенными по ступеням объединениями… хотя последние и кажутся совершенно ему чуждыми и внешними.

Неудивительно, что строгая музыкальная теория отвергает как сентиментальность всякий учёт «душевного содержания». При этом совершенно строго считается, что музыка сама по себе есть [жёстко] архитектоническое строение и имеет как таковая свои собственные чисто структурные законы. Она [поэтому] «обходится без всяких чувств», и уже само структурное с разнообразием его элементов (окраска звуков, переходы, мо-

дуляция и т. п.) достаточно богато, чтобы создать целый мир только в звуках.

Когда защищают такие теории, обычно указывают на самый строгий в тектоническом отношении вид композиции, то есть на фугу; и дело выглядит так, будто явная автономия контрапункта является доказательством того, что «указанные» чувства излишни.

И всё-таки именно мастер контрапункта И. С. Бах служит решительным доказательством прямо противоположного. Если взять первые четыре произведения из «Искусства фуги», или [Ричеркар] из [«Музыкального приношения»], или любую фугу из «Хорошо темперированного клавира», то человек, раз уже усвоив технику соответствующего слушания, всегда находит в них, кроме наслаждения структурой, ещё нечто совершенно другое: в самом самозабвенном слушании происходящее возвышение, и притом истинно душевное возвышение, которое воспринимается как ощущение свободы в другом мире, мире чистоты и величия.

Это «другое» мы переживаем предметно как объективно принадлежащее самой музыке, существующее в ней и в то же время как затрагивающее за живое нас самих, короче говоря, как нечто такое, что является только в музыке, и притом непосредственно в музыкально воспринятом единстве, и, следовательно, прозрачно в нём.

Все обозначения для него слабы и слишком общи. У нас нет никаких средств для выражения этого. Мы, например, говорим: «пламенное» или «возвышенное», «тёмная глубина», «сверкающее», «увлекательное», «волнующее» или «устоявшееся», — но как нетрудно видеть, всё это лишь образы, и притом бледные. Ибо здесь идёт речь не о слабых созвучиях, а о могучей, действительно захватывающей душу силе музыки, такой силе, которая увлекает и наполняет душу слушателя и тем не менее в [музыкальном] произведении предметно противостоит ему в звуках и сохраняет эстетическую дистанцию.

Но и определения, подобные последним, являются лишь бледными образами таинства, которое происходит при самозабвенном погружении в [музыкальное] произведение… Эти

определения прежде всего неудовлетворительны как раз для тех слоёв предмета, от которых они зависят, — именно для внутренних слоёв музыкального произведения. Нужно иметь в виду, что эти слои не только существуют, но и представляют собой действительно самое важное в [музыкальном сочинении], можно даже сказать, метафизическое в нём. Но этим ещё нисколько не затронут вопрос о том, как звуки и их последовательности создают возможность для проявления внутренних и невыразимых сторон душевной жизни.

Но пока оставим в стороне этот вопрос. Достаточно того, что видна неправомочность формальной теории музыки и что на деле приходится считаться скорее с глубинами душевного заднего плана. Музыка не есть шахматная игра со звуками. Она была бы таковой, если бы не было душевного заднего плана.

Музыка скорее есть откровение, и притом откровение того, что невыразимо ни на каком другом языке. Последнее добавление является здесь сутью дела: всегда трудно сказать, что открывается в музыке, но это не противоречит указанному, а подтверждает его. Можно ещё сказать так: музыка, пробуждая душу слушателя, зовёт к совместному действию, к совместному взлёту, к самой внутренней живости, она позволяет участвовать в неуловимых ощущениях. И благодаря этому происходит чудо объединения слушателей в полном чувств переживании музыки, как бы слияние с ней (что едва ли возможно в жизни), стирающее индивидуальные душевные различия, происходит «явление концертного зала», — правда, только при игре действительно гениального музыканта. Пожалуй, все виды искусства имеют что-то от этой объединяющей силы. Они преображают души, выправляют их, настраивают их созвучно. Но ни один из них не обладает этой силой в такой мере, как музыка.

Хотя подобные явления начинаются всегда с исполнением, они недвусмысленно указывают на предмет, ибо предполагают в музыкальном произведении соответствующий слой бытия, близкий душевному бытию, — признак того, как тесно переплетаются анализ исполнения и анализ предмета. В этом отношении музыка занимает в искусстве особое место. Правда, каждое произведение искусства требует от человека, восприни-

мающего его, некоего внутреннего увлечения, или соучастия: живопись и пластика — соответствующего художнику способа ви́дения, поэтическое искусство — соответствующего поэту представления. Это может разрастаться до самозабвения. Но в музыке этот момент принимает, по существу, совсем иную форму: поглощение и самозабвение являются здесь a limine главным; субъективно это можно изобразить так, что собственная душевная жизнь полностью поглощается в музыкальном произведении и включается в модус его движения, который присоединяется к нему и при увлечении становится его частью. Этим предметное отношение фактически снимается и превращается в нечто другое: музыка как бы проникает в слушателя и становится его достоянием.

Увлечённость музыкой переживается как некий род похищения, ухода в какой-то не свойственный самой жизни порядок, как бы в интеллигибельный порядок, обладающий невыразимым совершенством, гармонией, небесным очарованием; труд, старания музыканта исчезают (ибо всё мастерски исполненное действует легко), душой владеет наслаждение самозабвения, которое то усиливается, то ослабевает, избавляя тем самым слушающего от напряжения и возбуждённого состояния.

Это относится не только к большой музыке, требующей очень большого напряжения при слушании. Это относится и к лёгкой и развлекательной музыке — к танцевальной и маршевой, к весёлым песенкам, к капричиио, только здесь небо, к которому эти жанры музыки увлекают, менее притязательно. Но оно может быть таким же чистым и парящим. Только глубина наслаждения иная. Иным является и затронутый слой душевной жизни.

в. Композиция и душевная жизнь

Однако музыка остаётся предметной. Как это возможно? Здесь заключена антиномия, которую нужно разрешить. Ибо при вхождении слушающего «я» в музыку исчезает как раз предмет, противостоящий «я».

Как же всё-таки может предмет сохраниться? И как могут внутренние слои, в которых мы чувствуем себя исчезнувшими, оставаться в то же время предметами нашего созерцания, постоянно сохраняющими необходимую эстетическую дистанцию?

Существуют два рода наслаждения музыкой. Первый состоит в лёгком самоубаюкивании или увлечении, в большой музыке оно разрастается до растворения в музыкальном движении, до таяния в нём. Примером этого является изображённое Ницше «таяние в настроении Тристана». От такого слушателя ускользают структурные тонкости композиции. Он сам себе облегчает дело. Другой род наслаждения строго придерживается структуры музыкального произведения, проникает в неё и отдаётся наслаждению, лишь овладев расчленённым и сложным целым.

Строго говоря, действительно эстетическим наслаждением является лишь наслаждение последнего рода. Лишь оно действительно проникает в слои, пронизывает весь их ряд и по достоинству оценивает композицию. Наслаждение первого рода перескакивает через структуру внешних слоёв, зарывается с самого начала в дешёвые, окрашенные чувством звуки и кончается любованием собственными чувствами, своим взволнованным душевным состоянием. Этим фактически снимается, или, по крайней мере, искажается эстетическое отношение. Это можно назвать лёгкой музыкальной манерой. Она выступает на первый план во всяком популярном «музыкальном наслаждении». Музыкой (большой и глубокой) то и дело злоупотребляют, поскольку слушатель ищет только наслаждения первого рода и мало заботится о строении композиции. Многие высказывают это прямо: они бегают по концертам ради отдельных моментов великих произведений, моментов, которые им более доступны, но которые всё-таки не ухватываются ими в их глубоком содержании.

В этом явлении заключается подступ к сохраняющейся предметности музыкального произведения. «Наслаждающиеся» эстетически фальшиво воспринимают это явление: от них ускользает предмет, композиция, они удерживают лишь свои

собственные чувства — и притом не в том чистом виде, как они навеваются произведением, а в грязном, сниженном до плоскости повседневного виде.

Эстетически правильной позицией является обратная: она не успокаивается под впечатлением определённых «эффектов», а идёт нога в ногу с композитором, воссоздаёт внутренним слухом строение произведения, и лишь в нём открывается ей душевное, правда, как переживаемое и увлекающее, но увлекающее всё-таки в определённом направлении, именно в том, которое предписывается [композиционным] строением.

Антиномия, следовательно, разрешается таким образом: внутренним слоям музыки свойственно захватывать всего человека и позволять ему слиться с ней в наслаждении. Внешним же слоям свойственно ставить его в позицию созерцателя и самим становиться объектом созерцания. Именно структурные моменты [композиционного] строения удерживают человека на расстоянии и в предметном созерцании. Предметность композиционной структуры столь сильна в хороших произведениях, что постоянно удерживает в определённом предметном состоянии также и внутренние слои.

Теперь нельзя сказать так: следовательно, предметность музыки зависит от «внешнего»; при этом имеется в виду то, что собственно музыкальное начинается лишь с появлением душевного. Это то же самое, если бы хотели сказать, что суть ландшафта заключается в «настроении», а остальное просто «техника». Как там чувственное черпает свою глубину из техники, и настроение проявляется только в ней, так и здесь мир звуков никогда не является в музыке чем-то внешним, которое можно было бы опустить, нельзя безнаказанно перепрыгивать ни через один её слой, иначе именно внутренние слои окажутся вовсе недоступными.

Но возвратимся к другому вопросу… как звуки и их последовательности создают возможность проявления этих внутренних слоёв, то есть как они выражают самые внутренние и невыразимые стороны души человека. Ведь звуки и созвучия — это нечто совершенно иное, чем человеческие чувства. Выше этот вопрос был оставлен в стороне, но сейчас навязывается необходимость

его решения и это нужно сделать, по крайней мере, насколько это можно. Частично всё-таки можно на него ответить.

Во-первых, мир звуков и мир душевного не так разнородны, как кажется на первый взгляд. Оба не пространственны (невещественны и нематериальны), оба находятся в течении, в процессе перехода, подвижны, и оба развиваются в противоречивой игре возбуждения и затихания, напряжения и расслабления. Фактически именно эти три пункта весьма существенно отличают душевное бытие от внешнего мира. Ясно также и то, что если существует художественный материал, который может выразить это бытие, то он должен обладать сходной природой: в своём оформлении этот материал должен составлять не вещи или тела, не предмет, а исполнение, процесс — должен раскрываться во временно́м потоке, течении, подвижности и движении и быть в состоянии изобразить динамику душевных процессов. Мир звуков… в определённом смысле способен осуществить это: в нём всё — движение, возбуждение и успокоение, волнение и наполнение, спад и нежное замирание, тихое журчание и шёпот или мрачное громыхание, дикое бушевание и клокотание, бегство и погоня, а также обуздание бушующих сил музыкальной формой.

Эти образы — не просто аллегория. Правда, они бедны содержанием и недифференцированы по сравнению с неисчерпаемым богатством того, что, двигаясь и существуя, звучит в музыке. Но всё-таки они однозначно указывают то направление, в котором развёртывается это богатство. Во всяком случае, здесь заключено основание того, почему музыка может, не привлекая предметных тем, выражать тайну души, или, вернее, даёт возможность прозвучать ей. Виды искусства, связанные с чувством зрения, не способны на это или если способны, то лишь косвенно, ибо они зависят от вещественного ви́дения, а оно не схватывает динамику.

