



Проблема музыкального времени не нова, однако оживление в ее изучении в нашей стране относится к последним десятилетиям XX века. При этом культурологический аспект, безусловно, во многом стимулирован классическим трудом Д. Лихачева. Значительно менее исследовано музыкальное пространство — специальных работ пока нет, но показательно возрастание интереса к этой компоненте хронотопа в самые последние годы. Возможно, что тут проявились некоторые общие законы вызревания проблемной ситуации, действующие не только в музыковедении, но и в искусствознании вообще. Глобальность идей времени, изучаемых в различных ракурсах и, пожалуй, всеми областями как естественных, так и гуманитарных наук, неизбежно должна была вызвать к жизни равновесную проблематику пространственной координаты. И действительно, скажем, в астрономии, космологии возникли совершенно новые представления о пространственном строении Вселенной. Что же касается музыки, то выход этого круга вопросов на первый план порожден и некоторыми тенденциями в самом современном творчестве.

При рассмотрении музыкального хронотопа в качестве исходных приняты следующие постулаты.

1. Существуют музыкальное время и музыкальное пространство.
2. Они исторически обусловлены и всегда отражают современную «картину мира».
3. Их обнаружение и типологическое определение в самом творчестве особенно эффективно на гранях эпох...

Н. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСКАЯ
«О двух типах музыкального хронотопа
и их столкновении в русской музыке XVII в.»

УДК 78.071.1(477)+781.1

С. В. Шип

ТАИНСТВЕННЫЙ ХРОНОТОП (о теории музыкального пространства-времени в трудах Н. А. Герасимовой-Персидской)

Аннотация. В контексте суждений Н. А. Герасимовой-Персидской о музыкальном хронотопе, о непрерывности и дискретности музыкальной формы автор по-новому рассматривает известную проблему пространственно-временной природы музыки. Определяются понятия физического, перцептивного и когнитивного пространства-времени музыки. Когнитивный хронотоп музыки представлен сферами иллюзорного, концептуального и аналогового пространства-времени. Утверждается, что дискретность и континуальность, точечность и линейность и другие пространственно-временные свойства и отношения могут согласованно сосуществовать в разных слоях музыкального хронотопа.

Ключевые слова: музыкальное пространство, музыкальное время, музыкальный хронотоп, дискретность и континуальность.

Музыкознание — старинная наука. Древние памятники письменности свидетельствуют о внимании ученых к музыкальному звуку, звуковым инструментам, организации музыкально-звуковой формы, ее психологическому влиянию, культурным функциям и другим сторонам феномена музыки. На этом богатом «фоне» почти незаметны плоды размышлений древних мудрецов о музыкальном пространстве и времени.

Можно сказать, что отношения между музыкой, пространством и временем — это одна из молодых проблем теоретического музыкознания. Ее контуры и базовые элементы можно найти в философских трудах, затрагивающих онтологию музыки (в частности, у Платона, Аристотеля, Августина, Боэция, И. Кеплера, Г. Гегеля, П. Сувчинского, А. Лосева, А. Бергсона и др.). А с некоторых пор проблема отношения музыки к пространству и времени стала предметом внимания музыковедов, композиторов и музыкан-

тов-исполнителей. Здесь вспоминаются рассуждения об энергиях и образах музыкального движения в работах Э. Курта и Б. Асафьева, дискуссии вокруг теории ладового ритма Б. Яворского и принципов метротектоники Г. Колюса. Отдельного внимания эта проблема удостоилась в гарвардских лекциях И. Стравинского. Интерес к данной теме с новой силой разгорелся в советском искусствоведении 70-80-х годов прошлого века. Об этом свидетельствуют сборник статей «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», монографии и статьи о психологии музыки (Е. Назайкинский, Г. Панкевич, Г. Орлов, М. Старчеус, М. Титова и др.); работы, посвященные вопросам симметрии, пропорциям, гармонии в музыке (Л. Александрова, Н. Бергер, М. Ломанов, Ю. Холопов, С. Шип и др.).

Возможно, оживленная дискуссия того периода послужила одним из факторов пробуждения интереса Н. А. Герасимовой-Персидской к теме музыкального хронотопа. Вторым источником этого интереса, как мы думаем, было страстное научное и артистическое увлечение Нины Александровны старинной музыкой и настойчивое, с каждой новой работой все более глубокое проникновение в ее дух и «телесное» устройство.

