

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЛАД И ЛАД В ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ

Мы знаем «лад» как музыковедческий термин, обозначающий сочетание звуков и созвучий. Такова его самая простая и понятная интерпретация. Музыковеды дают различные определения музыкального лада. Вот только некоторые из них:

- «общая схема построения звукоряда (и притом диатонического)» [10, с. 723];
- «организация составляющих данную эпоху систему музыки тонов в их взаимодействии» [1, с. 196];
- «система звуковых связей, объединенная тоническим центром в виде одного звука или созвучия» [12, с. 24];
- «система взаимоотношений ступеней звукоряда, определяемая главенством основного опорного тона (тоники) и зависимостью от него остальных ступеней» [13, с. 10];
- «системность высотных связей, объединенных центральным звуком или созвучием, а также воплощающая эту системность конкретная звуковая система» [14, с. 28];
- «свойство музыкальной интонации выявлять неоднозначность, дифференцированность составляющих ее тонов не только по абсолютной высоте, но и по производимому ими психологическому эффекту» [2, с. 63].

Термин «лад» в музыке возможно свести к трем основным пониманиям: лад — есть звукоряд; мажорно-минорный тональный ряд; логическая система звукоотношений, музыкальная гармония. В «Истории античной эстетики» Алексея Лосева под словом лад понимается только определенное сочетание звуков, прежде всего «тоны и части тонов», а затем их «определенное сочетание или согласование», которое и трактуется как норма. Но этого простого «сочетания звуков» еще недостаточно для их художественной значимости, поэтому лад (звукоряд, строй, созвучие) отличен для Лосева от гармонии, которая далеко выходит за рамки «простой комбинации звуков», а являет собой особого рода идеальную согласованность. Исследователи же православного пения (Юрий Арнольд, Иван Гарднер, Дмитрий Разумовский) ладом часто называют глас — термин, применяемый в православной литургии. В теории музыки глас — то же, что «ладовый звукоряд» или «вид модального лада со специфическим набором категорий и функций». Восемь таких гласов трактуются как единая система и именуется осмогласием или октоихом. «... Каждый из восьми гласов господствует на протяжении одной недели, в результате чего образуется восьминедельный круг чередования гласов — так называемый гласовый столп... Число восемь в православной традиции есть число вечности и будущего века, и поэтому восьминедельный период, в который осуществляется полный цикл восьми гласов, символизирует собой вечное, вневременное круговращение Иисусовой молитвы» [7, с. 65–66]. Таким образом, глас, обладающий конкретным акустическим и физиологическим существованием, воссоздает реальный молитвенный процесс, превращая пение в «искусство из искусств», превышающее музыкальную гармонию. «Осмогласный мелодический круг образует как бы купол вечности, осеняющий собой календарно-астрономические круги молитвенных текстов» [7, с. 66].

Говоря о музыкальности лада в художественном творчестве, следует:

- 1) обозначить общее для музыкального лада и лада словесного;
- 2) остановиться на понимании Красоты Единой и категории «прекрасного» в эстетике, указав, что музыка обладает красотой уже в виде качества;
- 3) определить генетическую связь музыки и лирики, проясняя существо «музыки» по Фридриху Ницше, который усматривает значимые противоречия между музыкальным дионисическим началом, с присущим ему изначальным вопрошающим мышлением, и аполлоническим, руководствующимся представляющим мышлением;

4) указать существенные различия «музыки» и «лада», который в богослужебном пении находит свое воплощение в принципе осмогласия, в гласах, приписанных определенным текстам, «и такое раз установленное единство текста и мелодии никогда не может быть расторгнуто» [7, с. 67].

Принцип «осмогласия», основанного на «установленном единстве», отличен от полифонии, где каждый голос остается самостоятельным и каждый голос имеет отдельное значение. В мире литературы Михаилом Бахтиным «полифония» интерпретируется как язык диалогического общения. Особым образом полифонически организованный диалог, вторичное образование по отношению к полифонии, — это единство без подавления свободы. Разноголосие в полифоническом романе Федора Достоевского стягивается к горизонту «со-гласия» (ср. в «осмогласии» — изначальное единство).