Во-вторых, в [звуковых] элементах музыки имеет место аффективное содержание, гораздо более сильное, чем в зрительном чувстве… в царстве звуков и созвучий это содержание необычайно разрастается…

Во всяком восприятии есть эмоциональная сторона, она лишь заслонена предметно-практической (объективной) по-

зицией взрослого человека. Она вновь обнаруживается в эстетической позиции. Но с чувством слуха она связана гораздо сильнее, чем с чувством зрения. Об этом говорит уже богато дифференцированный характер человеческого голоса, которому мы, сами чётко этого не сознавая, с большой тонкостью приписываем, и притом относительно независимо от содержания речи, характерные черты говорящего лица или переживаемого им в данный момент душевного состояния. К этому прибавляется ещё окраска звучания всех слышимых тонов (и природных, и искусственных): пронзительное и глухое, гремящее, воющее и свистящее, щебетание, ликование, жалоба, мягкие полные тона и трели.

Музыка овладевает этими эмоциональными элементами и сознательно усиливает их инструментальной окраской звуков и тем более мелодией и гармонией. Именно здесь имеет место такой пункт, в котором эти чувственные моменты переходят непосредственно в подвижность и динамику, развёртываясь в музыкальном строении… Секрет дела заключается в том, что уже «материя» музыки несёт в себе базу всех средств выражения чувства, даже самого высокого. Здесь происходит то же самое, что и с чувственным базисом ви́дения красок: «изображённое» содержание неотделимо от последнего. Так же обстоит дело и в музыке: только в ясном языке звуков, а не в каком-нибудь другом, может быть схвачено душевное содержание. Поэтому его нельзя «показать» тому, кто не в состоянии его услышать. О нём можно сколько угодно «говорить» и не высказать сути дела, но можно сесть за клавиши и «ударить» по ним — и словно силой волшебства оно перед нами.

В этих двух моментах коренится загадочная, но живому музыкальному слуху вполне понятная связь музыкальной композиции (строение и единство формы) и проявляющейся в ней душевной жизни. Но так как душевные явления в музыке относятся к явлениям композиции и структуры как продолжение последовательности слоёв, то можно было бы выяснить гораздо большее, а именно — сколько и какие слои здесь существуют. Нужно только заметить, что нельзя также заниматься и педантичным выискиванием слоёв. Здесь можно выделить лишь не-

большое количество слоёв и притом только по глубине выражающегося в музыке душевного состояния.

Очевидно, в музыке можно различить три слоя заднего плана: 1) слой непосредственного созвучного отклика… слушателя. Этот слой начинается уже в волнах танцевальной музыки, но присущ, пожалуй, всякой музыке. Его воздействие есть воздействие призыва и влечения, которое может доходить до страстного увлечения; 2) слой, в котором слушатель, глубоко проникая в композицию, захватывается ею до самых сокровенных своих глубин. Этот слой присущ не всякой музыке, а лишь произведениям определённой силы и глубины. Он будоражит душу, приносит откровение, обнажает скрытые тайники в тёмных глубинах личности слушателя. В орбите этого слоя движется почти вся серьёзная музыка. Он исключительно дифференцирован и высоко индивидуализирован; 3) слой последних сущностей, можно сказать, метафизический слой; этот слой есть нечто подобное тому, что Шопенгауэр понимал под явлением мировой воли; он не обязательно должен быть тождествен именно этому явлению, но, пожалуй, всегда имеет какое-то соприкосновение со смутно ощущаемыми роковыми силами. Этот слой очень редко можно действительно указать.

Из этих трёх внутренних слоёв музыки легче всего доказать существование третьего и последнего слоя (несмотря на его редкость): именно он убедительно и в преобладающей мере дан в религиозной музыке, в музыке, которая религиозна, конечно, не по своей композиции, а только по мотивам и программным темам. Но эта музыка со своим сокровищем метафизических идей в действительности приводит к глубочайшим откровениям. Только это не догматические, а чисто человечески-душевные откровения. [Однако] они носят исключительно метафизический характер.

Впрочем, есть ещё весьма многообразная «музыка профанов», которая показывает тот же самый феномен третьего слоя: симфонии, квартеты, сонаты (если не в целом, то в отдельных предложениях), не следует забывать и о «Concerti» времён Генделя и прелюдиях и фугах Баха. Что касается последних, то, пожалуй, только они находятся на метафизических глубинах.

Первый и второй внутренние слои присущи всякой более серьёзной музыке. Оба составляют предпосылку третьего, ибо без созвучного отклика и без овладения музыкальным строением не может появиться последний и самый внутренний слой. Высокое музыкальное наслаждение предполагает усилие проникновения в строение. Сами музыкальные произведения различаются именно тем, дано это овладение строением композиции или нет. Ибо последнее составляет радикальное различие — как в слушателе, так и в самой композиции.

В слушателе: в зависимости от того, насколько он проник в строение, перед ним возникает звуковое целое как таковое; со слоями звукового целого связано проявление душевного; от самых плоских внешних слоёв оно ведёт только к первому внутреннему слою, от глубокого слоя, в котором заключено структурное, оно ведёт ко второму. Но последний сам расчленён на многие ступени, то есть внутрь него можно идти глубже и глубже.

В композиции: так как не каждая композиция обладает большим и расчленённым строением, и здесь расходятся пути плоско-популярной и серьёзной, или большой, музыки, причём речь идёт о чисто «внутренней величине»… которой могут обладать и внешне [небольшие] произведения. Второй внутренний слой, слой самого большого душевного богатства, может наглядно являться лишь при достаточно высоком единстве и расчленении [композиционного] строения.

Следовательно, в отношениях между внешними и внутренними слоями музыки господствует определённый закон: проявления глубокого внутреннего слоя зависят от соответственного глубокого внешнего слоя. Или, иначе говоря, чем больше и богаче [композиционное] строение, тем больше душевного может в нём проявиться.

Бесчисленное количество довольно-таки музыкальных людей не понимают этого или не хотят этому верить и считают, что могут перескочить через композиционную сторону музыкального произведения. Они заблуждаются, но не могут понять заблуждения, ибо у них нет возможности сравнивать, а именно сравнивать то, что они переживают при простом лёгком созвучном отклике, с тем, что можно пережить при наглядном пони-

мании строения. Они знакомы только с суррогатом. Поэтому так пагубно неправильное раннее музыкальное образование. Существуют также композиторы, которые пользуются этим предрассудком публики, создают легкодоступные произведения, не предъявляющие никаких больших требований к музыкальному пониманию. Такие работы привлекают многих, кто ищет лёгкого расслабления и развлечения. Пожалуй, в этом отношении работа композиторов имеет своё оправдание. Но напрасно искать здесь большое душевное содержание. Воздействие такого рода произведений поверхностно, а если они симулируют большое содержание, то в то же время оно и пусто, выхолощено, несолидно, сентиментально, случайно, игрушечно.

г. Место программной музыки

Здесь ещё нужно найти место для программной музыки. Выше уже было сказано, почему нельзя обойти её: ею нельзя пренебречь, ибо в ней слишком много истинно великих произведений (и притом музыкально великих); существуют целые роды искусства — песня, хоровое произведение, опера, — которые развиваются как чисто программная музыка. Очевидно, можно искусственно отвлечься от оперы. Но можно ли отвлечься от хоровой песни… от [обычной] песни?

Исключительное своеобразие музыки заключается в том, что ею можно пользоваться как «вторым видом искусства» по отношению к первому — поэзии. Причём «вторичный» её характер можно выразить ещё и так: она есть зависимое, переоформляющее искусство, а в некоторых случаях только интерпретирующее, подсобное, иллюстрирующее искусство (подкрашивающее).

Причём её отношение к поэтическому искусству совершенно иное, чем отношение театрального искусства. Музыка не изображает содержание (и вообще она вовсе не изображает, в этом она не может равняться с поэзией), а только одалживает свою способность к выявлению [оттенков] чувства, ибо поэзия, как чисто словесное искусство, не способна на это. С необходимостью про-

исходит так, что берётся готовое поэтическое произведение и затем [воплощается в музыке]. Композитор выбирает, по крайней мере, то, что можно [воплотить]. Иногда бывает и одновременное возникновение текста и музыки или текста к музыке, которая в основном уже созрела в воображении автора.

Но всё это скорее внешние обстоятельства. Основной же вопрос в том, как может музыка брать и излагать специфическое содержание человеческой жизни, состоящее не просто из чувств, а из личностей, событий, судеб, конфликтов и т. п.

Можно считать существенным, что композитор «даёт заглавие» своей работе соответственно вещам и жизненным явлениям, когда он пишет: [«Сады под дождём»] или «Весенний шум», «Утреннее настроение», «Одинокий путник» или как Бетховен озаглавил части своей пасторали. Но нельзя требовать, чтобы кто-либо догадывался по заглавию о содержании музыки. Ибо высказанная тема может не стать темой самой музыки. Этот факт надо признать.

Тот, кто этого не знает, будет, очевидно, сопровождать слушание музыкального произведения совершенно другими представлениями; музыка может выражать только [оттенки] чувства, и только их слушатель ухватывает точно. Но [оттенки] чувства представляют собой нечто очень общее: в «Утреннем настроении» можно услышать «очарование горных высот», в «Весеннем шуме» — «кипение жизни», в «Одиноком путнике» — «тайную боль» и т. д. Музыка как таковая может высказать только то, что может быть высказано в звуках. Это вовсе не особенные темы содержания. Но музыка может прекрасно выражать [оттенок] чувства, принадлежащий данной теме содержания, и притом с такой адекватностью, какая недоступна поэзии.

На этом основана возможность воплощения поэтического текста в музыке, прежде всего — возможность песни. Для песни подходит своеобразие лирической поэзии, в которой основной стороной содержания являются настроение и чувство. Музыка может это брать и выражать. Конечно, она может это делать поразному; она вполне свободна в выборе основной музыкальной темы (мотива) и в способе её обработки. Когда Лёве… и Шуберт пишут музыку на текст одной и той же баллады Гёте, то они выби-

рают различные музыкальные темы, правда, при этом они подчёркивают также и различные оттенки чувства… [заключённого] в сочинении, но всё-таки придерживаются одного и того же сюжета. Вообще на таком подходе основана возможность сочинять разную музыку к одному и тому же произведению.

При таком свободном обращении с поэтическим материалом находит оправдание и программная музыка. Но только в ней нельзя видеть большего: жёсткого соответствия между музыкальным мотивом и поэтической темой. Всякая смысловая перегрузка музыкальных тем, выходящая за эти рамки, является произвольной. Сомнителен всякий музыкальный «речитатив», всякий переложенный на музыку диалог, особенно там, где последний прочно связан по содержанию с определёнными предметами, с персонажами, ситуациями и т. п., например там, где он приобретает драматический характер.

Исходя из этого, легко увидеть, почему «опера» заключает в себе сомнительный принцип. В неё включается очень много такого, что затрудняет единство поэзии и музыки, в первую очередь драматический элемент, который является основным прежде всего в сценических произведениях. Музыка обладает тенденцией увлекать к лирике действие, которое она должна сопровождать, а это как раз непримиримо с действием и драматическим диалогом.

Старая, ещё зависящая от итальянских образцов, опера учитывала это, поскольку она перекладывала «речитативный» диалог на своего рода «полумузыку» (с довольно-таки произвольной мелодией без разделения на такты и с меньшей сопровождающей гармонией) и значительно больше внимания уделяла строению лирических партий, ариям и при случае — дуэтам, трио, хорам. Драма распадалась, таким образом, на ряд музыкальных «номеров» (то есть относительно самостоятельных «кусков»), которые затем часто появлялись в концертах отдельно. В такой форме «действие» настолько стилизовано, что оно означает только некий повод для внешней последовательности. Именно поэтому подобная опера могла сохраниться.

