

Розин В.М.

Удивительный феномен музыки

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

Review: The author of the present article offers a new philosophical concept of music based on his own experience in methodology, cultural research and humanitarian studies. V. Rozin outlines the following problems to be solved: to explain the strong influence of music on human and different interpretations of music, irreducibility of music to the technique and sound and the dilemma about whether music is a language or a system of symbols. The researcher introduces his hypothesis that music, on one hand, is a form of life that solve the personality problems and on the other hand, the artistic reality. V. Rozin also discusses the main features of artistic reality including the textual nature, the unity of experiencing and constructing events of the artistic reality and the role of the personality of an artist. In the last part of the article the researcher substantiates the initial hypothesis on the nature of music, compares music with other art forms and shows that classical music has been formed as a form of life allowing a new European personality to achieve the main tasks of existence. The researcher offers a definition of music culture as an important feature of music. In the course of the development of his music concept, the researcher has used humanitarian methodology, comparative analysis of different forms of art, case analysis, genetic arguments, the method of problematization and construction of ideal objects. As a result, V. Rozin manages to create a new philosophical concept of music, to solve a number of problems related to music and, as he hopes, to partly solve the mystery of music. An important aspect of this mystery is that by listening to music, a human solves his existential problems in the form of music temporality and activity that includes reading and artistic understanding of a musical material form.

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

Keywords: Music, event, problem, personality, sound, set of sounds, word, life, understanding, reality.

Первая часть

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

Проблематизация

Хотя применительно к музыке слова «удивительная» или «таинственная» относятся больше к журналистике или сфере популяризации, но и для научного мышления они вполне правомерны¹. Дело в том, что современная философия и наука, в том числе музыковедение (музыкальные теории), объясняя отдельные аспекты музыки, не могут добраться до ее сути и тайны. Говоря «не могут», я не утверждаю, что нет объяснений влияния музыки на человека, ее тайны, их достаточно много, мысль в другом: с моей точки зрения, существующие философские и научные осмысления музыки в настоящее время не могут считаться удовлетворительными². Но в чем все же автор видит тайну музыки?

Прежде всего, в том сильном воздействии, которое музыка может на нас оказать, при том, что звучат всего лишь звуки. Известно, что сами по себе звуки человека не волнуют, точнее они вызывают у нас соответствующие сигнальные, ориентировочные реакции: звуки сильные или слабые, тревожные или нейтральные, напоминающие какие-то события – гром, звонок в дверь, выстрел, шум воды и прочее. Но музыка, хотя звучат всего лишь звуки в определенной последовательности, может захватывать человека целиком, заставляя переживать и очень сильно. Известно и то, что пока мы не освоили, не понимаем музыку, она и не переживается, не трогает нас, напротив, даже часто раздражает³.

¹ Например, Вячеслав Вольнов, пытаясь в рамках популяризации понять тайну феномена музыки, дает ей такое определение: «музыка есть целое звуков, которое вызывает переживания» (Вольнов В. Феномен музыки. <http://www.v-volnov.narod.ru/SmallWorks/PhenomenonOfMusic.htm>).

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

³ Отслужив в армии, я под влиянием своего учителя Г.П.Щедровицкого стал ходить в консерваторию. Тогда Георгий со своими друзьями-семинаристами очень увлекался музыкой Прокофьева и Шостаковича, я ее не понимал, но слушал за компанию и ста-

можно указать и на такое наблюдение: когда слушаем музыку и пытаемся понять, что происходит, то иногда ловим себя на том, что, с одной стороны, мы «читаем» музыкальный текст (выслушиваем и различаем звуки, аккорды, инструменты, переходы от одних к другим и т.д.), а с другой стороны, двигаемся собственно в музыке, переживаем события уже вроде бы без опоры на музыкальный текст. На самом ли деле мы отрываемся от чтения музыкального текста, или это иллюзия, вызванная переключением внимания на какие-то другие, так сказать «внетекстовые», аспекты музыки?

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

Следующая проблема уже чисто профессиональная, можно даже сказать семиотическая. Если мы говорим о понимании музыки, то, вероятно, музыка – это особый, художественный язык, осваивая значения которого, человек слушает музыку. Например, В.Конен в книге «Театр и симфония» утверждает, что значения классической музыки формирова-

рался понять. Хорошо помню, что первые месяцы я воспринимал исполняемые произведения, даже Рихтера, просто как сложные наборы звуков, не вызывавших во мне никаких чувств. В то же время исполнение музыки Моцарта или Бетховина на меня действовало достаточно сильно. Однако уже через год, полтора мои усилия принесли плоды: музыка Прокофьева и Шостаковича как будто явилась передо мной, ожила. Дальше – больше, я все яснее понимал и переживал ее. Сегодня, мне даже удивительно: как это так, я не слышал такую замечательную музыку, тем более в таком исполнении.

лись в новое время для выражения в оперных произведениях устойчивых образов (скорби, горя, героики, душевного конфликта, нежной меланхолии, светлой любви, комедийного жеста и т. д.), путем установления стабильных значений музыкальных высказываний (интонационно-мелодических оборотов и образов), при одновременном освобождении этих оборотов и образов от поэтической (речевой) и театральной поддержки⁴. Но еще раньше А. Швейцер показывает, что опора на поэтическую драматургию и события (в хоралах и кантатах) способствовало формированию в музыке И.С. Баха устойчивых значений музыкальных высказываний (выражений состояний покоя, скорби, радости, утомления, тревоги, блаженства, поступи Христа и других). В этом объяснении классическая музыка вырастает из системы речевых музыкальных высказываний (выражений), значение которых сформировались в жанрах музыкального искусства, тесно связанных со словом (хоралах, кантатах, опере), причем музыкальные значения складывались при ассимиляции значений поэтического текста.

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

⁴ Конен В. Театр и симфония. М., 1968.

Иными словами, музыка – это тональная аналогия эмоциональной жизни человека»⁵.

Хорошо бы понять и такое явление, как высшие, экстатические формы переживания музыки, когда она уносит нас в какие-то сферы и миры, заставляет забыть себя и пережить состояния, которые очень трудно описать в словах. Вот например, воспоминание Святослава Рихтера о музыке Прокофьева: «Одно из сильнейших впечатлений было от исполнения его Третьей симфонии в 1939 году. Дирижировал автор. Ничего подобного в жизни я при слушании музыки не ощущал. Она подействовала на меня как светопреобразование. Прокофьев использует в симфонии сверхинтенсивные средства выражения. В третьей части, скерцо, струнные играют такую отрывистую фигуру, которая как бы летает, точно летают сгустки угара, как если бы что-то горело в самом воздухе. Последняя часть начинается в характере мрачного марша – разверзаются и опрокидываются грандиозные массы – «конец вселенной», потом после некоторого затишья все начинается с удвоенной силой при погребальном звучании колокола. Я сидел и не знал, что со мной будет. Хотелось спрятаться. Посмотрел на соседа, он был мокрый и красный... В антракте меня еще пробирали мурашки»⁶.