В выдающейся статье Н. А. Герасимовой-Персидской «Про становления віршового принципу в музиці»¹ широкомасштабный исторический анализ приводит к постановке фундаментальных теоретических вопросов об автономии музыки, ее связи со словом, музыкальном языке и принципах музыкальной композиции. В этой работе были ясно поставлены главные вопросы о пространственно-временной природе музыки.

В статье, опубликованной 10 лет спустя («О двух типах музыкального хронотопа и их столкновении в русской музыке XVII века», 1988 г.²), Нина Александровна без тени сомнения использует термин «хронотоп». Думается, именно «с легкой руки» Н. Герасимовой-Персидской он вошел в литературный обиход украинского музыковедения.

Пространство-время музыки и сегодня остается в поле самого пристального исследовательского внимания Нины Александровны³. В недавних

статьях исследовательница связывает философско-теоретическую проблему музыкального хронотопа с размышлениями о современном состоянии и перспективах развития музыкального искусства. В ее критических, герменевтических, философски-футурологических размышлениях категории пространства и времени занимают едва ли не центральное место.

Помимо термина «хронотоп», в работах Н. Герасимовой-Персидской используется внушительный ряд слов, характеризующих те или иные пространственные и временные свойства музыки. К наиболее частотным и значительным относятся выражения: «дискретность», «континуальность», «протяженность», «линейность», «вертикаль», «горизонталь», «диагональ», «непрерывность», «плавность», «структурность», «процессуальность». Вместе взятые, они составляют мощный понятийный аппарат, позволяющий исследовательнице анализировать и описывать фундаментальные свойства музыки в целом, а также свойства конкретных произведений, стилей, жанров, исторических эпох и направлений.

Часть слов, входящих в приведенный ряд (например, «дискретность», «непрерывность», «структурность»), выполняют функцию универсальных и строгих общенаучных терминов, с помощью которых теория музыки прочно смыкается с позитивными и логическими областями знаний. Иные обнаруживают свои музыкально-теоретические значения только в конкретном контексте (таковы, например, понятия «плавности», «горизонталь», «диагонали»).

В целом, высказывания Н. Герасимовой-Персидской о музыкальном хронотопе углубляют понимание феномена музыкально-исторического процесса, поражают и увлекают воображение, вызывают эстетическую эмпатию. Они расширяют горизонт видения проблемы музыкального пространства-времени и несут в себе мощный научно-эвристический потенциал. Вместе с тем, некоторые высказывания озадачивают и приглашают к дискуссии.

линия в музыковедении XXI века. Она прослеживается в трудах М. Аркадьева, С. Барановой, Н. Зубаревой, Г. Иванченко, И. Крицкой, О. Таганова и др. Определенное представление о состоянии проблемы дает обзорная статья С. Мозгот (Мозгот С. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода. *Вестник Адыгейского государственного университета: сетевое электронное научное издание*. URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2007.3/556/Mozgot2007_3.pdf).

¹ Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці. *Українське музикознавство*. К., 1978. Вип. 13. С. 84–99.

² См.: Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. К., 2012. 408 с.

³ Пространство-время музыки — не магистральная, но, тем не менее, заметная

Рассмотрим, к примеру, следующий тезис: «Наследуя непосредственно монодии, полифония характеризуется **линейностью, поступательностью и непрерывностью течения**, что исконно присуще пению с текстом» (курсив наш. — С. III.)⁴. В этом суждении заслуживает внимания понятие «линейности», имеющее самое непосредственное отношение к теории музыкального пространства-времени. Линия, как мы знаем — это одномерное геометрическое тело, непрерывный континуум идеальных точек (точка на линии имеет только одну пространственную координату). Как можно трактовать «линейность» применительно к музыке? Вероятно, линейность можно сопоставить с непрерывным временным континуумом развертывания музыкальной формы (сознание человека предрасположено к такому представлению о времени). Но если это так, то вся музыка линейна. Автор же говорит о линейности как характеристике полифонической музыки. Следовательно, здесь имеется в виду какое-то иное качество.

А что такое «**поступательность**» в приведенном выше высказывании исследовательницы? Это слово тоже относится к разряду хронотопических характеристик. Оно обозначает тип движения, отличный, к примеру, от «возвратного», «вращательного» или «возвратно-поступательного». Но поскольку об этих типах движения не говорится, нам остается либо прячь творческое мышление и представить себе эти типы движения в музыкальной форме, либо снизить уровень требования к данному слову и принять его как риторический прием.

