

Казначесва Т. Синкретизм архаїчної танцювальної культури. У статті йдеться про синкретизм, що є властивим архаїчній танцювальній культурі. Розглянуто особливості танцювальних традицій племені ведда. Проаналізовано труднощі встановлення первісного елемента в архаїчному синкретичному дійстві.

Ключові слова: танець, танцювальні рухи, танцювальні форми архаїчної культури, ведда, синкретизм, синкретичний комплекс, мова рухів та жестів, ритм, пралогічне мислення.

Kaznacheeva T. Syncretism of archaic dance culture. The article focuses on the strong influence of archaic dance culture phenomena on all spheres of human life. The desire of people in the first dance experience to imitate the inconceivable nature was noted. Imitation of famous works, such as, for example, the construction of boats, hunting, fishing, war, harvest preceded the appearance of the earliest manifestations of dance culture, such as dance and plyaska.

Keywords: dance, plyaska, folk dance, dancing moves, dancing forms of archaic culture, Vedda, syncretism, syncretic complex, language of movements and gestures, prelogical thinking.



УДК 78.03/78.05

Ган Сяосюэ

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНВЕРГЕНЦИЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПОДХОДОВ К АНАЛИЗУ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Статья посвящена проблеме взаимодействия музыковедческой и исполнительской теорий. Характеризуются общие понятия и принципы музыковедческого и исполнительского анализа музыкального текста, выявляются единые установки музыкальной семантики.

Ключевые слова: метатеория, семантика, музыкальная эстетика, музыкальное произведение, исполнительский анализ.

Сегодня музыковедческая наука ищет пути изменения и обновления своих границ, соответственно меняя представления о своем предмете, стремясь овладеть новыми оценочными критериями, которые сформировались под влиянием более общих и более социально ангажированных гуманитарных наук — философии, эстетики, этики, психологии, этносоциологии и некоторых других. Данные

науки, поставляя методологически значимые понятия, принципы систематизации, категориально завершенные суждения, создавая необходимый метатеоретический контекст, существенно изменили представления о возможностях специфической музыковедческой логики. Прежде всего, сквозь данные интердисциплинарные связи отчетливо проступает та новая целостность гуманитарного диалога, которая позволяет обнаружить целесообразность музыковедческих поисков, сводя воедино две стороны трудного вопроса о главном предмете музыкознания — как вопроса о содержании музыки и о содержании музыкознания. И то, и другое, постоянно преобразуясь, функционально разветвляясь, с равными правами представляет язык культуры, соотнося смысловое и ценностное в музыкальном измерении человеческих отношений.

От самовозрастающего логоса музыки к самовозрастающему логосу музыкознания — так возможно определить основную методологическую парадигму современного музыкознания. С этой позиции заметна и теоретическая важность вопросов музыкальной семантики, приобщающих друг к другу «кругозор познающего и кругозор познаваемого» (М. Бахтин), личностное и историческое в опыте культуры, интерпретирующий музыковедческий анализ и смысловую самодостаточность музыкального феномена, условную реконструкцию музыкально-творческого процесса, разъяснение-объяснение его структуры и принципиальную непереваемость, неделимость целостного смысла живого художественного явления.

Таким образом, принципиальные изменения проблематики музыкознания обуславливают необходимость формирования имманентной музыковедческой логики исследования явлений культуры — сквозь призму их музыкального бытия как опыта универсализации, согласования смыслов человеческого существования через несходство их формально-знакового выражения, то есть через разность их значений для людей различных эпох. Семантико-аксиологические концепции в музыкознании, с одной стороны, требуют определения типологических свойств музыки как особого языка, с другой — обращены к сравнительно-историческому рассмотрению смыслового содержания музыки. Поэтому они выходят за пределы привычных академических противопоставлений теоретических и исторических школ в музыкознании, в равной степени апеллируют к автономности музыковедческих концепций и к возможностям иных гуманитарных дисциплин, подчиняя вторые первым: внимание к опыту других видов искусства,

к истории культуры и к различным моделям ее теории способствует антропософической широте, культуротворческому пафосу музыковедения.