Но драматическое ощущение требовало большего; и так на исходе XVIII века возникло другое направление: теперь хоте-

ли переложить на музыку само действие или, можно сказать, драматизировать саму музыку, диалог всегда перекладывали на мелодию по возможности так, чтобы в ней отражался характер сказанного. Теперь действовали реалистичнее: гармоническая подкраска дифференцировалась [оркестрово] в ярких звуковых красках, а сама мелодия оформлялась подобно [выразительной] песне. Этот процесс заметен уже у Моцарта, у Вебера он почти завершается. Опера Вагнера представляет собой последнее звено.

Действительно, здесь диалог музыкально драматизирован настолько, насколько это вообще возможно в музыке. Но, несмотря на всю свою высокую дифференцированность, он производит с течением времени монотонное и скучное впечатление — сцена как бы не мирится с расточением времени в музыке: персонажи праздно стоят на сцене, пока один из них поёт, и не знают, что с собой делать. В этом виновата не игра, это неизбежно заложено в строении самой оперы.

Другим средством создания драматической музыки является введение строго определённых по содержанию мотивов (мотив Вотана, мотив Нотунга, мотив Зигфрида).

Нужно сказать, что у Вагнера это происходит не внешним образом (то есть не путём приписки, например, в программе), а естественно-музыкальными средствами, навязывающими слушателю твёрдый порядок посредством свойственной им повторяемости. Это ещё вполне музыкальная возможность, несмотря на то, что подчинённое мотивам содержание музыкально невыразимо и не может быть узнано слушателем в мотиве как таковом.

Трудность, вытекающая из такого рода подчинения, совсем иная: драма требует звучания мотива в зависимости от содержания, а музыка должна составлять структурное единство и не может включать любой мотив. Отсюда возникает весьма драматичный, и притом в самой композиции, конфликт двух требований — драматического и музыкального. Нельзя отрицать, что Вагнер гениально разрешил его, хотя и частично, но, пожалуй, в самом главном — в изначальном выборе мотива. Но композиционная сторона всё же страдает

при этом. Возможно, здесь нарушены рамки программной музыки.

Могут спросить, не происходит ли такой конфликт в любой сопровождающей поэтическую тему музыке? Можно ли составить текст так, чтобы он, с его ритмом и [акцентами], соответствовал действительным требованиям музыки, а именно так, чтобы не было насильственных искажений?

Это можно решительно утверждать в отношении некоторых песенных композиций (Гуго Вольф, Брамс). Но это не правило и этого вполне может и не быть.

Наоборот, чаще бывало так, что музыка с присущими ей формами звучала независимо от текста и голоса, как в колоратурах XVIII века, или текст господствовал над музыкой, как во многих операх. Напомним также о том, как в духовной музыке на скудный текст многоголосно накладываются большие хоровые партии. Например, у Лотти на слова «crucifixus et sepultus est». Причём здесь музыку и текст соединяет только мрачный, полный чувств тенор. Здесь тоже, пожалуй, проходит граница программной музыки, хотя уже совершенно иного характера.

д. Слои в музыкальной игре

Несколько слов здесь должно быть ещё сказано об искусстве музыкантов-исполнителей… Речь идёт о втором виде искусства, стоящем рядом с искусством композиции: он возводит в реальность (слышимость) первый слой заднего плана, слой самих звуков. Он делает сочинённую музыку доступной слушателю иными путями, чем театральное искусство, ибо написанная музыка сама по себе ещё недоступна публике. Отсюда большая роль исполнителей…

Само собой разумеется, что исполнитель [передаёт] непосредственно только внешние слои музыки, причём вполне чувственно реальны только самые первые из них. Но это отнюдь не исключает того, что в игре исполнителя «является» музыкальное целое последовательности слоёв. В этом отношении

написанная музыка не отличается от исполняемой. Как актёр озабочен задачей выявления внутреннего, так, конечно, и музыкант, если он не поверхностный «техник-скрипач». По крайней мере, в этом состоят смысл и цель всякой истинно музыкальной игры.

Это не означает, что исполнитель на самом деле раскрывает внутренние слои, выявляет душевное. Ему может не хватить умения как в технике, так и в понимании душевного, может не хватить человеческой зрелости.

Для правильного воздействия должны быть налицо два условия: техническое овладение [музыкальным] инструментом… [или] своим голосом, и сопричастность гению композитора.

Соответственно можно различать два типа воспроизведения: одна крайность — прошедший школу музыкант, владеющий техникой, но без проникновения во внутреннее, ибо он не настолько глубок, чтобы самому воспринимать внутреннее; большей частью случается так, что, исходя из этого, он производит выбор исполняемого: концертные произведения, которыми он может блеснуть. Другая крайность — дилетант, обладающий музыкальностью, которой доступно глубокое душевное содержание, но не владеющий техникой так, чтобы заставить его прозвучать. Между этими двумя крайностями — необозримое многообразие ступеней. Лишь редко встречается в равной мере и то и другое вместе. В первом случае музыка производит впечатление пустоты — она блестит, но лишь внешне; во втором — она воздействует топорно (неточно, неясно, хотя и [исполнена чувств], но легко становится сентиментальной). И то и другое может стоять близко к халтуре, и то и другое может иметь свои достоинства. В обоих случаях нарушается закон слоёв.

Этот закон гласит, что проявление внутренних слоёв зависит от наполненности внешних слоёв, и притом так, что глубокий внешний слой даёт [проявиться] глубокому внутреннему слою.

Но глубокий внешний слой (состоящий, например, в единстве предложения) нельзя выносить к расположенным ближе к поверхности внешним слоям, не сохраняя определённой адекватности. Именно этого не понимает дилетант: он пытает-

ся передать прочувствованное им, перепрыгивая через средние слои, но нечистое исполнение срывает его работу. Ибо целое проявляет себя только движением от ступени к ступени.

В этом заложена причина того, что некоторые дилетанты в музыке предпочитают в целом программную музыку: она внешне-музыкальным образом даёт ему возможность понять, о чём идёт в музыке речь, а это как раз то, что ему нужно, ибо он не так свободно чувствует себя во внешних слоях и в требуемом ими овладении [музыкальным] инструментом. Он не замечает, что при этом многое от него ускользает. Ибо и программная музыка никак не может перескочить через структурное. Можно различить несколько ступеней такого отношения к музыке вплоть до той ступени, на которой стоит человек, в основе своей не музыкальный, но охотно упивающийся чувствами и которому в действительности доступно только очень поверхностное наслаждение музыкой.

Но странно то, что в этом отношении существует двоякая музыка: такая, которая значительно, если не совершенно, искажается уже при малейшем дилетантизме в отношении к ней, например при технически пустой игре. Таковы сонаты Бетховена и подобные работы меньших мастеров, таких, как Шопен, Григ, Дебюсси. Но существует и такая музыка, которую едва можно исказить и которая даже при слабом или поверхностном воспроизведении отдаёт всё-таки что-то из своего глубокого содержания. Такова музыка Генделя и Баха и многих старых классиков.

Почему это так? И на этот вопрос также можно найти ответ в теории слоёв. Там, где есть жёсткое музыкальное строение, то есть где внешние слои образуют твёрдую последовательность, там внутренние слои проявляются и при несовершенной передаче: высокие целостности сами восстанавливаются при слушании, а из них выступают глубокие внутренние слои. Где не хватает этой жёсткости строения, там лишь точнейшее исполнение может выявить душевное во внешних слоях.

Наконец, нельзя забывать о следующем: композитор [создаёт музыку] не до конца, написанная музыка остаётся чем-то относительно общим, и только музыкант-исполнитель [создаёт] её

до конца. Здесь отношение то же самое, что и известное нам отношение между поэтом и актёром.

Вопрос лишь в том, в каких слоях музыкального произведения заключена неопределённость, следовательно, в каких слоях должен музыкант-исполнитель [создать музыку] до конца. Ответ: по сути дела, почти во всех слоях. Но основная тяжесть должна при этом лежать на внешних слоях. Не только потому, что они несут на себе все дальнейшие проявления, но также и потому, что внутренние слои, несмотря на всю их скрытость, должны быть всё-таки менее «общими» (неопределёнными).

Может быть, это звучит странно. Но дело в том, что душевное содержание (чувства, настроение), если мы его вообще ощущаем, обладает хорошо знакомой нам структурой. Эта структура хорошо нам знакома из нашей собственной или чужой душевной жизни; даже там, где нам ещё не хватает собственного жизненного опыта, существует верное предчувствие души. И это, по-своему испытанное, знакомое или угаданное, возникает сразу же как целое. Дело доходит до того, что проникновенный композитор может ввести неопытного человека в такие душевные глубины, которые ему совершенно новы, и притом не подвергая себя опасности больших искажений. Таким же образом обстоит дело и с интерпретатором: в своём воспроизведении композиции он может быть вырван за пределы своего собственного душевного ощущения. Поэтому игра не образованных, но высоко музыкальных людей, например молодых, часто обладает силой проникновения, изумляющей зрелых и опытных людей. Тонко предчувствующая чистота ощущения заменяет знание и силу душевно созревших людей. Условием этого является только чистое и почтительное обращение с музыкальными структурами внешних слоёв.

(*Гартман Н.* Эстетика: Пер. с нем. Киев, 2004. С. 255–274)

(1953)

Р. Ингарден

ВОПРОС ОБ ИДЕНТИЧНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ

Перейдём… к вопросу об идентичности музыкального произведения в некоторый период нашего исторического времени. Этот вопрос возникает особенно в более длительные периоды, в течение которых в музыке сменяют друг друга различные стили и, может быть, даже основные идеалы художественных устремлений. «Старые» произведения живут, то есть играются и слушаются, в новые музыкальные эпохи и вследствие этого бывают во многих отношениях по-разному исполняемы (подумаем лишь о столь близком нам Шопене!), но, несмотря на это, они воспринимаются как те же самые, что и некогда, когда их играли иначе. Однако для того, чтобы дать себе отчёт в трудностях, возникающих при обосновании нашего убеждения об идентичности порой в течение нескольких сот лет «живущих» музыкальных произведений, необходимо сначала уточнить сам вопрос. Ибо в существовавших до сего времени формулировках вопроса об идентичности музыкального произведения термин «музыкальное произведение» всегда остаётся многозначным. Во-вторых, формулировка вопроса наводит на мысль о двух различных вариантах, которые необходимо отчётливо отличать друг от друга: чисто онтологическое, respective онтическое, рассмотрение вопроса и эпистемологическое, respective эсте-

тическое, рассмотрение. Наконец, необходимо подчеркнуть, что данный вопрос можно по-разному формулировать в зависимости от исходного состояния дел в способах «закрепления» музыкального произведения.

Начнём с этого последнего вопроса; вопрос представляется иначе в зависимости от того, будет ли запись музыкального произведения посредством так называемого нотного письма единственным способом «закрепления» этого произведения или имеются также ещё другие, более совершенные способы этого закрепления, например посредством грамзаписи или, наконец, киноленты. Я упоминал уже, что нотное письмо позволяет нам установить лишь некоторые стороны музыкального произведения, так что оно определяет некое *схематическое* образование, которое в этом своём схематичном виде никогда не может быть исполнено, но должно в исполнении быть вновь *доведено* до полноты конкретного образования, в принципе столь же полного, как оно [задумывается] (по крайней мере, должно быть [задумано]…) в творческих актах автора. При таком способе «закрепления» музыкального произведения мы должны противопоставить: а) музыкальное произведение как плод художественного творчества, *взятый точно таким, каким он определён в интенции посредством нотного текста*, б) музыкальное произведение как *идеальный*… эстетический предмет и в) музыкальное произведение как *конкретный* эстетический предмет.