Также не просто интерпретировать и понятие «**непрерывности**» полифонической музыки. Во-первых, никак не удастся отвлечься от мысли, что «пению с текстом исконно присуща» именно *прерывность*. Причем эта прерывность не только очевидна (точнее было бы сказать «*ушеслышна*»), но и многоярусно организована. В вокально-полифоническом процессе есть интонационные и просодические перерывы звучания, обеспеченные дыхательными и артикуляционными актами. Проявляет себя и более высокий уровень организации вокально-вербального процесса, обусловленный структурой смысловых элементов музыкально-речевого процесса (фраз и предложений). Наконец, в словесном тексте, подчиненном принципам стихосложения, обозначаются «прерывности», обусловленные стопами

и строфами стиха. Нина Александровна эти аспекты хоровой полифонической музыки глубоко и досконально изучила и описала в своих трудах. Следовательно, не об этой «непрерывности» идет речь, а о каком-то ином качестве полифонической музыки.

Такого рода размышления побуждают к поиску универсального ключа к интерпретации теоретических суждений Нины Александровны о пространственно-временных свойствах музыки. Самым радикальным, ответственным и трудным решением замеченной проблемы является прояснение категории музыкального хронотопа. **Что такое музыкальное пространство-время?** Только прямой и ясный ответ на этот вопрос может разрешить все терминологические и смысловые затруднения ученых, обсуждающих хронотопические свойства музыки.

Тут неизбежно возникает сомнение: можно ли в принципе дать такой ответ? Или мы обречены на туманные спекуляции, раздражающе упрощенные схемы или повторения банальностей? Трудно сказать. Скорее всего, это именно так и есть. Однако это грустное соображение не должно останавливать научно мотивированного музыковеда: желательнее, все-таки, постараться где-то разогнать туман, в чем-то усовершенствовать схемы и как-то воздерживаться от тривиальностей.

Представляя себе гигантский масштаб, сложность и многогранность поставленного вопроса, мы ни в коей мере не претендуем на его кардинальное и целостное решение. Скромная *задача данной статьи* — поддержать дискуссию о музыкальном хронотопе, предложить одну из возможных позиций теоретического осмысления пространственно-временных свойств музыки, коррелирующую с концепцией Н. А. Герасимовой-Персидской.

Начиная трудный разговор о музыкальном «пространстве» и «времени», заметим, что эти понятия нередко получают в литературе весьма свободные толкования. Например, словом «пространство» обозначают в свободно-метафорическом смысле некое вместилище или поле, некую площадь или область. Таковы, к примеру, выражения «пространство народной песни», «пространство произведения», «пространство культуры». Такого рода выражения имеют право на существование. Но они нас сейчас не интересуют. Наша задача состоит в определении теоретического смысла понятий «музыкальное пространство», «музыкальное время», «музыкальный хронотоп».

Определять пространство и время — дело если не обреченное, то чрез-

⁴ Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. К., 2012. С. 305.

вычайно неблагодарное. Мудрые люди этого избегают, памятуя о словах Августина Блаженного⁵. В таком деле трудно обойтись без грубостей, упрощений и неловкости слога. Еще труднее обойтись без выбора и принятия определенного теоретического подхода.

Ступая на территорию, полную скрытых гностических ловушек, будем исходить из достаточно известного и, по нашему убеждению, продуктивного теоретического представления о том, что хронотоп искусства — это неоднородная целостность, в которой различаются несколько пространственно-временных страт (или сфер, сторон, граней).

В литературе обычно обсуждаются физическое, психологическое и концептуальное⁶ пространство-время. Пойдем по этому «следу».

Физическое пространство-время⁷ — условие существования музыки. Оно имманентно присуще материальному миру. Оно было с самого начала и будет до конца (если таковой наступит) существования того физического мира, который нас окружает, и к которому мы относимся согласно своей природе. Физический хронотоп не зависит от бытия отдельного индивида или человеческого общества. Тем более он не зависит от того, как с ним соотносится сознание индивида, социума или человечества в целом. Представления о физическом хронотопе окружающего мира могут оцениваться людьми как объективные или субъективные, примитивные или развитые, истинные или ложные. Но это никак на него не влияет.

⁵ «Что же такое время? Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время; если бы я захотел объяснить спрашивающему — нет, не знаю» (Августин А. Исповедь / пер. с лат. М. Сергеевко. Вступит. статья А. Столярова. М., 1991. Кн. 11, XIV, 17).

⁶ Данная типология воспринята нами из философской литературы. Почти в том же словесном оформлении, хотя и в нетождественном содержании, она представлена в статье Р. Зобова и А. Мостепаненко (Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974. С. 11–25).