И тут же. «Папа признавал достоинства прокофьевской музыки, но для его уха она была слишком экстравагантна. “Ужасно, – говорил он, – как будто бьют все время по физиономии! Опять ттррахх! Опять... нацелился: ппахх!”»⁷.

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

Обращу еще внимание на постоянно подчеркиваемое многими критиками, музыковедами и художниками (композиторами и исполнителями) противопоставление музыки и музыкальной техники (искусства). Хотя без правильной и совершенной техники исполнения музыки нет, утверждают они, музыка не сводится к технике. Как недавно говорила в серии телевизионных передач Еле-

⁵ Шестаков В. Эстетическая философия Сьюзен Лангер. <http://philosophy.ru/library/langer/pril.html>

⁶ Цит. по: С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961 С.459. А когда Гульд слушал Шуберта в исполнении Рихтера, то был в состоянии, как он выразился, близком к гипнотическому трансу (*Тина Гай* Двойники: Рихтер – Гульд <http://sotvorisebia-sam.ru/svyatoslav-rixter/>).

⁷ С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 461.

Музыка и музыкальная культура

на Образцова: я пою не ноты, а музыку⁸. Что же это такое музыка, не сводимая к технике ее исполнения?

Одновременно нужно согласиться и с точкой зрения, что без совершенной техники исполнения, без музыкальных инструментов (кстати, голос это тоже тонкий музыкальный инструмент, а танцор – вообще сложная техника) музыка не существует. Уже первые барабаны и древнейшие свирели указывают на это.

Проблемой является и объяснение выразительных возможностей музыки: в настоящей серьезной музыке мы чувствуем не только личность композитора и исполнителя, но даже время и его вызовы. Возьмем, например, воспоминание А.Шнитке о Прокофьеве. «А между тем, – пишет он, – начало XX века обещало человечеству долгожданную надежность исторического маршрута. Войны, во всяком случае великие, казались уже невозможными. Наука вытеснила веру. Любые еще непреодоленные препятствия должны были вскоре пасть. Отсюда – холодная, спортивная жизненная установка на наиболее полезное, равно как и одухотвореннейшее, в судьбах молодых людей, Прокофьева в том числе. Это был естественный оптимизм – не идеологически внушенный, но самый что ни на есть подлинный. Та многогранная солидаризация с эпохой и ее атрибутами – скорыми поездами, автомобилями, самолетами, телеграфом, радио и так далее, – что давала отрезвляюще-экстатическую, раз и навсегда достигнутую, точнейшую организацию времени, отразившуюся и в житейских привычках Прокофьева... Видимо, каждый человек на всех поворотах пути остается тем, чем он был с самого начала, и время тут ничего не может поделать. Следует лишь сказать, что мрачные начала бытия Прокофьеву также не были чужды. Достаточно вспомнить сцену аутодафе в *Огненном ангеле* или сцену смерти князя Андрея в *Войне и мире*, равно как и множество трагических и драматических поворотов в форме, например, *Шестой симфонии*, или *Восьмой фортепианной*, или *Первой скрипичной сонаты*. И во *Втором струнном квартете*, и в *Пяти стихотворениях Анны Ахматовой*. А гениальная сцена двойного самоубийства в *Ромео и Джульетте*? Слишком долго об этой серьезнейшей музыке судили лишь по ее дерзкой оболочке, не обращая вни-

⁸ Сравни: «Святослав Сулима, младший сын композитора, вспоминает эпизод, когда Стравинский упрекнул исполнителей его «Концерта для двух фортепиано» в том, что они «играли только ноты и не знали, что с ними делать». <http://lib.rus.ec/b/354987/read>

мания на глубоко прочувствованную суть. Видели карнавальный блеск внешнего мира, не принимая во внимание серьезность – строгую серьезность, не позволяющую страданию выплеснуться и затопить все вокруг. А ведь серьезность присутствует у Прокофьева с самого начала! Стоит подумать о *Втором фортепианном концерте*, об этом до сих пор остающемся спорным звуковым мире, исполненном жесткости и суровости. О *Скифской сюите Ала и Лоллий*, очень своеобразном “теновом варианте” Весны священной. О *Второй* или *Третьей фортепианных сонатах* и еще о многом другом. Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но тем выше была трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менуэтах, вальсах и маршах»⁹.

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

Итак, музыка – это не ноты и не техника исполнения. Контртезис: музыка – это сложная техника: музыкальные инструменты и искусство сочинения и исполнения. Музыка каким-то образом погружает нас в эпоху (прошлую или современную), сводит с личностью художника, заставляет видеть и переживать невидимое. При том, что это всего лишь поток звуков. Музыка – это музыкальное знание (музыкальное мышление), хотя многие музыканты отрицают это¹⁰. Спрашивается, как все это понять, совместимы ли эти характеристики музыки?

⁹ Шнитке А.Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. С. 210.

¹⁰ «Музыка, – пишет С.Рихтер, – созданная для игры и слушания, в словах не нуждается – всякие толкования по ее поводу совершенно излишни, – к тому же я никогда не обладал даром слова» (*Тина Гай Двойники: Рихтер – Гульд* <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter/>). Однако стоит отметить, что Рихтеру принадлежат тонкие соображения, касающиеся музыки и ее исполнения.

Исходные основоположения¹¹

Теперь нужно ответить на поставленные проблемы. В данном случае я не противопоставляю философский и научные дискурсы и объяснения, меня будет интересовать сущность музыки (это чисто философская постановка вопроса), хотя при этом я буду опираться на методологию гуманитарного познания (что уже относится к ведению науки). В рамках гуманитарного познания, как я показываю в работе «Особенности дискурса и образцы исследования в гуманитарной науке» исследователь создает «идеальные объекты», представляющие изучаемое явление (в данном случае им является музыка). Одновременно он проводит принципы гуманитарного подхода: разрешает свою экзистенциальную ситуацию, реализует собственные ценности и видение, анализирует текст и стоящую за ним личность, «предоставляет голос изучаемому явлению» (М.Бахтин), что можно понять как учет целостности и активности рассматриваемого явления¹². Идеальным объектам исследователь приписывает такие характеристики, которые позволяют рассматривать идеальные объекты как описание изучаемого явления, мыслить это явление непротиворечиво, вести научное (в данном случае философское и гуманитарное) объяснение. В качестве философского построения (осмысления) эта работа выступает в том случае, если идеальные объекты строятся не только с целью понимания и реализации гуманитарных принципов, но и задания новой реальности (нового понимания и видения музыки), а также способов ее познания. Другими словами, музыку я буду характеризовать, разворачивая оба дискурса – философский и научный (гуманитарный), подчиняя второй первому.