Музыка (художество как таковое), музыкальная гармония и лад принадлежат разным состояниям Бытия и имеют противоположные истоки. В книге Владимира Мартынова «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси» указывается на несовместимость понятий «музыка» и «богослужебное пение»: «Богослужебное пение и музыка апеллируют к абсолютно противоположным, не сводимым друг к другу состояниям Бытия, и, представляя собой знаки этих состояний, не могут быть сведены друг к другу, в результате чего богослужебное пение не может являться составной частью музыки, а музыка не может считаться тем общим понятием, в которое входит богослужебное пение как частное явление» [7, с. 9]. Музыкальное искусство находится в сфере эстетического, а лад — в сфере онтологического, как в богослужебном пении, где мелодическая структура — лишь форма существования слова, через которое она получает свое бытие, так и в художественном произведении, где лад превышает чувственно-воспринимаемое и отстранен от всего рационально осмысляемого.

Эстетическое (чувственное) в музыке лишено наглядности, музыкальный образ создается не словом, а звуком, который представляет собой «концентрированный центр всего человека» [5, с. 291]. Музыка «притягивает на крайнюю субъективную проникновенность как таковую: она — искусство чувства... Ее содержанием является в самом себе субъективное начало, и выражение не дает ему пространственно пребывающей объективности...» [5, с. 279]. Звук — явление внешнее, но «временное», потому он сразу становится чем-то «внутренним», обращаясь к «глубинам души». Музыка способна выразить лишь стихию чувства, «облаченного в мелодические звуки». Конечно, область музыки — для «посвященных», так как в ней царит глубочайшая задушевность и проникновенность, но она все же принадлежит субъективному, чувственному миру, дает «широкий простор для субъективной свободы выполнения», имея менее объективную форму. Но, как пишет Георг Вильгельм Фридрих Гегель, «...подлинная объективность внутреннего начала как внутреннего заключается не в звуках и словах, а в том, что я сознаю мысль, чувство и т. д., делаю их своим предметом и обладаю ими в представлении...» [5, с. 286]. Мы видим, как в границах представляющего мышления Гегелем опредмечивается «внутренняя форма», а в фундаментальной онтологии, в сфере лада, «опредмечивание» невозможно. Лад — «хранитель присутствия», сокровенная горница, где правит не субъективированное сознание, а духовная традиция, с вхождения в которую начинается истинное познание себя и мира. Лад можно сравнить не со стилем, и не с музыкой, а скорее с богослужебным пением, к которому, как и к ладу, «нужно относиться... не как к объекту изучения, но как к средству спасения, как к возможности исправления ошибочности нашего мира и раздробленности нашего сознания. Нужно использовать его как средство обретения живого духовного синтеза» [7, с. 19].

Определив, что истоки музыки и лада различны, остановимся на новой проблемной линии: соотношении Красоты божественной и красоты земной в искусстве музыки и ладе, указав на то, что прекрасное в музыке лишь образ, подобие невидимой Красоты. Итак, Красота лада — направленный внутрь опыт Богопознания, отличный от миропознания, от мнимой красоты, отличный также от вещественных образов и представлений, порождаемых музыкальными, столь притягательными звуками. Красота в музыке — чувственное явление, посредник «между непосредственной чувственностью и идеализированной мыслью» [4, с. 119]. Своеобразная сила и «красота» музыки была названа Гегелем «стихийным явлением», стихия эта заключена