⁷ Р. Зобов и А. Мостепаненко называют этот тип «реальным пространством-временем». Этот термин представляется неудобным. Он «молчаливо» указывает на то, что два других типа пространственно-временных отношений нереальны. Но это не так. Реальны все три типа. Мы предпочитаем вслед за Б. Расселом использовать выражение «физическое пространство-время».

Музыка — как бы мы ни определяли этот феномен — имеет материальную природу. Точнее — ...и материальную тоже (об идеальной природе забывать не будем). Физический материал музыки — слышимые человеком вибрации упругих тел — существует в физическом пространстве и времени Вселенной. Независимо от того, что говорят о пространстве и времени физики и математики, коллективный опыт музыкальной деятельности вполне удовлетворяется «очевидной» для каждого нормального человека картиной трехмерного пространства и одномерного необратимого времени. Такое представление о физическом пространственно-временном континууме музыки является достаточным, естественным и удобным для всех представителей сферы музыкальной практики во всех случаях, когда они думают о звуковом материале искусства.

Физический хронотоп музыки иногда становится предметом специального внимания человека. Например, изобретатель и изготовитель музыкальных инструментов обязательно обращает внимание на пространственные свойства резонатора звука. Для инженера концертных залов важны пространственно-временные характеристики распространения звука в акустической среде (время реверберации, особые зоны резонанса и звукопоглощения и т. д.). Композитор тоже, порой, решает проблему физического хронотопа, задумываясь, к примеру, о количестве струнных смычковых инструментов, способных уравновесить звучание четверного состава духовых инструментов симфонического оркестра.

Для восприятия физического пространства-времени существования музыкально-звуковой формы не требуется никаких технических устройств. Звуковые колебания можно не только слышать, но также воспринимать тактильно, мускульно-моторно и даже зрительно (вибрация струн арфы, например). А для описания физического хронотопа музыки вполне достаточно понятийного аппарата классической физики.

Психологическое пространство-время — это образы сознания и подсознания. Принимая позитивистский подход к этому феномену, мы объясняем психологический хронотоп как процесс и результат **отображения** физического пространства-времени в психике человека⁸.

⁸ Это не единственно возможный подход к объяснению психологического хронотопа. Одну из альтернативных точек зрения представляет концепция И. Канта,

Практический опыт людей свидетельствует о том, что физический мир в его пространственно-временных свойствах не представлен в чувственных образах абсолютно точно. Между ними всегда есть некий «зазор». Мера соответствия реальности и «ответа» человеческой психики на эту реальность может варьироваться в широком спектре: от почти идеального изоморфизма до жуткого несоответствия.

Поскольку психика человека представляет собой архисложный многоуровневый феномен, ее анализ нуждается в значительном модельном упрощении. Выделим два уровня психологического существования и соответствующих пространственно-временных его атрибутов: а) уровень перцептивных (чувственных) действий; б) уровень когнитивных (мыслительных) действий. Соответственно этому разделению будем говорить о перцептивном и когнитивном хронотопе музыки.

Перцептивное время музыки — это воспринимаемое, переживаемое и представляемое дление музыкально-звуковой формы. Оно не имеет статуса автономного чувства, поскольку не может полностью отъединиться от того общего впечатления, которое вызывает воспринимаемая музыкально-звуковая форма. Однако, при определенных объективных и субъективных условиях оно может рельефно выделиться в этом общем впечатлении. Перцептивное время музыки — это чувственная, неосознаваемая оценка звукового процесса как долгого или короткого, равномерного или идущего с ускорениями-замедлениями, непрерывного или дискретного, связного или бессвязного. Чувственные образы и оценки музыкального времени опираются на циклические процессы жизнедеятельности (ритмы дыхания, сердцебиения, деятельности нервной системы), на способность к абсолютной количественной оценке временных отрезков (механизм биологических часов), а также на психологический механизм памяти, который вообще играет главную роль в восприятии-переживании времени.

Охарактеризованные темпорально-перцептивные реакции обяза-

в которой развита идея априорности пространственно-временных представлений человека. Исходя из этой идеи, не физическое бытие определяет то, что мы воспринимаем музыку как пространственно-временной феномен, а «чистая интуиция» сознания, позволяющая упорядочивать бесконечное разнообразие нашего чувственного опыта, связанного с музыкой.

тельно входят в тот целостный «ответ» психики на воспринимаемую или представляемую звуковую форму, который мы называем *образным смыслом музыки*.