¹¹ Сравни. «Всякое сущностное мышление, – пишет М. Хайдеггер, – требует, чтобы мысль и положения каждый раз заново как металл выплавлялись из основонастроения. Если основонастроение отсутствует, то все есть лишь принужденный звон понятий и словесных оболочек<...> Мышления бытия как событие – это изначальное мышление, которое как размежевание с первым началом готовит начало другое<...> Событие: надежный свет осуществления бытия в самом крайнем горизонте внутренней нужды исторического человека» (Хайдеггер М. Вклады в дело философии. От события // "Ερμηνεία N 1 (1) 2009. С. 60-70).

¹² Розин В.М. Особенности дискурса и образцы исследования в гуманитарной науке. М., 2008. С. 127-135.

Начну, однако, не с музыки, а с одного подросткового воспоминания известного психолога Карла Юнга, которое, на мой взгляд, при правильном истолковании проливает свет на творчество и работу сознания, в том числе музыкальные. Содержание этого переживания таково. Однажды в прекрасный летний день 1887 года восхищенный мирозданием Юнг, подумал: «Мир прекрасен и церковь прекрасна, и Бог, который создал все это, сидит далеко-далеко в голубом небе на золотом троне и ... Здесь мысли мои оборвались и я почувствовал удушье. Я оцепенел и помнил только одно: Сейчас не думать! Наступает что-то ужасное.

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

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

Вот оно что! Я почувствовал несказанное облегчение. Вместо ожидаемого проклятия благодать снизошла на меня, а с нею невыразимое блаженство, которого я никогда не знал... Я понял многое, чего не понимал раньше, я понял то, чего так и не понял мой отец, – волю Бога... Отец принял библейские заповеди как путеводитель, он верил в Бога, как предписывала Библия и как его учил его отец. Но он не знал живого Бога, который стоит, свободный и всемогущий, стоит над Библией и над Церковью, который призывает людей стать столь же свободным. Бог, ради исполнения Своей Воли, может заставить отца оставить все его взгляды и убеждения. Испытывая человеческую храбрость, Бог заставляет отказываться от традиций, сколь бы священными они ни были»¹³.

Перед нами сложная схема и новое видение реальности, на которые Юнг выходил трое суток. Она задает не только новое понимание Бога, но и установку на практическое действие – разрыв с Творцом. Но рассмотрим подробнее. Первый вопрос, который здесь возникает, почему подобное толкование мыслей является следованием воли Бога, а не, на-

¹³ Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994. С. 46, 50.

Музыка и музыкальная культура

оборот, ересью и отрицанием Бога? Ведь Юнг договорился до того, что Бог заставил его отрицать и церковь и сами священные религиозные традиции. Второй вопрос, может быть даже еще более важный, а почему собственно Юнг дает подобную интерпретацию своим мыслям? Материал воспоминаний вполне позволяет ответить на оба вопроса.

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

«В этой религии я больше не находил Бога. Я знал, что больше никогда не смогу принимать участие в этой церемонии. Церковь – это такое место, куда я больше не пойду. Там все мертво, там нет жизни. Меня охватила жалость к отцу. Я осознал весь трагизм его профессии и жизни. Он боролся со смертью, существование, которой не мог признать. Между ним и мной открылась пропасть, она была безгранична, и я не видел возможность когда-либо преодолеть ее»¹⁴.

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

бода, а позднее, его любимая онтология (теория) – бессознательное. Поэтому Юнг с удовольствием подчиняется требованиям Бога, повелевающему стать свободным, следовать своему демону, отдаться бессознательному.

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

Но какое это, спрашивается, имеет отношение к музыке? Думаю имеет, позволяя высказать гипотезу, точнее основоположение о сущности последней. Юнга вела экзистенциальная проблема (он шел к разрыву с отцом и церковью), но, когда мы слушаем серьезную музыку, то не ведут ли нас тоже экзистенциальные проблемы? Не озабочены ли мы (а «забота» по Хайдеггеру – это то, что обуславливает временность нашего бытия¹⁵) настоль-

¹⁵ «Хайдеггер, – пишет В. Молчанов, – настаивает на том, что человек совершенно иначе, чем животные, растения или планеты существуют во времени, он знает время как время, и время собственно относится к бытию человека. «Время принадлежит ему не только как свойство, а оно определяет Da-sein, поскольку оно имеет в себе характер временения». Временной характер Dasein обнаруживается, например, в том, что человеческое бытие «предшествует себе» (идет перед собой) в своих возможностях и потом подходит к себе, находящемуся уже впереди, в этих возможностях. Хайдеггер описывает это так: «Так человеческое бытие является в себе будущим и при этом возвращается назад к своему бывшему и вбирает его в будущее и собирает во всем этом постоянно будущее и прошлое в настоящем»... Хайдеггер популярно передает смысл и одновременно указывает на «онтическую укорененность» экзистенциала «забота», приводя следующую басню. Забота, переходя реку, слепила из глины существо, которому Юпитер по ее просьбе даровал душу. Кому же принадлежит

¹⁴ Там же. Стр. 64.

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

это существо – *homo*, названное по имени материала, из которого оно сделано (*humus*–земля)? Сатурн рассудил следующим образом: когда человек умрет, то душа достанется Юпитеру, а тело – земле, но пока живет (временность) он весь принадлежит Заботе. Забота неразрывно связана, таким образом, с конечностью времени *Dasein*: временная структура заботы есть структура бытия-в-мире. Забота как смысл бытия – это не цель или «высшее устремление» бытия. По Хайдеггеру, смысл бытия равен «пониманию» бытия, т. е. самопроектированию *Dasein*. Так как бытие – это «мы сами», смысл бытия не приписывается бытию извне. Смысл бытия – в его самоосуществлении, и «забота» выражает целостность бытия *Dasein*, объединяя три основных момента: 1) быть-впереди-себя (экзистенциальность); 2) уже-быть-в-мире (фактичность); 3) быть-при-внутримировом существе (впадение – *Verfallen*). Таким образом, забота «равна» темпоральности человеческого бытия, а раскрытие смысла бытия есть описание темпоральных «составляющих» заботы – будущего, прошлого и настоящего» (*Молчанов В. И. Время и сознание. Критика феноменологической философии. М., 1998*). http://www.ruthenia.ru/logos/personalia/molchanov/zb/10_3_1.htm.

в искусстве и самой художественной реальности, которую человек создает и в которой он одновременно живет и действует.