в звуке, в котором развертывается это искусство. Музыка захватывает субъект, все его «существо», «центр его духовного бытия погружается в произведение и приводится в действие» [5, с. 293]. Содержание музыки, говорит Гегель, «есть само по себе субъективное, и выражение его также не приводит к возникновению пространственно пребывающей объективности, а показывает своим неудержимым свободным исчезновением, что оно не заключает в себе самостоятельной стойкости, а сохраняется лишь внутренним и субъективным миром и должно существовать только для субъективности внутренней жизни» [3, с. 97]. Вскользь коснемся и важного различия, пролегающего между музыкальной формой и формой богослужебного пения. «Музыкальная форма есть всегда замкнутое в себе целое. Эта замкнутость происходит оттого, что смысловой центр тяжести находится внутри музыкальной формы, и вся форма обретает равновесие за счет собственных внутренних возможностей. Именно в силу этой самозамкнутости музыкальная форма в конечном итоге может быть понята как вещь» [7, с. 68]. Богослужебная певческая форма — разомкнута, связана с молитвой, она есть постоянство, непрерывность и кругообразность, «...тенденция к постоянному перетеканию заставляет говорить о богослужебной певческой форме не как о вещи, но как о потоке» [7, с. 69].

Возможно ли представить красоту, «возвышающуюся над всякой чувственностью»? Такая красота, которая «заключена в мелодических» структурах богослужебного пения, может «спасти» мир, и это вовсе не метафора, потому что Красота была почитаема как «одно из Имен Божиих, являлась самой причиной бытия мира, без которой мир был попросту немислим» [7, с. 21]. Согласно этому пониманию, Красота пронизывает весь Мир и является показателем «бытийственности» всех его составляющих. «Красота, исповедуемая как Имя Божие, уже перестает быть чисто эстетической категорией и начинает пониматься как онтологическая данность, как корень всего сущего, как начало и мера всех вещей, как всеобщая Причина» [7, с. 21]. Следовательно, отсутствие красоты, или безобразное, свидетельствует об иссякании бытия. Прекрасное предстает как «цветущее на бытии», чувственная же красота (и в «стихии» музыки) возбуждает в душе тоску по божественной красоте и указывает путь к ней, являя собой лишь одну из сторон Единой Красоты.

Прекрасное в искусстве причастно Красоте, из которой «всему сущему дано быть прекрасным в соответствии с собственным логосом (смыслом); и благодаря Прекрасному происходит сочетание, любовь и общение всех; и все объединяется Прекрасным; и Прекрасное есть Начало всего как творческая Причина, все в целом и движущая, и соединяющая любовь к собственному очарованию...» [6, с. 107]. Красота, как Имя Божье, есть «единовидно Прекрасное», многообразная красота мира, воплощаемая в конкретных формах (звуке, цвете, слове, числе), причастна первоначальной Красоте и обладает красотой, прекрасным уже в виде качества. Поэтическое и музыкальное произведения обладают чувственно-воспринимаемой, видимой красотой, понимаемой сугубо эстетически, как «равновесие идеи и образа» (по Гегелю). Для Гегеля прекрасное в искусстве — «чувственное явление, чувственная видимость идеи», некий посредник между «непосредственной чувственностью и идеализированной мыслью» [4, с. 119–120]. «Художественно прекрасное» Гегель сводит к понятию идеала, природа которого была усмотрена в «сведении внешнего существования к духовному, когда внешнее явление в качестве соразмерного духу становится его раскрытием» [4, с. 165]. Таким образом, прекрасное природы лишь «рефлекс красоты, принадлежащей духу», красота в искусстве является «рожденной и возрожденной на почве духа» [4, с. 8–9]. Следовательно, красота природы — «несовершенный, неполный тип красоты», так как дух, по утверждению Гегеля, превосходит природу, ее явления и естественную красоту, «только дух представляет собой истинное как всеобъемлющее начало, и все прекрасное лишь постольку является истинно прекрасным, поскольку оно причастно высшему и рождено им» [4, с. 9].

В своих «Лекциях по эстетике» Гегель противостоит в первую очередь суждениям Иммануила Канта («Критика способности суждения»), для которого природная красота выше красоты в искусстве. Именно природа «дает искусству правило», и только тогда искусство прекрасно. Кант называет такое искусство «изящным искусством». Полемизирует с гегелевской эстетикой русский мыслитель Николай Чернышевский, который вслед за Кантом оценивает природную красоту выше художественной. В своей диссертации «Эстетическое отношение искусства к действительности» (1855), где задачей было исследовать вопрос об эстетических отношениях произведений искусства

к явлениям жизни, а также рассматривался вопрос о сущности прекрасного и содержании искусства, он обосновывает тезис о том, что «прекрасное есть жизнь».