Под выражением **перцептивное пространство музыки** понимается воспринимаемая, переживаемая и представляемая телесность звуковой формы. Это оценка важных для поведения человека свойств звучания: местоположения источника звука относительно реципиента (вверху или внизу, справа или слева, спереди или сзади), его удаленности, направления движения этого источника (если он перемещается), характеристики объема, занимаемого звуком, впечатления о высоте, ширине, массивности звукового объекта.

Перцепция музыкального пространства опирается на механизмы билатерального слуха, оценки акустических эффектов рассеивания звука в пространстве, интерференции и реверберации волн, резонанса, оценки энергии фронта волны. Также перцептивно-пространственная оценка музыкальной формы основывается на деятельности анализаторов свойств звука, начиная от кортиева органа и завершая зонами коры головного мозга, отвечающими за обработку слуховой информации. Возможность психологического измерения этого вида пространства заключена в слухозрительной синестезии и слухо-моторной кинестезии (умении соизмерять мускульно-моторные ощущения и чувственные образы с сугубо слуховыми ощущениями и образами). Рассмотренные спатально-перцептивные реакции организма, точно так же, как и перцептивно-временные реакции, входят в общий эффект образного осмысления музыки.

Теперь рассмотрим **когнитивно-психологический** «срез» музыкального хронотопа (для наглядности вся обсуждаемая структура пространства-времени музыки представлена на *рисунке 1*).

Когнитивное музыкальное время — это время, присущее образам, создаваемым психической деятельностью человека. Оно, как это устанавливается опытным путем, коррелирует с перцептивными оценками физических звуковых явлений, но — подчеркнем — не сводится к ним, не подчиняется им, обладает высокой степенью самостоятельности и своеобразия. Переживаемое когнитивное время также основывается на работе памяти. Но при этом оно крепко опирается на представления и творческое воображение.

Мыслимое время может быть произвольно разделено на фрагменты любого масштаба. Образное мышление позволяет переставлять соседние участки процесса, менять местами причины и следствия событий. Такие мысленные действия могут быть непреднамеренными (например, во временной структуре событийного сна или галлюцинаций) или намеренными, как это чаще всего происходит в акте художественного творчества.

Важно отметить, что непременным условием такого рода операций является квантование процесса. Психика человека может воссоздать любое движение, в том числе музыкально-интонационный процесс, в обратном или любом другом порядке. Но это возможно лишь при том условии, что этот процесс будет превращен в ряд элементов сколь угодно малых, но «правильных» в смысле направленности от прошлого к будущему. Так это и происходит, скажем, в кинематографии: можно продемонстрировать на экране кадры фильма в обратном порядке, и тем самым вызвать яркий эффект «обращенного» времени. Однако каждый кадр — это пространственная форма, отражающая квант ушедшего времени, но не время, повернутое вспять. Прием возвратной демонстрации кадров-фреймов создает лишь иллюзию обратного движения времени.

Похожий эффект может возникнуть при ракоходном изложении полифонической темы: натренированное восприятие создает образ возвратного движения на основании рекомбинации квантов музыкального движения — тонов или мелодических ходов.

Во всех таких случаях проявляется способность психики человека представлять моменты времени как пространственные единицы. Это явление описывается в психологии как спатиализация. Оно пронизывает все этажи музыкально-психического мира, начиная от процесса обработки и передачи нервного сигнала от кортиева органа к участкам коры головного мозга до возникновения предметных образов времени, подобных течению реки или летящей стреле.

Когнитивное музыкальное пространство — это характеристики телесной формы мыслимых, воображаемых образов, создаваемых сознанием «из материала» музыкально-звуковой перцепции, но не сводимых к свойствам этого материала. Основой этого «яруса» психологического пространства служит память (опыт восприятия явлений мира), механизм ассоциаций.

Неисчерпаемые возможности человеческого воображения позволяют

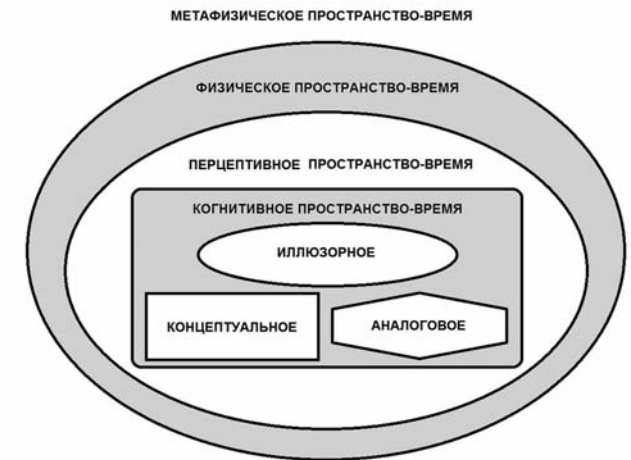


Рис. 1. Пространство-время музыки

создавать, отталкиваясь от перцептивного «полуфабриката», сколь угодно сложные, масштабные, невероятные в пространственно-временном отношении картины воображаемой действительности.