Общие характеристики художественной жизнедеятельности и реальности

М.Бахтин, обсуждая специфику, гуманитарного подхода, отмечал, что гуманитарная наука имеет дело с текстами-высказываниями, за которыми стоит личность. Имея в виду это целое, высветим две его стороны: жизнедеятельность личности и художественную реальность, представленную в тексте. Рассмотрим сначала общие характеристики реальности, изложенные в учении автора о «психических реальностях». «Писатель, – пишет М.Я. Поляков, – в конкретной социально-литературной ситуации выполняет определенные общественные функции, переходя от социальной реальности к реальности художественной, формируя в системе (ансамбле) образов определенную концепцию ценностей, или, точнее, концепцию жизни»¹⁶. Одновременно читатель, утверждает Ц. Тодоров, «отправляясь от литературного текста, производит определенную работу, в результате которой в его сознании выстраивается мир, населенный персонажами, подобными людям, с которыми мы сталкиваемся “в жизни”»¹⁷ (стоит отметить, что все сказанное здесь относится и музыке, – В.Р.).

При этом, как правило, многие теоретики искусства вслед за Аристотелем поясняют, что художественная реальность только мимезис, отражение настоящего мира, как бы жизнь. Моя позиция иная: художественное произведение необходимо определить именно как тот мир, в котором полноценно живет человек¹⁸.

¹⁶ Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. Стр. 18

¹⁷ Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975. Стр. 63

¹⁸ Преодолевая аристотелевское понимание искусства, М. Хайдеггер пишет, что «художественное произведение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего» (*Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 72*). О том же, но несколько иначе пишет и Мираб Мармардашвили, говоря, что в лоне произведения рождается и художник и зритель. «В XX веке отчетливо поняли старую истину, что роман есть нечто такое, в лоне чего впервые рождается и автор этого текста как личность и как живой человек, а не предшествует как “злой” или “добрый” дядя своему посланию. В этом смысле и оказалось, что литература,

Музыка и музыкальная культура

Нужно снять модус подражания, иллюзии (как бы, вроде бы) и утверждать, что изображение действительности в художественном произведении, несмотря на заданность, преднамеренность, искусственность, в полной мере является созданием самостоятельной реальности, в которой выстраивается и развивается полноценный для восприятия, сознания и переживания художественный мир.

Характерная особенность художественной реальности – текстовая обусловленность ее мира; он удовлетворяет не только логике предметных отношений (логике построения событий), но и логике построения текста художественного произведения. Мир художественной реальности организован, упорядочен, развертывается по законам условности жанра и т.п., и одновременно – это мир предметный, событийный, стоящий в одном ряду с обычным миром. «Задача заключается в том, – писал М. Бахтин, – чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, т.е. раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности. В сущности, всякий серьезный и глубокий самоотчет-исповедь, автобиография, чистая лирика и т.п. это делает... Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой смысловой потенциал, стать словом»¹⁹ (соответственно, «стать музыкой». – В.Р.).

Таким образом, хотя события в каждой реальности воспринимаются как естественные, происходящие как бы сами собой, помимо воли и желания человека, большинство из них построено человеком. Реальность – это не только особый мир, бытие, но и конструкция (смысловая, знаковая, текстовая), создаваемая

активностью человека. Эта особенность всякой реальности – одновременность построения и бытования, конструирования и претерпевания – достаточно уникальна. Обычно сознание отмечает лишь естественную сторону всякой реальности: какие-то события, предметы, их изменение или смену, связывающие их отношения и т.п. Искусственная же сторона, даже в таких реальностях, как искусство, познание, игра, сознается лишь специалистами, и то не всегда (например, лишь искусствоведы выделяют для изучения тот факт, что мир событий, заданный в произведениях поэтического искусства, ритмически организован, тематизирован, интонационно и синтаксически упорядочен, развертывается по законам композиции и т.п.).

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

Но в высказываниях Бахтина можно усмотреть еще одну мысль: жизнь в искусстве – это не подражание и не выражение другой, реальной жизни, а подлинная, настоящая жизнь, но только протекающая в форме художественного произведения (слова, мелодии, ритма и т.д.). Чтобы пояснить, рассмотрю один пример. Педагог проигрывает моей трехлетней дочери простенькую мажорную мелодию и говорит: «смотри, Вера, как весело скачет козлик, какая веселая мелодия». Но я вижу, что дочь ничего не понимает: она не видит в комнате козлика и не связывает проигрываемую мелодию с тем, что говорит педагог.

в общем, – не внешняя “пришлепка к жизни (развлекательная или поучительная) и что до текста не существует никакого послания, с которым писатель мог бы обратиться к читателям. А то, что он написал есть лоно, в котором он стал впервые действительным “Я”, в том числе от чего-то освободился и прошел какой-то путь посредством текста. Мое свидетельство неизвестное мне самому – до книги» (*Мамардашвили М.* Литературная критика как акт чтения // Как я понимаю философию. М., 1990. С. 158). Другими словами, искусство – это не мимесис, а форма полноценной жизни.

¹⁹ Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст. 1974. М., 1975. Стр. 208

Я задумываюсь: ну да, козлика она видела на даче, а тут ее обманывают, играя на пианино. Но педагог как будто не замечает недоумение ребенка, продолжая настаивать, что козлик весело скачет по травке. К своему удивлению, через пару недель, я замечаю, что моя Вера, слушая исполняемую педагогом мелодию, уже видит весело скачущего козлика и говорит, что, да, мелодия веселая. Вспоминаю, кстати, что несколько дней назад на даче показывал ей скачущего по траве козлика и еще сказал: «обрати внимание, Вера, как козлик скачет весело: «там – там – там» – невольно пропел я».

Вспоминаю еще свои исследования визуального восприятия, где я утверждал, что человек может реализовать (актуализировать) опыт восприятия определенного предмета не только на материале этого предмета, но и на семиотическом материале (рисунка или мелодии), а также в период сновидения уже без всякого визуального материала²⁰. Тогда понятно, что произошло. Вера знает, что если папа или педагог, ударяя по клавишам, говорят «смотри козлик весело скачет», то значит, должен быть и козлик и весело. Это сильное желание ребенка совпасть с взрослым, рано или поздно и обуславливает то, что опыт восприятия и переживания козлика реализуется на материале музыкальной мелодии. В этот момент Вера начинает видеть и слышать в мелодии весело скачущего козлика, но, конечно, не совсем обычного, а, так сказать, «музыкального». Но от этого он не становится ненастоящим, просто есть обычный козлик на даче и музыкальный козлик, в мелодии. При этом музыкальный козлик не является знаком или схемой обычного козлика (это как бы козлик другой породы), хотя для решения каких-то задач (например, представим, что педагог просит Веру пропеть, как скачет козлик) музыкальный козлик может быть представлен как изображение обычного козлика.

Попробуем углубить понимание происходящего, т.е. процесса становления музыкальной реальности в онтогенезе. Я и педагог помогли Вере соотнести звучащую мелодию и движение козлика. Вера стала не просто наблюдать за подскоками последнего, а по сути, организовала их в соответствии с высотой звуков, их ритмом, метром (за счет этой организации движения козлика обрели форму, стали для сознания Веры целым). Уже здесь

²⁰ Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. 5. М., 2012.