В первом случае, как я уже отмечал, мы имеем дело со схематическим предметом, но следует ещё раз продумать, что в нём установлено однозначно, а в чём оно недоопределено. Непосредственно в нотном письме установлены некоторые звуки, имеющие… определённую продолжительность, и способ их одновременного звучания или следования друг за другом; определённая, по крайней мере приблизительно, абсолютная и относительная высота и сила; некоторый тембр (но в обоих последних случаях лишь то, что касается их вида). Порою в нотах этого вида сообщаются подробности относительно способа воспроизведения обозначенных нотами звуков, как legato или staccato, притом — с помощью дуг над рядом «нот» — то, какие звуки соответствуют друг другу (они должны быть *вместе* проиграны так, чтобы из

них образовалось соответствующее музыкальное звуковое сочетание). Наконец, мы неоднократно встречаемся в нотном тексте с такими словесными определениями, как «весело», «серьёзно», «с чувством» и т. п., каждое из которых является общим высказыванием, обозначающим *приблизительно* весь класс эмоциональных качеств, которые с помощью некоторой техники игры должны выявиться в исполняемом произведении. Уже в этих различных, «устанавливаемых» с помощью нот моментах музыкального произведения мы сталкиваемся с некоторого рода *нечёткостями* определения, конкретными неясностями, возможными лишь в чисто интенциональных образованиях, которые в конкретном исполнении бывают ipso facto устранены и заменены «чёткими», однозначными определениями. А выбор этих однозначных определений остаётся по необходимости за талантом, respective художественным вкусом, виртуоза-исполнителя. Всё остальное в музыкальном произведении остаётся при закреплении с помощью нотного письма *недоопределённым*, и эти места, не получившие достаточной определённости, должны при исполнении вновь устраняться виртуозом таким способом, какой он сочтёт для этого приемлемым или каким это ему удастся сделать. Это остальное не заключается только в различных незвуковых моментах произведения, которые вытекают из его звуковых свойств (в особенности же звуковых), но также в различных моментах его звуковой основы. Так, например, остаётся вообще вопросом, не получившим определения посредством нот, какие звуки должны быть особо отмечены, выделены или акцентированы во всей звуковой массе таким образом, чтобы, например, линия мелодии выделялась из всего звукового фона или чтобы путём акцентировки был извлечён характерный момент формы звукового образования, или, наконец, была создана возможность возникновения некоторого эмоционального качества и т. п. Не является также вообще определённым способ «ударения» (например, по клавишам фортепиано) или способ «извлечения» некоторого тона (например, при игре на скрипке) в том смысле, что он приобрёл некую особую полноту звучания, мягкость или, наоборот, некоторую в данном произведении или его фазе указанную «жёсткость» и т. п. И если даже иной раз мы находим

соответствующие определения в тексте партитуры, то это чаще всего лишь некоторые *общие* словесные определения, которые нельзя выразить в точных понятиях и которые влекут за собой появление в произведении «туманностей», на которые я только что указал. Особенно в оркестровых произведениях, в исполнении которых участвует много музыкантов, многие свойства произведения остаются в партитуре неопределёнными — прежде всего «рисунок» отдельных звуковых образований, которые в звуковой массе должны отчётливо выделяться или, наоборот, как бы растворяться. Дирижёр и оркестранты должны при исполнении выбирать одну из возможностей. В число этих неопределённостей входят и такие, которые зависят от «техники», которые автор произведения вообще не может предвидеть и которые зачастую невозможно уточнить. Так, например, те моменты в тембре звуков, которые зависят от технического совершенства инструмента, не говоря уже о тех, которые зависят от психофизического состояния исполнителя, совершенно не поддаются определению в партитуре словами. Если, например, мы примем во внимание то, как в течение последних ста лет изменились строение и техника исполнения, например фортепиано, то станет ясным, что Шопен не мог, конечно, предвидеть, как будут звучать его произведения, исполняемые на современных инструментах. Он «слышал» свои произведения, естественно, в тех качествах тембра звуков, какие тогда были способны давать тогдашние инструменты, но и тех тембров он не мог записать в своих партитурах. Не известно также, признал бы он нынешнее звучание своих произведений адекватным. Эти особые тембры звуков и их комплексов не относятся, следовательно, к самому произведению как к схематическому образованию, определённому замыслом автора посредством нотного текста, но относятся к нему как к эстетическому, конкретному или идеальному предмету.

Произведение как схема остаётся на протяжении целых эпох неизменным в той мере, насколько долго мы можем располагать *этими же самыми* нотными текстами. Причём идентичность так понимаемого произведения не подлежит сомнению и не выдвигает специальных проблем. Но, как уже я отмечал, нельзя исполнить самой схемы без дополнений и без придания од-

нозначности всем тем моментам произведения, которых то ли недостаёт в схеме, то ли они в ней обозначены лишь «туманно». Произведение нельзя, следовательно, услышать в этой форме, а строго говоря, даже вообразить его. Ибо хотя акустическое представление, получаемое, например, от самого чтения нот, может в различных отношениях дополнять схему произведения, однако оно даёт «картину» во многих отношениях стёртую или затемнённую и, кроме того, не доведённую до полноты. Если мы являемся хорошими музыкантами и умеем хорошо читать ноты, тогда мы часто *знаем*, каким должно *быть* произведение, различные детали которого не установлены в нотном тексте, но мы не сумеем никогда представить произведение во всех его квалификациях, выходящих за пределы схемы.

Однако идентичность самой схемы произведения недостаточна для того, чтобы устранить сомнения относительно идентичности музыкального произведения в различные периоды исторического времени. Ибо источник этих сомнений — те не установленные в схеме произведения моменты, которые в конкретном исполнении подлежат изменению. Разумеется, в отдельном исполнении могут быть также отклонения, касающиеся элементов и моментов произведения, которые установлены партитурой. Но тогда мы можем сказать, что данное исполнение является ошибочным и, во всяком случае, оно не раскрывает произведения, хотя и должно было это делать… Однако при сохранении в исполнении всех деталей, установленных в партитуре, изменения, касающиеся остальных моментов произведения, введённые исполнителем в исполнение, могут быть настолько существенными, что порой действительно может возникнуть сомнение, будет ли это тем же самым произведением. Однако эти моменты, которые в произведении-схеме не установлены, будут именно теми его подробностями, которые характеризуют его облик как эстетического предмета. Ибо не установлены различные стороны самой звуковой основы (например, тембр звуков, так называемый «тон» при игре на фортепиано или на скрипке… бóльшая или меньшая отчётливость «рисунка» отдельных звуковых образований, соответствующая или несоответствующая акцентировка отдельных звуков то ли в развитии мелодии, то ли в аккорде, не-

соблюдение темпа или слишком быстрое исполнение и т. д.), от которых зависит возникновение тех или иных эмоциональных качеств или эстетически ценных качеств или их отсутствие в исполненном произведении. Один раз вследствие этого всё будет «выиграно» и будут выявлены все красоты произведения, а в другой раз оно будет освобождено от своих ценных качеств и будет представляться как произведение мёртвое, скучное, медлительное и т. п. Возможно, по этому поводу скажут, это — правда, но что из этого следует? Не только ли то, что некоторое исполнение произведения неправильно? Должно ли было это означать, что само произведение настолько изменяется, что перестаёт быть самим собой? Оно само, во всех своих квалификациях, в данном исполнении для нас не выявляется, тогда как в других исполнениях лучше проявляется его соответствующий эстетический облик.

Заметим прежде всего: кто так говорит, независимо от того, прав ли он по вопросу об идентичности произведения или нет, под музыкальным произведением понимает нечто иное, чем произведение-схему, установленную партитурой. Он имеет в виду в полной мере эстетический предмет, а следовательно, предмет, наделённый всеми категориями элементов и моментов, о которых раньше шла речь, и притом таким образом, что он является неким образом *наиболее совершенным* музыкальным образованием, которое на основе установленной схемы произведения можно себе представить, и притом во всей его эстетической ценности, которая бы при «*наилучшем» исполнении* выявилась для слушателя, достигающего *адекватного* эстетического восприятия данного произведения в данном исполнении. Другими словами, говоря о музыкальном произведении, он имеет в виду то, что я выше назвал «идеальным эстетическим предметом». И понятно, что можно и нужно создать для себя такое общее понятие музыкального произведения, но возникает вопрос, возможно ли применительно к индивидуальному случаю (например, в случае Сонаты h-moll Шопена) однозначно определить все подробности таким образом понимаемого музыкального произведения? Ведь только в эффективном исполнении мы можем в полноте музыкального опыта увидеть свойства произведения. Но располагаем ли мы «совершенным» исполнением? Будет ли произведение таким,

каким оно является перед нами в *конкретном* исполнении, если предположим, что нам удалось получить *адекватное* восприятие произведения, то есть «идеальным эстетическим предметом», который, так сказать, предвидит автор, respective партитура?

В первый момент нам может показаться, что не существует идеального исполнения. Но, поразмыслив минутку, мы должны признать, что не имеем права так говорить, ибо мы не знаем, действительно ли какое-либо из актуальных исполнений не воспроизводит совершенно точно ту форму произведения, какую оно должно принять в идеальном эстетическом предмете. Практически мы не знаем, какое из исполнений следует признать идеальным. А не знаем мы потому, что, строго говоря, никогда не знаем *во всей полноте* музыкальное произведение как идеальный эстетический предмет. Из партитуры, а также из многих, но, по сути дела, всегда лишь конечных по числу исполнений, — постоянно при предположении, что совершенные восприятия были адекватными, — мы можем лишь *догадываться*, притом гораздо хуже, чем сам автор, каким в данном случае *должен быть* этот идеальный эстетический предмет. При этом посредством сравнения исполнения с текстом произведения мы можем с некоторым приближением исключить из прослушанных нами исполнений те, которые кажутся нам неполноценными. Что касается остальных, то мы, строго говоря, не знаем, какие из них приближаются к произведению как идеальному эстетическому предмету и какие, в какой степени и каким образом, от него отличаются. Ибо мы должны считаться ещё с одним фактом, которому учит нас история музыки, — именно с тем фактом, что в отдельные эпохи музыкальные произведения обычно исполнялись в некоторой особой манере, вытекающей из индивидуальности, выдающимися исполнителями, которые в свою очередь находились в зависимости от развития художественного вкуса эпохи. Так, например, уже за время моей жизни сильно изменился способ исполнения фортепианных произведений, в частности произведений Шопена. В пору моей молодости, во времена неоромантизма, Шопена исполняли в манере, рассчитанной на «чувствительность», с тенденцией к тому, чтобы вызвать определённые настроения, притом чаще всего настроения грусти и отчаянья… с тенденцией

к некоторой интенсификации эмоциональных качеств. Моменты виртуозности отступали на второй план, тогда как современный Шопен обнаруживает в значительно большей степени, чем раньше, большое богатство чисто звуковых образований и яркости их форм. Впрочем, я не знаю, правильно ли я описываю изменения, которые произошли в манере интерпретации Шопена. Однако это не имеет большого значения. Ибо я предполагаю, что мои читатели признают сам факт, что в различные эпохи различным образом исполнялись те же самые произведения Шопена. Я сказал: «те же самые» произведения. Но если бы мы о содержании этих произведений судили лишь на основе исполнений, практиковавшихся в отдельные эпохи, то мы должны были бы сказать, что, например, исполнение мазурок Шопена Падеревским определяло соответствующий им «идеальный эстетический предмет» во многих отношениях иначе, чем исполнение этих самых мазурок Шпинальским. Создаётся впечатление, что они сами в процессе исторических перемен постепенно подвергались некоторому видоизменению. А что произойдёт в будущем? Какие новые пианисты появятся? Как изменится общая установка слушателей и их вкус? Не будет ли манера «интерпретации» произведений Шопена будущими виртуозами (которые будут иметь дело с такой музыкой, о которой мы даже не предполагаем) ещё более отличаться от манеры, в какой сам Шопен играл свои произведения? И как, собственно говоря, мы должны решать вопрос о том, будет ли это лучшее или худшее исполнение? Должны ли мы подчиниться мнению тех, которые являются более ограниченными в восприятии музыки и признают стиль игры, соответствующий своей эпохе? А делают они это потому, что сами недостаточно гибки и не развиты, чтобы иметь возможность проникнуть во всё новый и новый облик этих самых произведений и открывать в различных манерах игры ранней или позднейшей эпохи своеобразные ценности, которые действительно часто отодвигают в тень ранее актуализированные ценности, но которые тем не менее являются, как нам кажется, ценностями, полностью согласующимися со звуковой основой исполняющихся произведений? Может быть, мы должны или признать одинаково возможными различные интерпретации произведений Шопена

в различные эпохи или сказать, что только данная современная нам интерпретация произведений Шопена будет соответствовать оригиналу?