В когнитивно-психологическом пространстве-времени осуществляется визионерский творческий процесс восприятия музыкально-звуковой формы, когда под воздействием неких акустических стимулов сознание как бы рисует, то есть создает «из своего материала» картины окружающей действительности. Достаточно для примера вспомнить Шестую симфонию Л. ван Бетховена, где композитор направляет пространственное воображение слушателя не только словом, создающим психологическую установку восприятия, но и четкими звуковыми имитациями физических явлений (журчанье ручья, шум листвы, гром и завывания ветра, птичьего голоса, наигрыши пастушеских рожков). Такие нехитрые действия композитора, программирующие звуковую форму, имеют чудесный результат: перед внутренним взором слушателей появляется правдоподобная картина физического мира с присущим этому миру пространственно-временными свойствами. Этот вид когнитивного хронотопа назовем **иллюзорным пространством-временем** музыки.

Иллюзорное пространство-время всегда интимно связано с перцептивным хронотопом музыки. Граница между ними условна и проницаема. Эта связь уровней прочитывается в высказывании Б. Асафьева об игре С. Рахманинова: «Извлекаемые им звучности несли в себе такую осяза-

тельную образную нагруженность и силу сопротивления и упора, что казались видимыми и материально упругими...»⁹.

Эффект создания иллюзорных образов в воображаемом пространстве-времени имманентен музыке всех времен и народов. Сошлемся на эпизод из трактата Ин Шао (мыслителя ханьской эпохи), где повествуется о том, как Бо Цзы-и играл на цине, а Чжун Цзы-и его игру слушал¹⁰. Другим примером может послужить богатый пространственно-временными деталями образный ландшафт, нарисованный утонченным поэтом Бо Цзюй-и под впечатлением пьесы для циня «Шесть крошек» (перевод Ю. Шуцко):

« <...> Напев то расширен до гула, то сужен
И звуки связаны-свиты.
Потоки больших и малых жемчужин
Упали в сосуд из нефрита.
И иволги вольной свободная речь
В кустах под цветами скользит.
Ручей, проглотивший журчание, течь
Еще продолжает внутри <...>»¹¹

В когнитивном слое психического бытия музыки мы находим не только иллюзорное пространство-время. В нем довольно четко выделяется область **концептуального пространства-времени**.

Термин «концептуальный» происходит от латинского выражения «*conspicere*», имеющего добрый десяток значений¹², что, разумеется, никак не способствует достижению согласия во взглядах. Для Р. Зобова и А. Мостепаненко отправным была трактовка «концепта» как «понятия», «словесного выражения»: «...концептуальное пространство и время представляет собой некоторую абстрактную хроногеометрическую модель, служащую для упорядочивания идеализированных событий. Это фактически отражение реального пространства и времени на уровне понятий (концептов), имеющих одинаковый смысл для всех людей»¹³. Такой подход представляется возможным и обоснованным.

⁹ Асафьев Б. Избранные труды. М., 1954. Т. 2. С. 297.

¹⁰ Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1975. С. 221.

¹¹ Там же, С. 125.

¹² Дворецкий И. Латинско-русский словарь. М., 1986. С. 172, 173.

¹³ Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отноше-

Однако представленное авторами понимание концептуального хронотопа оказалось непродуктивным по отношению к музыке: «Если для живописи, видимо, вообще не существует концептуального времени, то в том же смысле для музыки не существует концептуального пространства»¹⁴.

Во-первых, реальное пространство-время музыки вполне может быть отражено «на уровне понятий» (*roughly par?*). Другое дело, что такое отражение может быть ценным скорее для инженеров-акустиков, архитекторов, настройщиков, нежели для музыкантов. Во-вторых, предложенный путь рассмотрения концептуального пространства-времени не затрагивает сущности музыки, не выявляет специфики музыкального хронотопа. Он игнорирует тот факт, что музыка — не просто физический объект, отраженный в психике и схваченный в абстрактных понятиях. Музыка имеет свойства знаковой и познавательно-моделирующей деятельности. В этих качествах она сама представляет собой *conceptio* — систему специфических «высказываний», «понятий», «суждений». И в этом качестве музыка представлена своим концептуальным хронотопом.