появляются контуры музыкального козлика, ведь обычный скачет не по подсказке музыки. Другой результат. За звуками Вера начинает видеть, точнее слышать, движение козлика, а потом и другие реалии: падение капель дождя, хлопанье в ладоши в игре и прочие ассоциации, подсказанные педагогом или открытые самостоятельно. Главное – разные, что заставляет понять: музыка не отдельные предметные ассоциации, а нечто другое, самостоятельное. Кроме того, мы с педагогом помогаем Вере, слушая одни мелодии, мажорные, настроиться на определенное состояние (веселое) и сравнить его с другим (грустным), если звучат другие мелодии, минорные. А Вера начинает ловить свои состояния: когда звучит музыка – интересно, приятно, весело или грустно, или страшно. Практика выслушивания музыки, занятия с педагогом (в том числе сольфеджио), рано или поздно помогает Вере уяснить, открыть, что есть музыка, что она исполняется, сочиняется, отличается от немусыки, переживается, обладает притягательностью (красивая, интересная). То есть музыка уже полагается Верой как реальность, отличающаяся от других реальностей.

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

Наблюдения показывают, что у совсем маленьких детей нет четкой дифференциации сознания и жизнедеятельности на отдельные реальности, у них, так сказать, всего одна пререальность, где переплетаются и ценностно не различаются факты практической жизни, игры, сновидений, фантазии, рассказы взрослых, картины и т.п. В раннем детстве звуки, краски, моторные и пластические движения, рисунки, любой материал искусства воспринимаются точно также, как люди, животные, вещи. Ситуация принципиально меняется в дальнейшем, когда в ходе воспитания и обу-

Музыка и музыкальная культура

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

Важную роль в становлении реальности искусства играют схемы. Они позволяют не только разрешить стоящие перед ребенком проблемы (понять взрослого, увидеть и услышать то, что он), но и задают новую реальность (музыкального козлика, веселую мелодию), что является условием и нового поведения (с этого момента ребенок может жить событиями искусства, а позднее и сам создавать произведения искусства)²¹.

Знакомясь с произведением искусства, читатель не только узнает и понимает текст этого произведения, вникая в интонационные и фонетические связи, ритм, метр, синтаксис, смыслы, темы, драматургию, но воссоздает, творит полноценный мир (предметы, события). Эстетическое отношение позволяет войти в этот мир, почувствовать его реальность, полноценно жить в нем²² и одновременно по-

нимать его условность, искусственность, сделанность, причем это понимание не только не разрушает художественную реальность, но, наоборот, укрепляет ее, превращая условность художественных средств и языка в закономерность и порядок вещей и отношений художественного мира.

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

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

Понятно, что в художественную реальность, заданную этим четверостишем, нас вводит литературный язык. Но сами события этой реальности – образ ангела хранителя, богородицы или Христа, страдающих за нас – создаются не языком, а с опорой на выразительные средства и наши представления²³.

ностного отношения к содержанию... Я становлюсь активным в форме и формой занимаю ценностную позицию вне содержания – как познавательно-поэтической направленности» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 58-59).

²³ Но когда искусствоведы и семиотики обсуждают, является ли музыка языком или нет, речь идет о другой проблеме. Вся наша жизнедеятельность предполагает язык (естественный и письменный) и развивается с опорой на него, в том числе и жизнь человека в музыке и поэзии. Обсуждается же вопрос, а не является ли особым языком сама музыка или стихи. Если дается положительный ответ, то приходится анализировать сразу два языка: естественный, в котором существует музыка, и язык самой музыки, например, в отношении нашей душевной и психической жизни.

²¹ О схемах см. Розин В.М. Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М., 2011.

²² Сравни. Нужно, писал Бахтин, «войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески-определенный характер формы... при чтении и слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя, как высказывание другого... но я в известной степени делаю его собственным высказыванием о другом, усвою себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикуляцию... как адекватное выражение моего собственного цен-

Итак, художник (композитор, исполнитель) создает произведение, как мир событий, которые зритель (слушатель) проживает. При этом он должен изобрести такую художественную форму, так соединить свои выразительные средства, чтобы этот мир для зрителя воспринимался как совершенно естественный и органичный. Один из приемов – подтверждение событий художественной реальности²⁴. Необходимое условие проживания и подтверждения этих событий – как раз понимание условности мира художественной реальности (хотя, говорил Леонардо да Винчи, нам даны краски и плоскость, мы видим уходящие в даль поля и луга), умение определять жанр произведения, читать его текст, переживать и прочее. Одна реальность, как правило, противопоставляется другим, так художественная реальность сравнивается с научной, с реальностью сновидений, с обычной жизнью. Чтобы погрузиться в мир художественной реальности и прожить ее события, необходима специальная установка, но и чтобы выйти из реальности и перейти в другую тоже нужен акт переключения²⁵.

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

²⁴ В приведенном четверостишье Цветаевой темы второй и четвертой строфы подтверждают тему первой, а третья строфа вторую, т.е. действительно, слезы предполагают и глаза и плач, а в глаза капля может попасть и с неба. Кроме того, рифмы каждой строфы подтверждают взаимно друг друга.

²⁵ О реальности и художественной реальности см. три более подробно работы автора. *Розин В.М.* Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. Второе. УРСС. М. 2004; *Розин В.М.* Психология: наука и практика. Учебное пособие. ОМЕГА-Л. М., 2005; *Розин В.М.* Психическая реальность, способности и здоровье человека. М., 2000; *Розин В.М.* Семиотические исследования. М., 2001.

эти отношения, говоря о красоте, «истории», органичности и т.д.

Подведем некоторые итоги. Искусство – полноценная реальность, настоящая жизнь. Необходимыми предпосылками становления этой реальности выступают, с одной стороны, сформированные интерсубъективной ситуацией сильные желания индивида, с другой – процессы означения и схематизации, с третьей стороны, формирование эстетической установки. Но это только первый шаг, дальше в дело вступают личность и художественная культура. Поясню, что я понимаю под личностью, но в связи с понятием реальность.

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

Разные реальности начинают формироваться только с принятием младшим школьником требований к самостоятельному поведению и реальной необходимости в таком поведении в школьной и внешкольной жизни. В свою очередь, переход к самостоятельному поведению, влечет за собой важную антропологическую метаморфозу: начинает складываться личность, т.е. индивид, самостоятельно выстраивающий мир вне себя и себя как особый мир. Самостоятельно, т.е. отчасти в оппозиции к взрослым и другим, преодолевая, как говорил В.С.Билер, социальную и культурную обусловленность.

Если раньше родители и взрослые подсказывали ребенку, что делать в новой для него или необычной ситуации, как себя вести, что можно хотеть, а что нельзя, поддерживали ребенка в трудные моменты жизни, управляли им, то с появлением требований к самостоятельности подросток должен сам себе подсказывать, разрешать или запрещать, поддерживать себя, направлять и т.п.