Как же можно решить этот вопрос, если, строго говоря, мы не знаем этого оригинала? А не знаем мы его не только потому, что родились после смерти Шопена и не слышали исполнения самого Шопена даже по пластинкам, а потому, что, если бы мы даже слушали игру самого Шопена, мы не были бы уверены в том, «хорошо» ли он играл свои произведения, интерпретировал ли он их единственно допустимым способом, предположив, что в техническом отношении он был вполне подготовлен для выполнения задачи.

Положение представляется здесь совершенно иначе, чем, например, в живописи, где существует *оригинал* в смысле *полотна-изображения*, созданного автором и составляющего непосредственную бытийную основу картины, определяющую её в существенных свойствах. В музыке существует только партитура, которая не является элементом произведения, или оригинальное авторское *исполнение* произведения. Само произведение, выраженное в творческих актах и закреплённое в некоторых деталях в партитуре, будет произведением, настолько выходящим за пределы отдельных авторских исполнений, что по отношению к ним оно составляет некоторый идеал, который в них самих не должен быть реализован. Этот же идеал с момента завершения творческого процесса доступен нам не иначе, как только *косвенно*, посредством нот или с помощью исполнений, которые в какой-то мере его воплощают, но без гарантий того, что оно правильно передаёт все его подробности, ибо между исполнениями и произведением не существует необходимой непосредственной связи. Ему также нельзя просто подражать, ибо образцом может служить или неполный набор указаний исполнителям, переданный в партитуре, или некая его форма, которую оно приобретает в чужом (хотя бы авторском) исполнении, — форма, может быть ложная и односторонняя, не исчерпывающая возможностей, создаваемых произведением.

Таким образом, в конечном счёте мы имеем много форм «реализации» одного и того же произведения во многих исполнени-

ях, между прочим авторских. Разделяя чисто эстетическую точку зрения и, следовательно, принимая во внимание прежде всего *эстетическую* ценность произведения, выявляющуюся при некотором его исполнении, мы могли бы только тогда признать, что манера, в какой предположительно исполнял свои произведения Шопен, была единственно возможной, если бы мы имели доказательство, что всякая иная манера исполнения его произведений не только лишает произведения эстетических ценностей, возможных благодаря проявляющимся в них музыкальным образованиям, но, кроме того, не создаёт в них других ценностей или, в конце концов, обедняет произведения в эстетическом отношении. Но опыт нас учит чаще и скорее всего чему-то обратному. Новый стиль игры действительно устраняет некоторые эстетические ценности, обнаруживающиеся в старой манере исполнения, но зато вводит в него новые ценности, которые не только согласуются со звуковой основой произведения, но, более того, выразительней акцентируют специфические достоинства этой основы. С чисто эстетической точки зрения нельзя, следовательно, исключить ни того образа произведений Шопена, который выкристаллизовался в прежние эпохи, ни того, который выявится в исполнениях в нашу эпоху.

Могут по этому поводу сказать, что произведения Шопена прежде всего связаны с его творческой личностью. Поэтому тот, и только тот, образ его произведений присущ им, который он сам в них воплотил. Тем более что обстоятельства сложились столь счастливо, что Шопен мастерски исполнял свои произведения. Всё, что потом появилось, — это уже только отклонения от оригинала, вызванные изменением обстоятельств, в каких исполнялись произведения Шопена. Его собственное исполнение представляется нам «идеальным эстетическим предметом» или превосходной реализацией произведения. В то же время все более поздние исполнения выявляют нам «конкретные эстетические предметы», которые посредством той же самой партитуры можно [продемонстрировать] слушателям, но все они уже более или менее отличаются от оригинала, и этого уже достаточно для того, чтобы не считать их оригиналом. Только оригинал будет какой-то постоянной величиной, но вместе с тем он не дости-

жим ни в каком другом исполнении произведения, ни в каком новом эстетическом переживании. Если нам кажется, что мы слышим ныне в каком-либо исполнении какую-либо мазурку Шопена, то, по сути дела, мы попадаем под действие некоторой иллюзии благодаря сходству, возникающему между «оригиналом» и воспринимаемым нами конкретным эстетическим предметом — такой-то мазуркой и в таком-то исполнении.

Но и при этом историческом толковании вопроса мы высказываем предположение, которое не согласуется с фактами. Мы говорим так, как если бы Шопен *только один раз* играл каждое своё произведение и делал это великолепным образом, то есть наиболее полно реализуя эстетические ценности произведения в соответствии со своим художественным замыслом. Однако он делал это, по всей вероятности, много раз и не всякий раз одинаково и не всякий раз наилучшим образом. Его собственные исполнения, следовательно, однозначно не характеризовали «оригинала», то есть того *единственного* «идеального эстетического предмета», который был задуман и реализован автором, а определяли ряд подобного рода предметов, несколько отличающихся друг от друга, притом в таких деталях, которые отражались на их эстетической ценности. В этом случае если бы мы могли основать на этих исполнениях конструкцию данного мнимого «оригинала», то тогда мы должны были бы решиться или на выбор некой *средней статистической*, что было бы нецелесообразно когда имеем дело с произведениями искусства, или также на выбор *одного* из его исполнений, которые мы рассматривали бы уже не с исторической точки зрения (так как не только отдельное исполнение автора, а *все* его исполнения будут авторскими исполнениями), но с эстетической точки зрения, исходя из того, какие исполнения будут «наилучшими». Но «наилучшим» будет не то, которое заключает в себе высшую эстетическую ценность, но то, которое является «наиболее правильным». Но как же мы должны решить этот вопрос, если само произведение мы познаём не прямо, а лишь всегда благодаря исполнению. Во-вторых (и это является предметом особых забот), может показаться, что среди «оригинальных» авторских исполнений нет ни одного «наилучшего», так как после того, как они будут восприняты и проанали-

зированы, мы можем прийти к убеждению, что, например, два исполнения одинаково хороши, но вместе с тем в достаточной степени существенно различаются между собой. Это именно тот неожиданный для нас факт, означающий, что можно исполнить то же самое произведение (то же самое согласно нотам!) различным образом и что первое и второе исполнения будут показывать нам произведение в его *различных* эстетических ценностях, но, как нам представляется, в равной мере совершенных. Какую же из них именно автор намеревался воплотить в произведении? Или, может быть, обе? А возможно, одну из них или ещё какую-нибудь другую менее ценную, так как сам хорошо не знал, какие эстетические ценности его произведение должно и может воплощать. Как же мы должны решать этот вопрос, даже если бы мы сейчас имели ряд записей на пластинке?

По всей вероятности, весьма полезным для нас может быть при этом сопоставление форм произведения, данных нам в различных исполнениях, с [его нотной записью]. Это имеет значение прежде всего в случае *отклонения* тех форм, в которых звуковая основа не согласуется с данными, содержащимися в [нотах]… Но, кроме этих с явными изъянами исполнений (respective форм произведения), обычно остаётся ещё ряд исполнений, *соответствующих* [нотам] и различающихся между собой в деталях, которые в [нотах] не определены и которые обычно находятся в тесной связи с эстетической ценностью произведения, конкретизированного в исполнении. Какое же исполнение следует тогда считать *верно* передающим «оригинал»? Таким образом, и сопоставление исполнений с [нотами] не даёт нам решения этого вопроса.

Пока мы будем придерживаться той точки зрения, что эстетическим предметом музыкального произведения (например, Сонаты h-moll Шопена) будет только *одна* во всех отношениях *однозначно определённая* форма (тот «идеальный эстетический предмет», который, вне всякого сомнения, хочет воплотить в произведении сам автор!). Попытка же отыскания «наиболее верного» исполнения даже в том случае, если бы такое существовало, обречена на провал. На первый взгляд кажется, что данный вопрос успешно может разрешить автор, так как предполагается, что он один знает ту искомую художественную фор-

му, которую он хочет придать своему произведению. Однако, строго говоря, и автор до исполнения своего произведения не знает её во всём объёме, а лишь более или менее отчётливо её представляет, порой даже лишь догадывается о ней. Когда мы имеем дело с симфоническими произведениями, то, пожалуй, является правилом, что чрезвычайно трудно представить себе сложную форму оркестрового произведения во всех деталях и в полном звучании. А после исполнения произведения, даже когда автор это исполнение считает осуществлением его художественных замыслов, нет уверенности в том, что он не ошибается. А после смерти автора, особенно когда после него не осталось записей его исполнений, мы никогда не сможем со всей уверенностью установить, каким было первоначальное осуществление авторского замысла произведения как эстетического предмета. Однако, имея под рукой партитуру и обстоятельно её проанализировав, а также знакомясь с определённым числом «правильных» исполнений, мы осознаём, что следует изменить сам метод анализа этого вопроса. Музыкальное произведение, понятое как продукт художественного творчества автора, — это, во-первых, *схема, обозначенная партитурой*, во-вторых, это некоторое определённое *множество возможностей*, обозначенных местами неполной определённости схематического образования, каждое из которых при реализации даёт одну из форм произведения. А каждую такую форму можно реализовать в некоем *классе* «тех же самых» (или, по крайней мере, им подобных) правильных положений. Может случиться, что автор, [намечая] своё произведение, имеет в виду лишь одну из всех этих возможных форм, тем не менее, однако, его произведение неким образом перерастает его художественный замысел, допуская ещё другие возможные формы произведения, притом именно благодаря некоему несовершенству нотной записи, которая, не в полной мере определяя произведение, открывает возможности для его различных реализаций. Актуальные исполнения произведения могут не исчерпывать всех возможностей, определённых схемой произведения, обозначенной партитурой. Они могут даже не реализовать именно «наилучших» возможных форм произведения, если, однако, только выявляющаяся в исполнении звуковая основа про-

изведения соответствует тому, что определяет партитура, если к тому же все остальные свойства произведения, определяемые в исполнении, не выходят за границы возможностей, присущих произведению-схеме, тогда *все* исполнения, реализующие эти условия, являются «правильными», хотя не все из них обнаруживают в равной мере ценные формы произведения и хотя они обнаруживают такие его формы, которые сам автор, возможно, не предвидел. Естественно, что конкретные формы произведения, потенциально присущие произведению-схеме, составляют некое *множество* взаимно *исключающих* друг друга образований, вся же их группа связана тем, что она относится к одной и той же схеме, обозначенной партитурой. При таком понимании музыкального произведения *снимается* поставленный выше вопрос *о его идентичности*, ибо здесь уже нет речи об *одном* предмете, который в процессе развития исторического времени подвергается некоторым изменениям вследствие изменения исторических условий. Но такое понимание музыкального произведения доступно лишь при *философском* анализе, который неким образом открывает адекватную природу музыкального произведения. При нормальном, повседневном общении с музыкальным произведением мы не отдаём себе отчёта в том, какова его характерная композиция, и процесс общения с одним и тем же музыкальным произведением наводит на мысль о совершенно другой концепции — именно о той, что произведение будет *одним и тем же* в историческом времени каким-то образом существующим предметом, который постепенно изменяется. В этом случае возникает вопрос о границах этой изменчивости, необходимых для сохранения идентичности понятого таким образом музыкального произведения. Вскоре я вернусь к этому вопросу.