Несмотря на частоту, даже избыточность привлечения понятия «исполнительское музыковедение», место теории музыкального исполнительства в современной системе научных знаний еще только определяется. Важными для музыковедов и достаточно утвердившимися сторонами этой дисциплины можно считать ее обращенность к доминирующим системам музыкальных образов и способам их сохранения, к способам передачи от поколения к поколению звучащего материала музыки; комплексность присущего ей метода, обусловленную изучением различных сфер исполнительского творчества как *специфически коммуникативных*, соприкосновением в связи с этим с рядом других наук (философской герменевтикой, антропологией, психологией, социологией, лингвистикой, экономикой и другими); правомерность эстетико-культурологического изучения любого предмета (предметная неограниченность, не препятствующая обособленности исследовательских задач), любого явления — но только в случае обнаружения в «реализации творческого человеческого духа», «смысловых основ человеческой субъективности» [5, с. 16, 21]; направленность на выявление символических форм выражения смысла и природы символа как одной из универсалий духовной культуры; потребность в понимании как в «...обретении целостной интуитивно-смысловой причастности субъекта к постигаемому явлению», что объясняет важность для культурологии не только системы рационального знания, но и «системы внерационального понимания» [5, с. 20], не только глубины научно-теоретических определений, но и их метафорической яркости, образной самооценности.

В своем встречном движении к исполнительской теории в ее методической автономии и с ее собственными познавательными задачами культурологии — в этом заново осваиваемом и осознаваемом способе научно-гуманитарного диалога — музыкознание, в свою очередь, обнаруживает необходимость укрупнить свои социально-просветительские функции, стать словом о музыке, основанным на опыте музыкального творчества, живым посредником во взаимодействии ценностно-смысловых комплексов культуры и музыки; определить те духовные детерминанты культуры, которые становятся общим порождающим контекстом для всего смыслового поля куль-

туры, в том числе, и для его исторических изменений и приобретают специфическое значение в музыке; рассмотреть жанрово-стилевые парадигмы музыки как творчески-практические, семантико-типологические; открыть в музыке особые способы духовного самоосуществления человека, а в музыковедческих исследованиях — оправданный путь словесно-письменной фиксации этих способов, их научного осознания, открыть, в том числе, способность музыки самой становится контекстом культуры — в сжатом превращенном виде выявляя главные, наиболее существенные, причем разнообразные свойства культуры посредством принципов музыкального формообразования, интонационных и жанрово-стилевых открытий. Таким образом возникает сложный обмен ролями между музыковедением и музыкально-творческим процессом в его актуальном исполнительском виде; их текстуально-контекстуальные взаимоотношения определяют особый тип диалога между ними — его принципиальную открытость в связи с устремленностью к постоянно меняющемуся смысловому миру человека.

В таком диалоге каждый из партнеров получает столько же, сколько дает; поэтому возьмем на себя смелость утверждать, что современное музыкальное исполнительство не в меньшей степени заинтересовано в музыковедческих методах исследования, чем музыкознание — в развитии своих исполнительских аспектов. Однако равенство прав в диалоге не означает отсутствия особых обязанностей для каждой из участвующих в нем сторон — соответственно специфическим возможностям каждой. Так, присутствие музыковедческих задач в исполнительских исследованиях способствует:

- развитию комплексного метода, обладающего достаточной степенью интегративности;
- неограниченности контекста исследовательского поиска, позволяющей в истории видеть «алгебру культуры» (С. Аверинцев), а в культуре — «большое время истории» (М. Бахтин);
- свободному выбору собеседника — автора, ученого-соавтора, фрагмента истории, типа культуры и так далее — обеспечивающему широту музыкального диалога и его дискурсивные качества;
- обновлению понятия текста — и как антонима, и как синонима контекста, подчеркивающему подвижность и разномасштабность явления текста [3];
- открытию условий понимания как «третьего мира», «мира общения» (М. Бахтин).