Необходимое условие выработки самостоятельного поведения – обнаружение, открытие подростком своего Я, приписывание себе определенных качеств: я такой-то, я жил, буду жить, я видел себя во сне и т.д.²⁶ Я че-

²⁶ Конечно, и раньше ребенок «якал», но это его «я» имело совсем другое содержание: я, а не

Музыка и музыкальная культура

ловека парадоксально: это тот, кто советует, направляет, управляет, поддерживает и тот, кому адресованы эти советы, управляющие воздействия, поддержка. Хотя содержание «образа себя», своего Я, как правило, берется со стороны, при заимствовании внешних образцов, подростком оно рассматривается как присущее ему, как его способности, характер, желания. Подросток обычно не осознает искусственно-семиотический план своего поведения, для него все эти действия с «образом себя» переживаются как естественные, природные состояния, как события, которые он претерпевает.

Другое необходимое условие самостоятельного поведения – собственно формирование разных реальностей. Действительно, выработка самостоятельного поведения предполагает планирование и предвосхищение будущих действий и переживаний, смену одних способов деятельности и форм поведения на другие, причем подросток сам должен это сделать. Подобные планы и предвосхищения, смены и переключения сознания и поведения первоначально подсказываются и идут со стороны, от взрослого (здесь еще нет самостоятельного поведения). В теоретическом отношении их можно интерпретировать как «направляющие схемы»²⁷. Но постепенно подросток сам научается строить схемы (я их называю «приватными»), задающие реальности, которые обеспечивают самостоятельное поведение. Именно с этого периода, когда заданные приватными схемами планы, предвосхищения и переключения становятся необходимыми условиями самостоятельного поведения, рассматриваются и осознаются человеком именно как разные условия, в которых он действует, подросток открывает для себя разные реальности.

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

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

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

Если, с этой точки зрения, взглянуть в целом на жизнь личности, то она представляет собой переходы из одной реальности в другие и движение в отдельных реальностях. Роль же самой личности, роль Я состоит в удерживании и возобновлении целостности, или, как сегодня говорят, идентичности, позволяющей управлять переходами и сменами реальностей. Если же мы учтем, что человек развивается, со временем меняются сами реальности (в детстве они одни, в подростковом возрасте и юношестве – другие, во взрослом состоянии – третьи, в ответ на экзистенциальные кризисы – четвертые и т.д.), то приходится предположить, что личность помимо управления сменой реальностей осуществляет «сборку» своей жизни во времени. Уже в античности и в средних веках были нащупаны две основные формы такой сборки: построение собственной жизни с опорой на мышление (Платон, св. Августин) и жизнь в искусстве (в музыке, живописи, танце и т.д.). Рассмотрим для примера становление первой формы.

другой, я – Петя, я тот, кто хочет, имеет что-то, спит, ест и прочее.

²⁷ Розин В.М. Семиотические исследования. М., 2001.; Розин В.М. Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. С. 133-141.

Роман «Воскресение» Толстого написан почти в жанре личной истории. Главный герой романа Нехлюдов вспоминает свои поступки в прошлом и намечает дальнейшую линию жизни. При этом он явно истолковывает свою прошедшую жизнь в перспективе духовного спасения, на которое он нацеливается. «Вчера и сегодня, – горько и жестко констатирует Нехлюдов, – я мерзавец и негодяй, хотя считал себя порядочным и честным человеком, но я раскаиваюсь, я буду искупать свою вину и грехи, и я стану лучше».

Дело в том, что в разных ситуациях и в разное время жизни личность ведет себя по-разному, так что иногда кажется – это совершенно разные люди. Однако представление о себе или представления о человеке, которое составляют о нем другие люди, часто не меняются. Кроме того, эти представления нередко прямо противоположны истинному положению дел. Так, Нехлюдов до суда был уверен, что он человек прямой и правдивый, да и окружение его, вероятно, так думало. На самом же деле Нехлюдов был далек от того образа, который он по поводу себя нарисовал и выставлял на публику.

Пожалуй, один из первых похожую ситуацию пытается разрешить св. Августин в «Исповеди». Он обнаружил, что его представление о себе не отвечает ни реальному его поведению, ни образу верующего в Иисуса человека. Если Августин скажет, что он в прошлом, как человек, погрязший в грехе и не верящий в Бога, – не он, не Августин, это будет неправда. Если же он скажет, что Августин в настоящем – это не человек, прорывающийся к Богу, проклиная свою прежнюю жизнь, то и в этом случае, он погрешит против истины²⁸. Тогда Августин и вводит личную историю, позволяющую ему, во-первых, разнести свои разные «личности» во времени (в прошлой жизни жил один Августин, а в настоящей живет другой, а в будущей, возможно, на свет родится третий Августин в виде «внутреннего человека»), во-вторых, связать все эти три «личности» за счет единой личной истории (все эти три Августина есть он сам в прошлом, настоящем и будущем).

Ни о каком объективном представлении свой жизни речь здесь не идет, личная история – это по выражению К.Юнга всего

лишь «личный миф». Но это миф прекрасно выполняет свою роль, позволяя человеку разотождествиться с самим собой, разнести во времени свои разные «личности», и затем связать их в истории своей жизни. Стоит обратить внимание, чтобы связать между собой разные «личности», необходимо отнести их к определенной темпоральной реальности (эта личность «из прошлого», а эта «из настоящего», а та «из будущего»). Выполняет личная история и другую важную функцию. Она позволяет человеку в новой ситуации, где он в очередной раз должен действовать по-новому, как «другой человек», тем не менее, сохранить свою идентичность и даже частично опереться на опыт своей прошлой жизни.

Можно сказать, что в «Исповеди» проблема множества разных Августинов решается на путях построения литературно-философского дискурса (произведения). «Исповедь» собирает, синтезирует это множество в единого Августина, живущего и меняющегося во времени. Но синтезировать разные личности человека можно и в поэзии и в музыке, труднее, но все же возможно, и в живописи. Например, в классической музыке наша личность собирается за счет возвращения к одним и тем же темам, а также разрешения мелодических и гармонических построений.

В связи с этим можно вспомнить знаменитый спор теоретиков музыки прошлого, отголоски которого слышны и сегодня. Суть спора в следующем: что главное в музыке: мелодия, протекающая во времени, или гармония? «Главенствующее положение мелодии среди других элементов музыки, – пишет Ю.Бычков, – объясняется тем, что в мелодии объединяется ряд перечисленных выше компонентов музыки, в связи с чем мелодия может представлять собой и зачастую действительно представляет всё музыкальное целое»²⁹.