Такое определение красоты может показаться идеализированным и субъективным, но Владимир Соловьев, делая отзыв на диссертационную работу Чернышевского, указывает на то, что основной тезис — «прекрасное есть жизнь», абсолютно не противоречив. Соловьев в статье «Первый шаг к положительной эстетике» пишет следующее: «Нет, искусство не для искусства, а для осуществления той полноты жизни, которая необходимо включает в себя и особый элемент искусства — Красоту, но включает не как что-нибудь отдельное и самодовлеющее, а в существенной и внутренней связи со всем остальным содержанием жизни» [11, с. 74]. Соловьев, поддерживая Чернышевского, говорит о красоте как о постоянно длящемся процессе божественного творения, как о «преображении материи» через воплощение в ней другого, сверх-материального начала». Сущность искусства для Соловьева заключена в красоте как «ощутительном проявлении истины и добра», и высшей задачей искусства становится воплощение «духовной полноты действительности», которая в реально существующем художественном произведении может воплотиться лишь частично, как «предварение» абсолютной красоты. Идеи Соловьева были унаследованы и развиты такими русскими религиозными мыслителями, как Сергей Булгаков, Павел Флоренский, которые, говоря о красоте, актуализировали ее не только в эстетическом модусе как категорию «прекрасного» в эстетике, но и обращались к той Красоте, которая превышает чувственное.

Можно сказать, что «онтологическая функция» прекрасного заключается в том, чтобы «перебросить мост через пропасть, разделяющую идеальное и реальное» (по Гансу-Георгу Гадамеру). «И все, что существует и появляется, существует и появляется благодаря Прекрасному и Добру. Все взирает на Него, Им движется и содержится. И ради Него, через Него и в Нем существует всякое начало, являющееся образцом...» [6, с. 117]. Художественный облик вещи свидетельствует об идеальном первообразе, превышающем реальность. Почитая Красоту как Имя, необходимо осознать: Красиво то, что в Боге. Приобщаясь к красоте мира, а точнее, воспроизводя ее, произведение искусства может быть определено как «художество художеств», как «искусство искусств».

Но есть корень всякого искусства и всякого художества, а именно аскетика («искусство из искусств», «художество из художеств»), «постигающая Красоту как таковую, которая есть причина и корень всякой красоты» [7, с. 27]. Каждая из «аскетических дисциплин» (по Мартынову) имеет свои материальные средства для претворения небесной Красоты. И все же, имея одни и те же материальные средства, а в музыке и богослужебном пении это звук, «аскетические дисциплины» отличны от искусств. Искусство музыки приобщает человека к красоте мира, в то время как богослужебное пение — к Красоте как таковой, как к сиянию славы Божией.

Как уже было отмечено, музыка находится в области чувственного восприятия. В основе музыки лежит становление, которое «совершенно неотделимо от чувственной текучести вещей» (по Лосеву). Музыкальное становление строится по принципу «все во всем», когда начинаешь чувствовать бесконечное в свете конечного и, наоборот, конечное в свете бесконечного. Музыка, таким образом, начало гармонии, рождающее «поэтическое произведение из себя» [8, с. 40].

Фридрих Шиллер, говоря о процессе своего поэтического творчества, признает первичность «музыкального настроения». Об этом феномене он пишет следующее: «...Некоторый музыкальный строй души предваряет все, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея» [8, с. 35]. Следовательно, представление рождается из музыки, которая отлична от чистого созерцания. У музыки иной характер и другое происхождение, чем у всех искусств. «Она не есть... отображение явления, но непосредственный образ самой воли и, следовательно, представляет по отношению ко всякому физическому началу мира — метафизическое начало, ко всякому явлению — вещь в себе» [15].