Сейчас же, однако, я сделаю ещё несколько замечаний относительно музыкального произведения как схемы с присущими ему возможностями различных форм, реализуемых в исполнениях.

Ясно, что не каждое музыкальное произведение как схема обозначает также бесчисленное множество возможных конкретных, художественно ценных форм произведения. Одни произведения могут быть в этом отношении очень богатыми, другие — более бедными и совершенно убогими. Однако ка-

жется возможным (ибо это следует из неполноты… партитуры), что каждое произведение-схема обозначает какое-то *множество* потенциально возможных конкретных форм произведения. Но многочисленность этих возможностей зависит не только *от степени* схематичности произведения и, следовательно, частично и косвенно от точности нотной записи, но также от того, *какое* множество возможных дополнений произведения-схемы обозначено местами недоопределения. Было бы, по крайней мере, преждевременно утверждать, что, чем богаче произведение по своим конкретным формам, возможным для реализации путём различных исполнений, тем более высокой является его *художественная* ценность. Ибо эта ценность зависит не только от множества этих возможностей, но также от того, сколь высока *эстетическая* ценность этих форм произведения, реализованных в конкретных исполнениях. Но, пожалуй, есть доля истины в том, что произведение, богатое многочисленными возможными эстетически ценными формами, имеет больше шансов… на длительную, так сказать, жизнь, то есть на многочисленные исполнения и успех в различные эпохи. Ибо каждая из этих эпох может найти такую форму произведения, которая более всего соответствует ей, и будет её воплощать в исполнениях (при этом обычно полагают — хотя и ошибочно! — что избранная ею для реализации форма произведения является единственной «соответствующей» произведению формой, а следовательно, самим произведением). Не анализируя философски характерную для произведения схематическую структуру, определяющую упомянутое множество возможностей, мы обычно абсолютизируем ту форму произведения, которая нам в данный момент кажется наиболее ценной, и отождествляем её с самим произведением.

Если уже в предшествующем изложении я был вынужден считать музыкальное произведение чисто интенциональным предметом, то теперь, когда оказалось, что оно как эквивалент партитуры является схематическим произведением и вместе с тем наделённым некоторым множеством возможностей, respectiv согласованностью некоего множества возможных конкретных форм с самим произведением, тем более следует согласиться, что

оно является чисто интенциональным предметом. Ибо никакой реальный, индивидуальный предмет не может быть ни такой неопределённой в различных отношениях схемой, ни множеством присущих этой схеме возможностей, которые к тому же должны быть воплощены в исполнениях, реализуемых в индивидуальных действиях исполнителей. Но это уже весьма специальный онтологический вопрос, который я здесь не стану далее развивать.

Выявление различных конкретных форм произведения, относящихся к одному произведению-схеме, будет делом или конкретного научного анализа произведения на основе его партитуры, или, если можно так сказать, делом музыкального эксперимента, совершаемого отдельными художниками-виртуозами. Можно было бы также сказать, что существуют и художники-потребители, которые, слушая чужое исполнение какого-либо произведения, способны так воспринять эстетическое переживание, что услышанное ими исполнение открывает им ту форму произведения, в существовании которой не отдаёт себе отчёта художник-исполнитель.

Однако принятие во внимание способа прослушивания и восприятия музыкальных произведений в различных видах и в различно протекающих эстетических переживаниях не только усложняет всю теоретическую ситуацию, но, кроме того, обнаруживает ещё один аспект вопроса об идентичности музыкального произведения в историческом процессе. Ибо одно и то же исполнение какого-либо произведения, например в концертном зале, может быть преподнесено отдельным слушателям весьма различным образом в зависимости от различных обстоятельств, в которых протекает восприятие и связанное с ним эстетическое переживание. К этим обстоятельствам относится прежде всего анатомо-физиологическая основа данного слушателя (его так называемый «слух»), его психофизиологическое состояние во время прослушивания, его музыкальная и [музыковедческая] подготовка, его художественная культура, художественная впечатлительность, зал, в котором он находится, окружающие его люди… его повседневная эмоциональная жизнь и способ, каким он сумеет изолироваться от неё для прослушивания концерта. Всё это влияет на ход процесса восприятия и соответственно на

способ, в каком для данного слушателя конституируется в конце концов *индивидуальная конкретизация* произведения. У двух рядом сидящих слушателей она может быть весьма различной.

Но эта «конкретизация» того же самого исполнения какого-то музыкального произведения является непосредственной музыкальной действительностью, с которой каждый слушатель в данный момент общается и на основе которой он формирует своё представление о данном произведении. Однако различные детали выраженного посредством исполнения в данной конкретизации музыкального произведения или подвергаются ошибочному рассмотрению (как, например, неправильно прочитанная линия некоторой мелодии), или остаются незамеченными или пропущенными в процессе восприятия; или, например, эмоциональные качества остаются чуждыми произведению, или, наоборот, всё произведение лишено всяких подобного рода качеств и т. п. Вследствие этого целостность произведения в исполнении подвергается часто более или менее глубокому преобразованию сравнительно с тем, каким оно должно быть в данном исполнении. Однако мы весьма редко отдаём себе отчёт в этих переменах. Мы как-то непроизвольно доверяем нашему собственному эстетическому переживанию, и тогда само произведение становится для нас таким, каким оно нам кажется. Вследствие этого дело может дойти до того, что количество форм, в которых данное произведение in concreto воспринимается слушателем, сильно увеличивается. Однако может случиться и наоборот, когда произведение бывает, если так можно сказать, воспринято стереотипно, то есть так же, как и другие произведения, вследствие чего данное число форм значительно уменьшается.

Однако на основе того, каким нам кажется произведение в конкретизации, полученной в процессе некоторого эстетического переживания, мы составляем о нём наше мнение, причём таким образом, что как бы сводим результаты восприятия в некоторую систему понятий или определений, выраженных в предложениях. Вместо того, чтобы эту точку зрения соотносить с конкретизацией, с которой мы непосредственно имеем дело, или, в конце концов, с исполнением произведения, мы чаще всего некритически соотносим её с самим произведением, хотя для этого, стро-

го говоря, нет достаточных оснований. Если же создаваемое на основе восприятия конкретизации произведения мнение будет различным у разных слушателей, тогда слушатели вступают в конфликт при попытках описания, а тем более при оценке прослушанного произведения. Порой, разумеется, возникают и одинаковые суждения о некотором произведении или в отношении его свойств, или в отношении его ценности. Во всём этом обмене суждениями специалистов и дилетантов медленно и коллективно вырабатывается точка зрения о данном произведении и соответственно вырабатывается один *интерсубъективный* доминирующий эстетический предмет, составляющий эквивалент уже не мнения *одного* из слушателей, но *всей* музыкальной общественности в той или иной стране и в то или иное время. Произведение, его можно было бы назвать общественным предметом, становится как бы элементом мира, окружающего эту общественность, какой-то формой вещей, нас окружающих, которые также являются интерсубъективными предметами, доступными всей общественности того или иного типа. А так как о реальных предметах мы думаем, что они изменяются, когда дело доходит до некоторых характерных изменений среди данных опыта, так и музыкальные произведения кажутся нам изменчивыми, когда полученная о них интерсубъективная точка зрения подвергнется достаточно существенному изменению. Разумеется, реальные предметы существуют автономно и имеют определённые черты независимо от точки зрения, которая о них среди общающихся с ними людей вырабатывается. В то же время музыкальные произведения как особые интерсубъективные эстетические предметы такого рода, что они существуют лишь за счёт придания им интенционального характера (творческих актов, respective указаний партитуры или догадок слушателей), а следовательно, гетерономически и по своим свойствам зависимы, в конце концов, от мнений, какие мы о них вырабатываем. Эти мнения становятся как бы *руководящими идеями*, которые не только оказывают на слушателей какое-то влияние в том направлении, как нужно слушать и, следовательно, конкретизировать данное произведение, а, кроме того, некоторым образом склоняют исполнителей к тому, как они должны исполнять данное произведение. Это отчётливо проявляется во

влиянии музыкальных школ на воспитателей, в воздействии критики на молодых виртуозов и т. п. В известной степени от этого влияния свободны выдающиеся исполнители, которые вопреки господствующему мнению начинают исполнять произведение иначе, чем это было до сих пор принято, и начинают со своей стороны влиять на изменение имеющейся у слушателей руководящей идеи данного произведения… [И]зменения, возникающие в руководящей идее произведения, связанные с новыми его прослушиваниями и, в особенности, — со сменой господствующего в ту или иную эпоху типа его исполнений, создают видимость того, что оно само якобы с течением времени изменялось. Ибо спустя какое-то время у слушателей и исполнителей стирается в памяти первоначальная, по крайней мере старая, форма произведения и дело выглядит таким образом, что произведение как бы *приноровилось* к новым исполнениям и к новой руководящей идее. Таким образом, дело доходит до *характерного исторического процесса* (или, по крайней мере, его подобия) медленного… преобразования музыкального произведения как производного интерсубъективного эстетического предмета.

Это положение создаёт основу для возникновения вопроса относительно того, какие имеются допустимые границы этого преобразования, если должна быть сохранена идентичность произведения в этом процессе. Вопрос, как мы видели, *неразрешим*, пока мы не обратимся к партитуре и обозначенному ею произведению-схеме и комплексу возможностей его различных конкретизаций. Обращением к этой партитуре выявляется, в конце концов, не только различная концепция самого музыкального произведения как особого, как бы внеисторического, сочинения, хотя момент его возникновения исторически обусловлен и сам относится к истории, но вместе с тем оказывается, что и сам вопрос об идентичности, рассмотренный так, как он вырисовывается лишь при наблюдении за историческим процессом изменений какого-либо интерсубъективного чисто интенционального предмета, является мнимым вопросом. Исторический процесс мнимых изменений музыкального произведения является de facto лишь процессом *раскрытия* и *конкретизации* всё новых и новых возможностей различных

форм произведения и переходом *от признания* одной из них в качестве особенно ценной и «единственной» к аналогичному рассмотрению другой формы произведения в следующую эпоху, в которую эта новая форма пользуется исключительным престижем. Пока существует партитура, в этом процессе могут совершаться сознательно осуществляемые возвраты к реализации в исполнении и признании в эстетическом переживании уже однажды покинутых форм произведения и вместе с тем может сохраниться некоторая *умеренность* в желании по-иному играть данное произведение, и притом благодаря тому, что партитура чётко устанавливает границы, нарушение которых ведёт к тому, что мы имеем дело уже не с иной и допустимой формой того же самого произведения, а, попросту говоря, *с другим* произведением. При отсутствии партитуры — как это было или могло быть, прежде чем было создано искусство «установления» музыкального произведения с помощью нотного «письма», — мы имеем дело с историческим процессом изменений произведения, в котором, несмотря на сохранившееся в традиции некоторой музыкальной общественности сознание того же самого произведения, дело может дойти до исполнения и восприятия другого произведения, чем [оно] первоначально было… но мы тогда не располагаем средствами, с помощью которых мы могли бы или признать, что идентичность произведения сохранена, или констатировать, что она не достигнута.