Исполнительские привнесения в теоретическую модель музыковедения можно обозначить как:

- конкретизацию предпосылок творческой реализации личности, определение, уточнение смыслового содержания данной реализации;
- оценку уже состоявшихся и возможных ценностных ориентаций художественного (музыкального) творчества, выявление музыкальной фактографии культуры, создание своего рода музыкально-исполнительского источниковедения;
- выявление особой логики музыкально-исполнительского формотворчества, перевоплощающей композиционные структуры в архитектонику «звучащей» эстетической идеи;
- изучение основных слагаемых музыкальной семантики в связи с особой устной природой образа — метафоры — символа в музыке [2];
- определение путей и условий интерпретации в музыке и музыки — то есть, с точки зрения различных исполнительских отношений к музыкальному феномену, в зависимости от характера заинтересованности в нем.

Сближение музыковедческого и исполнительского подходов приводит к возможности обособления круга смежных понятий, в центре которого оказывается категория семантики. Соотносимые с ней понятия жанра, стиля, эстетики, поэтики, формы, языка, традиции, авторства, символа, канона, переходности, программности, понимания и интерпретации, духовности, некоторые другие создают основы типологии и систематизации семантики в музыке, указывая на различные уровни и приемы музыкального смыслообразования и на их взаимообусловленность. Подчиняясь конкретным аналитическим задачам в различных исследованиях, каждое из них обнаруживает метатеоретические возможности — именно как музыковедческую самодостаточность.

Даже обращаясь к вышеназванным уровням содержания музыки, традиционное музыковедческое исследование сосредоточивается на их грамматических особенностях, на их технологической убедительности, через которую только и рассматривается степень художественного совершенства, то есть обращается к музыке как к мастерской образов, для которой важнее всего, *как* сделана та или иная музыкальная «вещь»; смысловые аспекты музыкального произведения оказываются представленными весьма прямолинейно — как пересказ того, *о чем* написана музыка; музыкальные образы буквально переводятся на язык словесно-предметных характеристик. Действительно, иного

пути, кроме пути такого перевода, у музыковедов нет... Между тем, в таком случае остаются забытыми вопросы *почему и для чего (для кого)* существует та или иная музыка, — ответы на которые служат единственным действительным оправданием музыковедческой привычки давать *имена* содержательным факторам музыки, в том числе, и смысловые определения. В выборе подобных имен музыкознание само становится перед выбором — оставаться терминологически строгой наукой или превращаться в понятийно раскрепощенную поэтику.

И первое, и второе обусловлено природой музыкального творчества, предполагающего, с одной стороны, отношение к музыке как к науке (то есть как к области конкретных, объективных знаний о способах композиции, как к системе предписаний, норм, правил, форм и формулировок), созданной человеком для обучения логике и порядку музыкального мышления — необходимым качествам мастерства, с другой — отношение к музыке как к искусству (то есть как к области самоценно-игрового, чья условность может каждый раз создаваться заново), возникшему из подражания (мимезиса) живой божественной природе [2].

Семантический подход в музыкознании обнаруживает свою парадоксальность в связи с необходимостью предельно опосредованного, предельно издалека движения к непосредственно воспринимаемой и постигаемой (так или иначе) смысловой реальности музыки. Иначе говоря, чтобы избежать упрощающих образные значения музыки прямолинейных музыковедческих определений, необходим уход от композиционных границ музыкального произведения — к музыкально-исполнительской поэтике культуры в целом [1] — с последующим возвращением к смысловым структурам музыки, но, скорее, не констатирующим, а прогностическим — угадывающим их будущие возможности... Такие превращенные смыслы музыки, во-первых, приобретут достаточную глубину семантических характеристик; во-вторых, приблизят к историческому содержанию музыки как к универсалиям культуры; в-третьих, помогут объяснить своеобразную посредническую роль музыкознания, одновременно ведущего диалог с эстетически заинтересованными слушателями (с социумом), с широко-профессионально заинтересованными гуманитариями, наконец, с достаточно прагматически самоинтересованными музыкантами-исполнителями.