Из этого следует, что музыкальное искусство можно обоснованно рассматривать с точки зрения своего собственного концептуального хронотопа, а также с позиции всеобщих теоретических (по-существу — физико-астрономических) концепций пространства-времени.

Как понимать собственное концептуальное пространство-время музыкального искусства? В имплицитном виде — это метрические принципы, которым подчиняется интонационное оформление музыкального артефакта. В эксплицитном виде — это абстракции, понятия, теоретические категории, характеризующие измеряемые свойства-континуумы музыкально-звуковой формы.

Музыкальная форма, если рассматривать ее не как физический объект и не как перцептивный процесс, а как артефакт музыкального мышления, представляет собой некий предмет, имеющий множество свойств. Некоторые из них могут быть представлены вектором изменения или/и скалярной величиной. Среди многих воспринимаемых человеком свойств

ний в сфере искусства. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974. С. 11.

¹⁴ Там же. С. 18.

звучания аналитический слух и абстрагирующее мышление, как правило, «выбирают» и упорядочивают примерно 7 свойств. Обычно это: продолжительность, громкость, высота, тембр, артикуляция, скорость и число источников звучания. Эти свойства могут бессознательно измеряться уже на психологическом уровне. Для этого существуют все необходимые условия и предпосылки¹⁵.

В данном случае мы обращаем внимание на то, что эти свойства могут быть теоретически осмыслены как системы координат. В разных культурах мы наблюдаем самые разные по количеству и качеству измерений варианты организации концептуального пространства-времени музыкально-звуковой формы. Правда, есть одно условие, которое соблюдается всегда и везде: одной из координат концептуального хронотопа музыки должна быть продолжительность элементов звукового потока, то есть параметр времени.

Простейшее концептуальное пространство музыки одномерно. Так, скажем, музыкальное «произведение» для треугольника (предположим, что такое существует) может быть организовано только в одномерном континууме. Единственное слышимое и представимое в данном случае измерение формы — это время, квантованное ударами палочки по металлическому пруту. Никакие другие музыкально значимые характеристики звука в игре на этом инструменте менять не удастся (варьирование силы удара практически не ведет к градациям громкости). Иные идиофоны (типа *claves*, *wood block*, *cow-bell*) позволяют создать двухмерное концептуальное пространство звучания. Они дают возможность размеренно изменять громкость звука и временные промежутки между ударами. Трехмерное концептуальное пространство-время может быть смоделировано с помощью простейшего мембранофона (тамбурина, бубна), где к временному и динамическому измерениям добавляется измерение

тембральных перемен. Условная «ось» тембра образуется двумя или более условными «точками»: ударом по центру мембраны, ударом по ее краю, ударом по обручу.

Может возникнуть вопрос: сколько всего измерений возможно в концептуальном пространстве-времени музыки? Теоретически — столько, сколько сторон звучания можно представить как размеренный континуум. На практике это число ограничено аналитическими возможностями слуха. Классическая музыка существует как минимум в 5-мерном концептуальном пространстве-времени, в измерениях времени, высоты, громкости, степени связности, тембральной интенсивности тонов. Электронная музыка, раздвигая границы перцептивных возможностей человека, может оперировать бóльшим числом параметров.

Теперь мы можем более внятно охарактеризовать эксплицитный концептуальный хронотоп музыки. Здесь мы возвращаемся к общенаучному представлению о том, что чувственный опыт человека (прежде всего — опыт операционального освоения, измерения предметов и процессов) абстрагируется и запечатлевается в виде научно-теоретических категорий. То же самое происходит с опытом музыкально-измерительных действий. Он абстрагируется и эксплицируется в виде теоретических представлений, понятий о музыкальных звукорядах, алфавитах, строях, ладах, ритмических модусах, метрических системах, принципах инструментовки и т. д. В этом смысле, к примеру, пифагорейский звуковысотный строй аналогичен шумеро-вавилонской шестидесятеричной системе измерения окружности.