А вот противоположная точка зрения Л.Мазеля. «В описанной способности создавать непрерывные напряжения и разрядки, – пишет он, – гармония не имеет соперников... Другие же стороны музыки, например, мелодические восхождения и нисхождения, ритмические учащения и замедления, хотя и могут, как уже упомянуто, передавать эмоциональные нарастания и спады более непосредственно, но не обладают такой спо-

²⁸ Розин В.М. Феномен множественной личности. По материалам книги Даниела Киза «Множественные умы Билли Миллигана». М., 2008, 2012. С. 152-156.

²⁹ Мелодия // Музыкальная энциклопедия – Opera, 2008 (<http://www.music-dic.ru/html-music-enc/g/1988.html>)

Музыка и музыкальная культура

способностью, как классическая гармония, распространять внутренние динамические соотношения на все более и более крупные части музыкальной формы, а потому и не способны служить столь же мощными факторами формообразования»³⁰.

Как можно объяснить этот спор, учитывая, что в музыке в одинаковой мере важны и мелодия и гармония? Думаю, суть заблуждений в том, полемизирующие стороны, во-первых, мыслят «натуралистически», т.е. видят музыку сквозь свои теории (отождествляют реальную музыку с идеальной, заданной этими теориями), во-вторых, считают, что музыка выражает душевную жизнь и эмоции человека (причем одни считают, что эта жизнь есть процесс, который и описывает мелодия, а другие – что душевная жизнь – это структура, которая описывает гармония)³¹. Моя точка зрения такая: не стоит отождествлять реальную музыку с идеальной, теоретической, а музыка, хотя и может быть рассмотрена как выражающая душевную жизнь (когда она уже сложилась и отзвучала), тем не менее, не в этом ее суть. «Идея выражения» мешает понять природу музыки, что например, хорошо понимал Стравинский. В «Хронике моей жизни» он говорит, что музыка не может выразить ничего: ни чувства, ни

отношения, ни психологического состояния, что смысл музыки – не в ее способности выражать душевную жизнь, а в другом³².

Но вернемся к проблеме музыкальной сборки личности во времени ее жизни. Временность классической музыки именно за счет совместного действия мелодии, гармонии, ритма собирает разные состояния Я, создавая образ Я, как единого целого. Но что, спрашивается, в Я есть целое? Может быть, не только идентификация личности во времени ее жизни, но и выборы и переключения разных реальностей, кристаллизация в них желаний, а также их разрешение и претерпевание? Если это так, то музыкальную временность можно истолковать как способ сборки личности, живущей не только во времени ее жизни, но и в разных реальностях. На мой взгляд, наиболее точно понятие временности задал Хайдеггер, указывая, что временность есть само бытие (жизнь) личности, что временность представляет собой сборку личности («самопроектирование Dasein» или в моем языке «построение себя»), причем именно во времени жизни («Так человеческое бытие, – говорит Хайдеггер, – является в себе будущим и при этом возвращается назад к своему бывшему и вбирает его в будущее и собирает во всем этом постоянно будущее и прошлое в настоящем»). Временность, как я стараюсь показать, имеет два измерения: одно задается понятием развития человека, а другое – учением о психических реальностях. Например, переходы от детства к взрослости относятся к первому измерению, а от труда к игре или искусству – ко второму. Второе измерение временности Хайдеггер практически не видит.

³⁰ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972. С. 61, 62.

Этот спор имеет исторический характер. «Верно уловив действительно характерную для классической музыки зависимость мелодии от гармонической логики, – отмечает Ю.Бычков, – Рамо односторонне абсолютизировал это положение, не желая замечать и учитывать в своей теории динамическую роль мелодии, которая одна только и могла бы наделить подлинным движением предложенную им классически уравновешенную модель гармонии. Именно в односторонности Рамо, столкнувшегося с не менее односторонней позицией Ж. – Ж. Руссо, утверждавшего примат мелодии, состоит причина знаменитого спора Рамо и Руссо» (Бычков Ю.Н. Из истории учений о ладе и гармонии. Лекция по курсу «История музыкально-теоретических систем». М., 1993. С. 14).

³¹ Что современные музыковеды имеют в виду, когда говорят о «выражении», «раскрытии» душевного континуума, эмоциональных состояний или переживаний? Означает ли это, что душевная и эмоциональная жизнь уже сложились, и их нужно только описать, представить, «промоделировать» в музыке? Или, может быть, само выражение в музыке как-то влияет на душевную и эмоциональную жизнь, видоизменяет их?

³² Игорь Стравинский Хроника моей жизни. М., 2005. «Большинство людей, – пишет Стравинский, – любит музыку, надеясь найти в ней такие чувства, как радость, горе, печаль, или образы природы, или фантастику, или, наконец, просто хотят, слушая ее, забыть «прозу жизни». Они ищут в музыке лекарство, возбуждающее средство; для них неважно, выражен ли этот способ ее понимания непосредственно или прикрыт искусственным многословием. Дешево бы стоила музыка, если бы она была низведена до такого назначения! Когда люди научатся любить музыку ради нее самой, когда они будут слушать ее по-другому, их наслаждение будет более возвышенным и полным, тогда они смогут судить о ней в ином плане и действительно понимать внутреннюю сущность этого искусства. Конечно, подобное отношение предполагает известную степень музыкального развития и интеллектуальной культуры, но эта степень не так уж трудно достижима». (глава X <http://lib.rus.ec/b/354987/read>)

Библиография:

1. Айламазян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. N
2. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
3. Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст. 1974. М., 1975.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
5. Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эпоху. М., 2003.
6. Бенюмов М.И. Художественные средства музыканта-исполнителя: парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции. Красноярск, 2012.
7. Бычков Ю.Н. Из истории учений о ладе и гармонии. Лекция по курсу «История музыкально-теоретических систем». М., 1993.
8. Вершинина Комментарии к книге Игоря Стравинского Хроника моей жизни. <http://lib.rus.ec/b/354987/read>
9. Вольнов В. Феномен музыки. <http://www.v-volnov.narod.ru/SmallWorks/PhenomenonOfMusic.htm>
10. Конен В. Театр и симфония. М., 1968.
11. Малышев И. Хронотоп музыкального произведения. <http://www.proza.ru/2010/03/09/1185>
12. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
13. Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения // Как я понимаю философию. М., 1990.
14. Мелодия // Музыкальная энциклопедия – Opera, 2008 (<http://www.music-dic.ru/html-music-enc/g/1988.html>)
15. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
16. Розин В.М. Генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). М., 2011
17. Розин В.М. Становление и теоретическое осмысление в культуре Нового времени классической музыки // Культуры и искусства. 2013. N 3
18. Розин В.М.. Размышления об архитектуре (диалог, инициированный Александром Раппапортом) // Культуры и искусства. 2013. N 5.
19. Розин В.М Особенности дискурса и образцы исследования в гуманитарной науке. М., 2008
20. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. 5. М., 2012.
21. Розин Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М., 2011.
22. Розин В.М. Психология: наука и практика. Учебное пособие. ОМЕГА-Л. М., 2005.
23. Розин В.М. Психическая реальность, способности и здоровье человека. М., 2000.
24. Розин В.М. Семиотические исследования. М., 2001
25. Розин В.М. Феномен множественной личности. По материалам книги Даниела Киза «Множественные умы Билли Миллигана». М., 2008, 2012.
26. Прокофьев С.С.. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961
27. Свободный танец – другое лицо аутентизма // Московское действо. 100-летию первого выступления Айседоры Дункан в Москве посвящается. 29 июня – 14 июля 2005 года. М., 2005.
28. Стравинский И. Хроника моей жизни. М., 2005.
29. Тамила Джани-Заде, Валида Келле Западноевропейская музыка. (<http://school-collection.iv-edu.ru/dlstore/5cd4876e-1c43-b264-df29-2281f8333f9c/1012101A.htm>)
30. Тина Гай Двойники: Рихтер – Гульд <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter>
31. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975.
32. Хайдеггер М. Вклады в дело философии. От события // "Ερμηνεία N 1 (1) 2009.
33. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.
34. Шестаков В. Эстетическая философия Сьюзен Лангер. <http://philosophy.ru/library/langer/pril.html>
35. Шнитке А.Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994.
36. <http://lib.rus.ec/b/354987/read>
37. Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994.
38. Д. А. Журкова Музыка как фон повседневности: функции и особенности восприятия // Культура и искусство. – 2011. – 4. – С. 66 – 73.
39. С.Т. Губина Типологии музыкальных предпочтений: психологические типы бытийного и дефицитарного восприятия музыки // Психология и Психотехника. – 2013. – 5. – С. 433 – 439. DOI: 10.7256/2070-8955.2013.5.7304.

References (transliterated):

1. Ailamaz'yan A.M., Tashkeeva E.I. Muzykal'noe dvizhenie: pedagogika, psikhologiya, khudozhestvennaya praktika // Kul'tura i iskusstvo. 2014. N
2. Asaf'ev. Muzykal'naya forma kak protsess. L., 1971.
3. Bakhtin M.M. K metodologii literaturovedeniya // Kontekst. 1974. M., 1975.
4. Bakhtin M. Voprosy literatury i estetiki. M., 1975.
5. Benkhabib S. Prityazaniya kul'tury. Ravenstvo i raznoobrazie v global'noy epokhu. M., 2003.
6. Benyumov M.I. Khudozhestvennye sredstva muzykanta-ispolnitelya: paradoks ponyatiya, istoricheskii genesis, struktura, funktsii. Krasnoyarsk, 2012.
7. Bychkov Yu.N. Iz istorii uchenii o lade i garmonii. Lektsiya po kursu «Istoriya muzykal'no-teoreticheskikh sistem». M., 1993.
8. Vershinina Kommentarii k knige Igorya Stravinskogo Khronika moei zhizni. <http://lib.rus.ec/b/354987/read>
9. Vol'nov V. Fenomen muzyki. <http://www.v-volnov.narod.ru/SmallWorks/PhenomenonOfMusic.htm>
10. Konen V. Teatr i simfoniya. M., 1968.
11. Malyshev I. Khronotop muzykal'nogo proizvedeniya. <http://www.proza.ru/2010/03/09/1185>
12. Mazel' L. Problemy klassicheskoi garmonii. M., 1972.
13. Mamardashvili M. Literaturnaya kritika kak akt chteniya // Kak ya ponimayu filosofiyu. M., 1990.
14. Polyakov M.Ya. Voprosy poetiki i khudozhestvennoi semantiki. M., 1978.
15. Rozin V.M. Genesis evropeiskogo iskusstva (filosofskii i kul'turno-istoricheskii analiz). M., 2011
16. Rozin V.M. Stanovlenie i teoreticheskoe osmyslenie v kul'ture Novogo vremeni klassicheskoi muzyki // Kul'tury i iskusstva. 2013. N 3
17. Rozin V.M.. Razmyshleniya ob arkhitekture (dialog, initsiirovannyi Aleksandrom Rappaportom) // Kul'tury i iskusstva. 2013. N 5.
18. Rozin V.M Osobennosti diskursa i obraztsy issledovaniya v gumanitarnoi nauke. M., 2008
19. Rozin V.M. Vizual'naya kul'tura i vospriyatie. Kak chelovek vidit i ponimaet mir. Izd. 5. M., 2012.
20. Rozin Vvedenie v skhemologiyu. Skhemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii. M., 2011.
21. Rozin V.M. Psikhologiya: nauka i praktika. Uchebnoe posobie. OMEGA-L. M., 2005.
22. Rozin V.M. Psikhicheskaya real'nost', sposobnosti i zdorov'e cheloveka. M., 2000.
23. Rozin V.M. Semioticheskie issledovaniya. M., 2001
24. Rozin V.M. Fenomen mnozhestvennoi lichnosti. Po materialam knigi Daniela Kiza «Mnozhestvennye umy Billi Milligana». M., 2008, 2012.
25. Prokof'ev S.S.. Materialy. Dokumenty. Vospominaniya. M., 1961
26. Stravinskii I. Khronika moei zhizni. M., 2005.
27. Tamila Dzhani-Zade, Valida Kelle Zapadnoevropeiskaya muzyka. (<http://school-collection.iv-edu.ru/dlrstore/5cd4876e-1c43-b264-df29-2281f8333f9c/1012101A.htm>)
28. Tina Gai Dvoyniki: Rikhter – Gul'd <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter>
29. Todorov Ts. Poetika // Strukturalizm «za» i «protiv». M., 1975.
30. Khaidegger M. Vklady v delo filosofii. Ot sobytiya // "Ερμηνεία N 1 (1) 2009.
31. Khaidegger M. Raboty i razmyshleniya raznykh let. M., 1993.
32. Shestakov V. Esteticheskaya filosofiya S'yuzen Langer. <http://philosophy.ru/library/langer/pril.html>
33. Shnitke A.G. Slovo o Prokof'eve // Besedy s Al'fredom Shnitke. M., 1994.
34. Yung K. Vospominaniya, snovideniya, razmyshleniya. Kiev, 1994.
35. D. A. Zhurkova Muzyka kak fon povsednevnosti: funktsii i osobennosti vospriyatiya // Kul'tura i iskusstvo. – 2011. – 4. – С. 66 – 73.
36. S.T. Gubina Tipologii muzykal'nykh predpochtenii: psikhologicheskie tipy bytiinogo i defitsitarnogo vospriyatiya muzyki // Psikhologiya i Psikhotekhnika. – 2013. – 5. – С. 433 – 439. DOI: 10.7256/2070-8955.2013.5.7304.