Детальный разговор о существе музыки и ее генетической связи с лирикой предложен Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки», где поясняется различие между музыкальным дионисическим началом и аполлоническим. Аполлоническое начало подражает «миру явлений и образов» (представляющее мышление, присущее эйдосной теории литературы), тогда как дионисическое — порождено «высшим напряжением языка, стремящегося подражать музыке»

(вопрошающее мышление, присущее филологической теории): «...Дионисический художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку, если только последняя... была названа повторением мира... но затем эта музыка становится для него как бы зримой в символическом сновидении под аполлоническим воздействием сна. Прежнее, лишённое образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке... создает теперь вторичное отражение в форме отдельного уподобления или примера» [15]. Лирическая поэзия — подражательное излучение музыки в образах и понятиях. Ницше указывает, что мировую символику музыки не передашь «на исчерпывающий лад в слове», потому что она символизирует сферу, «предшествующую всякому явлению» [8, с. 42]. Живопись звуками обогащает явление, тогда как истинная музыка расширяет его в картину мира. Возможно ли предположить, что исток лада в музыке? Лад, который есть в речи, не без музыки; бессознательно дионисическая мудрость переводится на язык образов: «Музыка так и звучит и «лад» ее открывает больше, чем «склад» слов» [9, с. 145]. Песнь проникнута ладом тогда, когда создана не благодаря человеческому умению (искусству), но благодаря божественной силе (искусство искусств, принцип богослужебного пения). И музыкальный, и «речевой» лад из одной «первожизни», существующей до раз-лада и рассеяния: «Я знаю, ты откуда, ты из первожизни всякой жизни, ты, озаривший мою рассеченную душу» [9, с. 269].

Лад позволяет соприкоснуться с богатством догматического содержания и несравненной красотой истинной поэзии, а не просто впечатляет слух; это одно из явных отличий от музыки, которая открывает чувственную сущность вещей. Лад несет в себе благодатное содержание, являя собой мелодический порядок мира, гармоническое соответствие единому началу, онтологический исток художественного целого. И если мирская музыка, ее строй и лад (музыковедческое понятие, термин) начинается с физического звукоизвлечения, то лад, следующий Божественному закону (богослужебное пение), начинается с духовной тишины, с молчания мира.

#### Литература:

1. Асафьев Б. В., М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1978. — 311 с.
2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. — СПб.: Композитор, 2005. — 267 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Сочинения / Г. В. Ф. Гегель. — М.: Изд-во соц.-эконом. лит., 1929–1958. — Т. 14: Лекции по эстетике. — 1958. — 440 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. — М.: Искусство, 1968–1973. — Т. 1. — 1968. — 312 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. — М.: Искусство, 1968–1973. — Т. 3. — 1971. — 622 с.
6. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии / Дионисий Ареопагит. — СПб.: Глаголь, 1994. — 371 с.
7. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси / В. Мартынов. — М.: Прогресс — Традиция, Русский путь, 2000. — 224 с.
8. Ницше Ф. Малое собрание сочинений / Ф. Ницше. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 1056 с.
9. Ремизов А. М. Сны и предсонья / А. М. Ремизов. — СПб.: Азбука, 2000. — 432 с.
10. Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман. — М.; Лейпциг: Изд-во Юргенсона, 1901. — 582 с.
11. Соловьев В. С. Собр. соч.: в 12 т. / В. С. Соловьев. — Брюссель: Фототипическое издание, 1966–1970. — Т. 7–8. — 1966. — 722 с.
12. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии / И. В. Способин. — М.: Музыка, 1969. — 243 с.
13. Тюлин Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии / Ю. Н. Тюлин. — М.: Музыка, 1978. — 168 с.
14. Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс / Ю. Н. Холопов. — М.: Музыка, 1988. — 511 с.
15. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление [Электронный ресурс] / А. Шопенгауэр. — Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/shope01/index.htm>.

#### Musical Tune and the Tune in the Theory of Philology

The substantial distinctions of «music» and «tune» which belong to the different states of Being and have opposite sources are examined in the article. The musical art is in the sphere of aesthetic, and the tune is in the sphere of ontological, the music essence and its genetic connection with the lyric poetry are determined in the paper. The general source for the musical and poetic creation — an ontological tune — is designated.