Самодостаточность музыки провоцирует самодостаточность музыкознания, его замыкание в сфере «музыкознания для музыковедов»,

тогда как, возможно, самым существенным и сегодня очень важным свойством этой научной поэтики является ее переходность, связанная с изучением феномена музыкально-исполнительского мастерства. Определение возможностей, причин, обусловленностей, способов и т. д. данного феномена и является, на наш взгляд, актуальным теоретическим нововведением в музыковедении, обостряющим его мнемонические и прогностические функции в их диалоге между собой, то есть как взаимозависимые. В этом можно увидеть предпосылку нового подхода и к историзму музыкознания, к его социально-просветительской направленности, к создаваемым им концепциям духовности, к теории массовых музыкальных жанров и многому другому.

Музыкальный смысл (как и любой другой) существует только в форме, которая его несет (в этом отношении музыку можно назвать звучащей конструкцией смыслов), но *понимается* за ее пределами, в том числе, и за пределами непосредственного слушательского восприятия или аналитического музыковедческого рассмотрения. Как целостное образование, смысл не делится на музыкальный и немusical. Если предметную обращенность смысловых реалий можно рассматривать как универсальную, то способы их воссоздания всегда отчасти случайны — как те новые аспекты смыслов, которые, в конце концов, могут изменить и смысловое целеполагание. Так случайные личностные исполнительские «прикосновения» к вечным смыслам постепенно преобразовывают саму природу человека, природу его творчества, творимой им музыки...

Особые музыкально-исполнительские универсалии культуры выражают эстетическую сущность человеческих отношений, которая со стороны символического содержания культуры и связанной с ним природы художественного метода определяется и значительно шире, и точнее, чем с позиций традиционной эстетики. Можно даже сказать, что эстетические понятия (категории) сами образуют особую символику культуры, а потому всегда до известной степени иносказательны (вспомним особое внимание, уделенное Г. Гадамером явлению эстетического, — в связи с исходными характеристиками человеческого бытия — в контексте герменевтического анализа [4, с. 167–181]).

Эстетические универсалии музыки предстают как *трагическое, эпическое, лирическое, комическое*, некоторые другие (производные). Являясь смысловыми измерениями человеческого опыта, они предстают диалогизированными. Так, трагическое несет в себе непреодолимую оппозицию жизни — смерти, эпическое осмысливает проти-

востояние реального и чудесного, рационального и иррационального, лирическое существует в самодialoge «Я» — «не-Я» (другой, чужой), комическое (карнавализованное) опирается на контраст высокого и низкого, духовного — телесного (как сакрального — профанного) и тому подобное [1].

Подобная диалогичность эстетических универсалий не предполагает *обязательной* эмоционально-оценочной и морализующей анти-тетичности, однако такая антитетичность становится действенным способом заострения внутренней противоречивости главных смыслов человеческого существования, — и искусство пользуется ею в первую очередь, одновременно осознавая *случайность* выделения той или иной стороны смыслополагания. Поэтому, вероятно, в современном композиторском творчестве ярко обозначилась тенденция бегства (при образно-стилевом выборе) от личностного, случайно заостряющего к неделимости, континуумности первичных смыслов музыки. В данном бегстве можно открыть новый пафос музыкального творчества, побуждающий и к особой музыковедческой *пафосности* при обсуждении новых явлений музыкальной культуры — в их неминуемой связанности с историческим прошлым музыки, в их обязательной устремленности к будущим возможностям музыкальной поэтики.

Историю семантики в музыке можно понять и прочесть как историю эстетического в музыке, следовательно, как историю отношений опыта исполнительского музыкального творчества и опыта культуротворчества в целом; ее можно прочесть как своеобразный палимпсест, в котором ни одна смысловая запись не выскабливается до конца и через одно означаемое смысла неизбежно проступает другое. Такое взаимное высвечивание смыслов представляется единственно правомерной основой семантических концепций музыки. Отметим, что в эстетической и музыковедческой литературе (даже в значительно отличающихся широтой постановки проблем работах Т. Чередниченко) аксиологические концепционные подходы обычно базировались на отделении собственно теоретических дефиниций от непосредственного изучения самой музыки, причем теоретические концепции извлекались (как готовые) из научных исследований, свидетельствуя о полновластии вторичного научного знания о музыке, приводя к условной схеме живые музыкальные смыслы. Музыкознание, музыкальная эстетика определялись как система ответов, тогда как содержание вопросов уже было в достаточной степени забыто (по сравнению с античной, средневековой,