Нам представляется, что всё это исследование касается лишь ситуации, в какой музыкальные произведения находились в минувшие эпохи, до того времени как были найдены способы закрепления авторского «наигрывания» на граммофонных пластинках. Ибо, в принципе, в настоящее время мы можем произведение в авторском исполнении сыграть произвольное количество раз с помощью той же самой пластинки, и исполнение виртуоза-исполнителя всегда можем сравнить с этим авторским исполнением и оценить, чем оно отличается от произведения, какое создал автор. Но мне кажется, что благодаря этому теоретическая ситуация лишь постольку изменяется, [поскольку] *мы знаем*, каким образом автору удалось удачно в какой-то

день исполнить своё собственное произведение и придать ему при этом некую определённую форму. Ибо, даже зная это, мы можем прийти к убеждению, что форма произведения, реализованная автором, не является ни единственной, ни совершенной и что de facto есть *много* потенциальных возможностей иного исполнения произведения. Художественной заслугой автора является не столько реализация «единственного», какого-то образцового *исполнения* произведения, сколько создание *произведения* как схемы, поддающейся нотной записи, которая только развёртывает перед нами многообразие возможностей различных форм произведения, как это я показал выше. Новая техника закрепления облегчает не столько возврат к самому произведению как «оригиналу», сколько к одной из его возможных *форм*, реализуемой автором. Что это произошло как раз по вине автора, а не благодаря исполнителю — это, быть может, имеет важное историческое значение, но для философской теории музыкального произведения является скорее второстепенным вопросом.

В свете этих замечаний напрашивается мысль: нет нужды сожалеть, что в историческом развитии так случилось, что в какой-то период господствующей системой «закрепления» музыкального произведения стало так называемое нотное письмо. Ибо именно некоторое — как нам в начале казалось — несовершенство этой системы, именно неполнота определения произведения партитурой имеет то преимущество перед способом закрепления произведения с помощью пластинки (или каким-нибудь другим способом), что оно открывает [существующую] структуру произведения [как], с одной стороны, «установленную» релятивно… неизменную схему, а с другой — большое количество возможных различных форм, в каких произведение может выступать при конкретизации. Этот способ позволяет нам также понять эту своеобразную структуру музыкального произведения, отличающую её от произведений чистой пластики, картины и архитектурного произведения.

(*Ингарден Р.* Исследования по эстетике: Пер. с польск. М., 1962. С. 548–570)

(1955)

А. Шёнберг

ОТНОШЕНИЕ К ТЕКСТУ

Лишь относительно немногие в состоянии понимать чисто музыкально то, что говорит музыка. Насколько вообще могут расходиться по свету ложные и банальные взгляды, распространено убеждение, будто музыкальная пьеса должна вызывать какие-то представления, — если таковых не возникает, значит, музыка не понята или она ни на что не годится. Подобного не требуют от других искусств, довольствуясь воздействием их материала, причём в других искусствах сюжетная сторона, сам изображённый предмет идут навстречу… разумению… В музыке как таковой сюжеты отсутствуют, потому одни ищут в её воздействии чисто формальную красоту, другие — поэтические события… Так, Шопенгауэр исчерпывающе высказался о сущности музыки, и его мысль чудесна: «Композитор открывает самую сокровенную сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, непонятном для его разума, — так сомнамбула, находясь в гипнотическом состоянии, сообщает сведения, о каких в состоянии бодрствования не имела ни малейшего представления»… Однако затем тот же Шопенгауэр теряется в мелочах, пытаясь переводить на наши понятия язык, *который не постигается разумом*! Хотя он должен был бы сознавать, что при переводе на наши понятия, на язык людей, отвлечённый, всё сводящий к познаваемому, пропадает самое существенное — язык мира, который, по-видимому, должен оставаться непонятным: его можно лишь

почувствовать. Впрочем, у Шопенгауэра есть на это право — как философ он должен сущность мира, это необозримое богатство, представить в понятиях, в облике бедности, которой нечего скрывать. Верно поступал и Вагнер: намереваясь доставить… человеку какое-то косвенное понятие о том, что вполне непосредственно усмотрел он сам, он прилагал к бетховенским симфониям свои программы…

Входя во всеобщее употребление, та же самая процедура становится фатальной. Смысл обращается в свою противоположность: в музыке ищут событий, чувств, как будто они непременно должны там быть. У Вагнера же дело обстояло так: впечатление о сущности мира, какое он получил от музыки, начинает творить в нём, — впечатление поэтически перелагается на язык другого искусства. Однако чувства и события, какие мы встречаем в таком переложении, не содержались в музыке: это лишь строительный материал, и поэт только потому прибегает к нему, что поэзия связана с материей и для неё невозможно непосредственное, ни с чем не смешанное, чистое высказывание.

Способность чистого созерцания встречается… исключительно редко… Это объясняет, почему определённые трудности застают врасплох специалиста-профессионала… Читать наши партитуры всё труднее, относительно редкие исполнения стремительно уносятся прочь вместе со временем, так что даже у самого чувствительного слушателя с незамутнённым восприятием остаются в голове лишь беглые впечатления; в таких условиях для критика, который обязан информировать и оценивать, но который обычно не способен читать и слышать партитуру, становится невозможным по-прежнему честно исполнять своё призвание, — кто знает, быть может, критик и решился бы на честный труд, когда бы это не шло ему во вред. Теперь же он абсолютно беспомощен перед воздействием музыки, а потому предпочитает писать о музыке, так или иначе сопряжённой с текстом: о программной музыке, песнях, операх и т. п. Почти уместно простить ему это — ведь театральные дирижёры, когда их спрашиваешь о музыке новой оперы, начинают болтать о либретто, сценических

эффектах и об исполнителях. И вправду: с тех пор, как музыканты стали образованными и уверовали в свою обязанность на каждом шагу демонстрировать собственную культуру, избегая специальных разговоров, почти не с кем стало говорить о музыке! Вагнер, на пример которого охотно ссылаются, необыкновенно много писал о чисто музыкальных вопросах, и я уверен, что он протестовал бы против таких последствий своих неверно понятых начинаний.

Вот дилемма, между тем как утверждения критиков, будто музыка не соответствует словам, суть лишь удобный для них выход из положения. «Рамки издания» всегда таковы, что места для доказательств не хватает, критику, у которого нет идей, это на руку, и вот над художником произносят приговор — по существу «за отсутствием доказательств». А ведь будучи предъявленными, доказательства свидетельствовали бы в пользу прямо противоположного, потому что содержат они одно-единственное — как стал бы писать музыку тот, кто, безусловно, не умеет это делать, и, следовательно, какой не должна быть музыка, написанная этим художником. Всё точно так даже тогда, когда критическую статью пишет композитор. И даже очень хороший композитор. Ведь пока он пишет статью, он не композитор — он не музыкально-вдохновлён. Будь он вдохновлён, он не стал бы описывать, как надо сочинять музыку, а сочинял бы её. Для того, кто может писать музыку, это даже и быстрее, и удобнее, и убедительнее.

В действительности все такие суждения строятся на банальнейшем представлении, на условной схеме, согласно которой определённым процессам в поэзии должна соответствовать определённая динамическая сила и скорость музыки при абсолютном параллелизме музыки и поэзии. Не говоря уже о том, что такой параллелизм, и даже более глубокий, может иметь место даже тогда, когда внешне налицо прямая противоположность, — тогда, например, когда нежная мысль выражается быстрой и энергичной темой, поскольку энергичность последующего более органично вытекает отсюда, — не говоря об этом, схема дурна уже своей условностью и своими последствиями: музыку превращают в язык, который за каждого

и поэтически творит, и думает. А практическое применение схемы критиками приводит к феноменам вроде статьи, которую я когда-то читал — «Ошибки в музыкальной декламации у Вагнера»; в ней некий пустоголовый человек объяснял, как бы он сочинил некоторые места, если бы не упредил его в том Вагнер.

Я был очень пристыжен, когда несколько лет назад вдруг оказалось, что я не имею ни малейшего представления о том, что же, собственно говоря, происходит в стихотворениях, лежащих в основе всем известных песен Шуберта. Потом я прочитал эти стихотворения, и тут обнаружилось, что для понимания песен я не приобрёл решительно ничего, поскольку мне ни в чём не пришлось изменить своё восприятие их музыкальной трактовки. Напротив: выяснилось, что, не зная стихотворений, я, быть может, глубже постиг их содержание, подлинное их содержание, чем если бы я застрял на поверхности буквальных слов и мыслей, содержащихся в тексте. Ещё более значительным стал для меня следующий факт: многие из своих песен я, захваченный звучанием их начальных слов, дописывал до конца, ни в коей мере не заботясь о том, как развиваются поэтические события в дальнейшем, и, упоённый процессом сочинения, даже не постигал всего этого, — лишь спустя сколько-то дней я заглядывал в текст, чтобы узнать, каково же буквальное поэтическое содержание моих песен. И тут, к своему величайшему изумлению, устанавливал, что никогда не удовлетворял требований поэта лучше, чем тогда, когда под впечатлением самого первого непосредственного соприкосновения с первоначальным звучанием текста угадывал всё, что с необходимостью должно было наступить.

Благодаря этому мне стало ясно, что художественное произведение подобно совершенному организму. Оно столь гомогенно по составу, что в любой мелочи, детали открывается его подлинная, сокровенная сущность. Где бы ты ни укололся, всё равно покажется кровь. Слыша один стих, один такт, ты можешь постигнуть целое. Точно так же достаточно слова, взгляда, движения тела, походки и даже цвета волос, чтобы понять сущность человека. Так я понял песни Шуберта, включая

и поэзию, по их музыке, стихотворения Стефана Георге — по их звучанию… Понял с полнотой, какой едва ли можно достичь и какую уж, во всяком случае, нельзя превзойти анализом и синтезом. Впрочем, подобные впечатления обычно с известным запозданием обращаются к рассудку, требуя, чтобы рассудок упорядочил их для текущего употребления, чтобы он их распределил и рассортировал, измерил и взвесил, разложив на частности то, чем обладаешь как целым... Случается и художественному творчеству идти к настоящей концепции обходными путями. Однако, по наблюдающимся приметам, даже искусства, которым сюжетное ближе, начинают преодолевать веру во всемогущество рассудка и сознания. Карл Краус говорит, что язык рождает мысль… В. Кандинский и Оскар Кокошка пишут картины, в которых внешний предмет, сюжет выступают почти только как повод для фантазирования красками и формами, — они выражают себя, как прежде выражал себя только музыкант; все эти симптомы свидетельствуют о постепенно распространяющемся понимании подлинной сути искусства… С какой радостью я читаю книгу Кандинского «О духовном в искусстве», где показан будущий путь живописи, — появляется надежда, что вопросы людей, вечно спрашивающих о тексте, о сюжете, вскоре всё же иссякнут…

А тогда станет ясно то, что в других случаях было ясно и раньше. Никто не оспаривает величайшую свободу поэта, разрабатывающего исторический сюжет, никто не заставляет живописца, которому сегодня пришло бы в голову писать исторические полотна, конкурировать с профессором истории. Ибо надо держаться художественного создания, а не внешних поводов к нему. Ибо для художественной оценки всех музыкальных сочинений, написанных на определённый текст, воспроизведение сюжета столь же иррелевантно, как для портрета сходство с оригиналом: спустя столетия никто уже не сможет проконтролировать такое сходство, а художественное воздействие портрета сохранится. И не потому сохранится, что, как, быть может, думают импрессионисты, к нам с портрета обращается реальный, то есть иллюзорно представленный на полотне человек, а потому, что здесь выра-

зил себя сам художник, на которого в некоей высшей реальности и должен походить портрет. Но коль скоро это ясно, легко понять, что внешнее взаимосогласие музыки и текста (в декламации, темпе, динамике) имеет мало общего с взаимосогласием внутренним и остаётся на той же ступени примитивного подражания природе, что срисовывание заданного предмета. И что кажущееся поверхностным расхождение может быть необходимым ради параллелизма на более высоком уровне. Так что судить о музыке по тексту столь же надёжно, что и судить о белке по свойствам углерода.

(Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы: [Сб. пер.] М., 2006. С. 24–27)

(1912)

П. Булез

ТЕКУЧЕСТЬ В ЗВУЧАЩЕМ СТАНОВЛЕНИИ

Музыка — творческая манера, материал, прослушивание — опережает преобразования, несомненно, способствующие перевороту как в её значении, так и в её структурах. Этот переворот пришёл издалека, и он уже не может не происходить. Основная работа молодого поколения заключалась в том, чтобы расписать, как пользоваться необходимой техникой, а это означает, что придётся не только расширить уже созданные методы (первый необходимый этап), но и сделать их эффективными так, чтобы в этих методах было обновлено само понятие структуры. Десять лет таких усилий привели к созданию связного языка, подлинного орудия труда; разумеется, незаметного, но вездесущего. Понятие серии получило обобщённое и расширенное толкование; все формальные схемы (предустановленная, предсуществующая форма) были упразднены, так как общую структуру произведения надо мыслить, исходя из базовых морфологических структур. Наконец, появились электронные и электроакустические средства.

Если несколько лет назад речь шла о том, чтобы осуществить синтез средств, предоставленных в наше распоряжение предыдущим поколением, то отныне надо попытаться осуществить более важное и ещё более необходимое творческое деяние. Необходимо пересмотреть несколько понятий, которые до сих пор казались наиболее неотделимыми от развития западной музыки.

И, прежде всего, нам необходимо построить вселенную интервалов, основанную на относительности. Эволюция западной мысли привела композиторов к нормализации всевозможных взаимоотношений между интервалами; после постепенного устранения разнообразных идиосинкразий появилась окончательная и застывшая иерархия. Но, с одной стороны, эти идиосинкразии в итоге воскресли в виде архаизмов — по времени или месту; с другой же стороны, дистрибутивный элемент иерархии был введён в эту иерархию как раз для того, чтобы подорвать её и — в конечном счёте — лишить её собственных свойств. Значит, есть основания утверждать, что в рамках серийной организации музыки, чьи функции создаются лишь её собственным существованием, нет никакой потребности в звуковой вселенной, где были бы заранее определены шкалы, к которым следует применять эти функции. Наоборот, благодаря совокупности заданных отношений серийная организация создаст переменную сетку высот согласно параметрам, какие мы пожелаем ей назначить. Аналогичная организация отношений между *цифрами* может применяться — создавая строгие дифференциации в отношении прослушивания — либо к темперированным интервалам, сообразно какому угодно интервалу, либо к не темперированным музыкальным вселенным. Тем самым на протяжении произведения мы достигаем подвижного складывания звуковой материи в собственном смысле слова.

А это предполагает аналогичную организацию времени. И всё-таки, вместе с проблемой времени мы касаемся и прослушивания, то есть — проблем форм и восприятия. В морфологической организации времени относительная вселенная высот подразумевает последствия, которые легко себе представить. Существует некая кривая реакции слуха на бóльшую или меньшую дифференциацию интервалов, кривая, которая может соотноситься со временем прослушивания; длительности и высоты — «измеримым образом» — связываются между собой посредством этого феномена. В «тонких» интервалах должно выставляться время; обустраивать его следует таким образом, чтобы ухо слушало через «лупу». За пределами этой

морфологии нам вольно размышлять о роли длительности в слушании. Западная музыка старалась создавать заданные ориентиры в заданных формах так, что можно было бы говорить об известном «угле» слушания, напоминающем угол зрения, — что объясняется более или менее осознанным непосредственным запоминанием. Но из-за желания будоражить чувства эти ориентиры делали [их] всё более асимметричными, всё менее уловимыми… Отсюда можно сделать вывод, что формальная эволюция, направленная против ссылок в музыкальной записи, должна привести к необратимости музыкального времени, если критерии формы устанавливаются, исходя из возможности дифференцированных сетей: слушание всё больше тяготеет к мгновенности, ссылки утрачивают свой raison d'être [смысл существования]. Произведение становится уже не «направленной архитектурой», продвигающейся от «начала» через известные «перипетии» к «концу»; намеренно стимулируется потеря чувствительности к границам… время прослушивания становится не направленным — оно образует, если угодно, «шарики» времени.

Это приводит нас к такой концепции творчества, где «конечное» в собственном смысле слова уже не входит в задачу автора; в произведение, которое никогда не бывает окончательным, вводится случайность — вопрос из наиболее важных, но его не слишком хорошо понимают. Подобная случайность не сводится к использованию пригодных для неё объектов — если бы дело этим ограничивалось, то в результате получалось бы убожество и ребячество; скорее, случайность касается отношений между временем и мгновением, признанным и используемым в качестве такового. Неоднородному времени, способному расширяться или концентрироваться на высотах, обрабатываемых изменчивым образом, всякому понятию относительной внутренней структуры — сюда включаются в равной степени динамика и тембр — соответствует произведение, мыслимое как незамкнутая и не разрешённая система. Исполнение вмешивается сюда как некая специфическая детерминация, которую невозможно предпочесть любой другой детерминации. Это вторжение «случайности» в форму

может проявляться либо в системах, состоящих из множества «вращающихся пластинок» с возможностью «включающего механизма», либо с помощью комментированных (бурлящих) структур, из которых можно убрать комментарии, не меняя общего облика этих структур — отсюда необходимость скобок. (Можно действовать в позитивном или в негативном духе.)

Всё это очевидно с точки зрения солиста. Для ансамблей же, скорее, следует подумать о звуковых монтажах, когда элементы добавляются факультативно, а инициатива одного исполнителя пробуждает инициативу другого, а потом и третьего... Итак, с фиксированным «каркасом» музыки покончено; партитура даёт некоторое количество возможностей монтажа, откуда при необходимости можно исключить гомогенность времени.

Слово *монтаж* сразу же ассоциируется с электронной и электроакустической техникой, каковой необходима магнитофонная лента; и, разумеется, такая техника превосходно встраивается в умозрительные исследования, проводимые в настоящее время. Она очень хорошо подтверждает ранее упомянутую нами идею относительности в звуковой вселенной. Как бы там ни было, точность и «окончательность» реализаций как будто бы идут наперекор тому, что мы ищем с чрезвычайным авантюризмом — этой нефиксированности записанного произведения (речь идёт о текстах, которые должны обновляться интерпретаторами). Следует именно определиться по отношению к этому противоречию и осознанно противопоставить электроакустическую сферу сфере естественной: с одной стороны, точность в структурах и контроль над структурами на исчезающе малой стадии, жёсткость и абсолютная детерминированность ЕДИНСТВЕННОЙ реализации; с другой, — структура возможного, когда только НЕОПРЕДЕЛЁННАЯ реализация может временно придать возможному окончательную форму.

Во что превратится концерт? А концертный зал? И концерт, и концертный зал должны приспосабливаться к актуальной концепции композиции. Проблема пространства, по

существу, является первостепенной, ибо пространство может вмешиваться в передачу знака, музыкального сигнала в качестве существенного её компонента. Подвижное распределение инструментов, неориентированное распределение публики — таковы два основных вопроса, на которые теперь должны быть направлены усилия по совместному исполнению концерта. И тогда, конечно же, восприятие будет ориентировано на другое поле, и мы будем близки к тому, чтобы покинуть замкнутое пространство — прекрасные объекты, созерцаемые без всякого толку и в оцепенении — пространство, где задыхается музыка Запада.

(*Булез П.* Ориентиры I. Избранные статьи: Пер. с фр. М., 2004. С. 123–127)

(1958)

СОДЕРЖАНИЕ

Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире

Предисловие 7

Глава 1. Что такое музыкальное искусство? 9

Глава 2. Богатство и разнообразие музыки в мире 29

Глава 3. Что такое хорошо и что такое плохо в музыке? 50

Глава 4. Приобщённость человека к музыкальному искусству: что это означает? 60

Глава 5. О возможностях музыки 77

Глава 6. Перспективы развития музыкального искусства и совершенствования мира 93

Вместо заключения 107

Онтология музыки

Введение 111

Глава 1. Онтологический/системно-эволюционный подход к анализу музыки 112

§ 1. Об онтологическом статусе искусства 112

§ 2. Онтологическое пространство музыкального искусства ... 121

Глава 2. Исторические опыты постижения онтологических основ музыки 127

§ 1. Музыка как модель мироздания 127

§ 2. Музыкальное искусство в человеческом измерении 141

Глава 3. Музыкальное искусство как система 156
§ 1. Внутреннее строение музыкального искусства 156
§ 2. Механизм саморазвития музыкального искусства 165
§ 3. Функции музыки 177

Глава 4. Музыкальное произведение — системорепрезентирующее воплощение музыкального искусства 184
§ 1. Параметры музыкального произведения 184
§ 2. О взаимосвязи формы и содержания музыкального произведения 195

Заключение 206

Музыка: путь к Абсолюту

Вступление 209

Часть 1. Искания Абсолюта 211

Часть 2. Тайнодействие 234

Часть 3. Встреча 252

Исход, или Сопряжение с Абсолютом 316

Приложение

К. Р. Эйгес
Музыка и эстетика 319
Основная антиномия музыкальной эстетики 323
Музыка как одно из мистических переживаний 331
Основные вопросы музыкальной эстетики 336

Н. О. Лосский
Звук как особое царство бытия 353

И. Глебов (*Б. В. Асафьев*)
Ценность музыки 360
Процесс оформления звучащего вещества 377

А. Ф. Лосев
Основной вопрос философии музыки 398

Ю. Н. Холопов
О сущности музыки.....426

Г. А. Орлов
Слои.....438

И. И. Земцовский
Апология «музыкального вещества».....447

В. В. Медушевский
О церковной и светской музыке.....458

И. Ф. Стравинский
О музыкальном феномене 474

В. И. Мартынов
О двух типах музыки.....488
От opus-музыки к opus posth-музыке 503

Т. Адорно
Шёнберг и прогресс.....528

Стравинский и реставрация.....540

Н. Гартман
Слои музыкального произведения.....551

Р. Ингарден
Вопрос об идентичности музыкального произведения
в историческом времени 573

А. Шёнберг
Отношение к тексту.....594

П. Булез
Текучесть в звучащем становлении 600

Клюев Александр Сергеевич

Сумма музыки

Главный редактор издательства *И.А. Савкин*

Дизайн обложки *И.Н. Граве*

16+

Оригинал-макет *И.Р. Поздняков*

Корректор *Д.А. Потапова*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»,
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.
Тел./факс: (812) 560-89-47

Редакция издательства «Алетейя»:
СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,
тел. (812) 577-48-72, aletheia92@mail.ru

Отдел продаж: fempro@yandex.ru, тел. (921) 951-98-99

www.aletheia.spb.ru

Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:
«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru
Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.
Тел. (495) 915-27-97
Магазин «Фаланстер», Малый Гнездниковский пер., 12/27.
Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21
Магазин «Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16
в Киеве:
«Книжный бум», книжный рынок «Петровка», ряд 62, место 8.
Тел. +38 067 273-50-10, gron1111@mail.ru
в Минске:
«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, shop@literature.by
в Варшаве:
«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,
ul. Ptasia 4. Tel. (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x88 1/16. Усл. печ. л. 37,15. Печать офсетная. Тираж 500 экз.
Заказ №

Александр Сергеевич Клюев – выпускник Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1980), изучал философию в Ленинградском государственном университете имени А. А. Жданова (1980), стажировался в США как музыкотерапевт (1994).

Доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

Автор более 200 научных работ, в том числе 7 книг: Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире. СПб., 1997; Музыка в системе «Природа – общество». СПб., 2000; Онтология музыки. СПб., 2003 (2-е изд., испр. и перераб. СПб., 2010); Философия музыки. СПб., 2004 (2-е изд., испр. и перераб. СПб., 2010); Философия музыки. Избранные статьи и материалы. СПб., 2008; Музыка. Философия. Синергетика: Сб. СПб., 2012; Музыка: путь к Абсолюту. СПб., 2015.

Персональный сайт: aklujev.ru