ренессансной мыслью о музыке, в большей степени озабоченной вопросом (вопросом). Необходимость вспомнить содержание тех вопросов, которые, собственно, вызвали потребность в музыковедении как специальной области человеческого знания, заставляет обратиться к понятию *факта* как первой предпосылки, опорной реалии музыковедческого анализа, того, чем измеряется объективность научного подхода и его *полезность*.

Данный опыт важен именно как смысловая передача, для которой существенны все оттенки передаваемого смысла — все возможное богатство человеческого самопознания; особенности такой передачи в том, что, во-первых, ее переходность, сообразуя различные способы *объяснения* смысла, открывает возможности целостного *понимания*, во-вторых, она создает повод для дискурсивного описания музыкального феномена и обнаружения в первом своего рода музыкально-исполнительского комментария к истории музыки.

Именно как *смысловая* «цитата» из истории музыкальной культуры исполнительство предполагает воспроизведение исторического через личностное, образа музыки (жанрово-стилевых прообразов музыки) через образ жизни (социально-психологические прообразы жанрового и стилового типов музыки). Музыковедческий же текст обрастает множественными сносками — ссылками на текст культуры — в виде уже буквальных цитат философских и эстетических трактатов, литературных, поэтических произведений, исторических первоисточников — любых других *первоисточников* как действительно первых высказываний культуры в данном ее историческом периоде о самой себе. Из них вернее и *корректней*, чем из других — отдаленных от непосредственной жизни культуры — вторичных источников, можно извлечь ключевые семантические характеристики музыкально-творческого опыта. В подобном диалоге с историей и самим собой и музыкальное исполнительство, и музыковедение входят в процесс активного теоретического взаимодействия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография / А. И. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 244 с.
2. Гессе Г. Игра в бисер / Г. Гессе ; [пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова]. — М. : Художественная литература, 1969. — 544 с.
3. Борхес Х.-Л. Письмена бога / Х.-Л. Борхес ; [сост., автор вступ. статьи и прим. И. Петровский]. — М. : Республика, 1994. — 510 с.

4. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г. Гадамер ; [пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. — М. : Прогресс, 1998. — 704 с.
5. Радугин А. Культурология : учебное пособие для высших учебных заведений / А. А. Радугин. — М. : Аграф, 1997. — 384 с.
5. Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке : монография / Т. В. Чередниченко. — М. : Музыка, 1989. — 222 с.

Ган Сяосюе. Теоретична конвергенція музикознавчого та виконавського підходів до аналізу музичного змісту. Стаття присвячена проблемі взаємодії музикознавчої та виконавської теорій. Характеризуються спільні поняття та принципи музикознавчого й виконавського аналізу музичного тексту, виявляються єдині настанови музичної семантики.

Ключові слова: метатеорія, семантика, музична естетика, музичний твір, виконавський аналіз.

Gan Xiaoxue. Theoretical convergence of musicological and performance approaches to the musical content analysis. The article is devoted the interaction of musicology and performance theories. Characterized by the general concepts and principles of musicological and performance analysis of the musical text, identifies common installation of the musical semantics.

Keywords: meta-theory, semantics, music aesthetics, music, performing analysis.



УДК 78.072.2

А. Полканов

ДО ПРОБЛЕМИ ПРЕДМЕТНИХ ПОШУКІВ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

У статті пропонується наукознавчий підхід до проблеми змісту музикознавчого тексту. Визначаються пріоритетні напрями сучасних музикознавчих досліджень, характеризуються естетичні та етичні критерії їх оцінки.

Ключові слова: музикознавча рефлексія, постакадемізм, історіографія, інтердисциплінарні тенденції.

Нині багато чого в людському досвіді знаходить себе заново в нових зустрічних потоках життєвої реальності — тієї, котра побудована, окультурена людиною для себе і по людській подобі, але, проте, охо-