Наконец, остается сказать еще об одном виде когнитивного хронотопа музыки. Мы назвали этот вид **аналоговым пространством-временем**. Имеется в виду пространство-время любого кинетического или графического или комбинированного аналога музыкально-звукового процесса. Примером кинетического аналога может послужить древняя (примерно 4-тысячелетней давности) система хейрономии, возникшая в практике управления вокальными и инструментальными ансамблями и до сих пор бытующая в музыкальной культуре как компонент дирижерского искусства. Кратко говоря, суть хейрономии состоит в том, чтобы с помощью движений руки создавать наглядно-кинетический аналог исполняемой музыкально-звуковой формы. В данном случае нас интересует тот факт, что

¹⁵ Это положение разработано в учениях Пифагора, Аристоксена, М. Мерсенна, Г. Лейбница и получило экспериментальное подтверждение в психологии (Б. Теплов, Ж. Пиаже, Б. Цуканов и др.). Мы подробно рассмотрели этот феномен в публикации: Шип С. Музыкальное мышление как приблизительные измерения и расчетные операции. *Δόξα/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Одеса, 2015. Вип. 2 (24). Герменевтика тексту та герменевтика долі. С. 258–272.

хейрономический процесс «вытаскивает на поверхность» физического пространства-времени перцептивные образы и концептуальные пространственно-временные представления.

Еще более последовательным аналогом перцептивного и концептуального пространства-времени музыки является графическая фиксация музыкальной формы. Очевидно, что пространство нотного текста соответствует отнюдь не физическому пространству-времени музыкально-звукового процесса, но его перцептивному и концептуальному хронотопу.

Показательно, что в n-мерном концептуальном хронотопе музыки любая из координат может быть названа «высотой» звука («вертикалью»), «шириной» («горизонталью»), «глубиной», или «диагональю», или еще как-то. Теоретически все варианты условны, правомерны и равноправны. В силу психологических факторов координата музыкального времени в аналоговом пространстве-времени нотного текста всегда репрезентируется вектором. В силу культурных факторов этот вектор у европейских народов направлен слева направо, у семитских народов — справа налево, у китайцев, корейцев и японцев — сверху вниз. То есть, практика создания кинетико-графических аналогов музыкального процесса свидетельствует об условности соответствия зрительно воспринимаемых пространственных измерений внутренним слуховым представлениям.

Вместе с тем, здесь уместен вопрос, который неоднократно поднимала в своих работах Н. Герасимова-Персидская. Это вопрос о влиянии нотного письма на концептуальные пространственно-временные свойства музыки в европейской культуре. Это непростой вопрос. Например, пока остается не вполне ясным: то ли глубоко засевший в сознании музыкантов концепт музыкального времени, представленный горизонтальным вектором, обусловлен хронотопом системы музыкального письма, то ли графическое представление само обусловлено психологическими или ментальными факторами? Вероятнее всего, здесь наблюдается двусторонняя зависимость. Согласимся с суждением Н. Герасимовой-Персидской: «...нотный текст вызывает музыкальные представления, звучащая музыка стимулирует появление зрительных “образов”»¹⁶.

Рассмотренная структура музыкального пространства-времени — чрез-

вычайно грубая схематизация действительности. Однако она позволяет нам лучше понять и оценить многочисленные оригинальные суждения Н. А. Герасимовой-Персидской о музыкальном хронотопе.

Теперь мы можем вернуться к размышлениям о пространственно-временных свойствах старинной полифонической музыки, с которых начинали разговор, и отметить следующее. Унисонное хоровое пение может создавать как прерывное, так и непрерывное (с помощью так называемого «цепного дыхания») звучание в физическом пространстве-времени. При этом, в концептуальном отношении процесс интонирования обязательно имеет закономерно дискретный характер. Он осуществляется, скажем, в трехмерном хронотопе (в измерениях музыкального строя, метра и динамической шкалы). Это обстоятельство не может помешать возникновению пространственно-временного впечатления непрерывного звукового движения, появлению иллюзорных жизненно-реалистических образов пути, траектории перемещения некоторого тела. Многоголосие резко увеличивает возможности создания пространственно-временных эффектов и образов, начиная от физической стереофонии до квази-физических эффектов переключки голосов или «эха». Таким образом, дискретность и континуальность; точечность, линейность, плоскостность и объемность; поступательность, вращательность, возвратность и другие пространственно-временные отношения могут разнообразно сосуществовать на разных уровнях хронотопа музыкальной формы и ее психического отображения.

В недавних работах Нина Александровна высказала ряд глубоких мыслей о пространственно-временных свойствах современной элитарной музыки, о творческих поисках в этом направлении представителей нового поколения профессиональных композиторов как в Украине, так и за ее границами, о перспективах развития музыкально-выразительных средств в XXI веке. Об этом исследовательница пишет с особой увлеченностью, убежденностью, интеллектуальной мощью и образной яркостью.

Так, например, характеризуя музыку В. Сильвестрова, ученый пишет следующее: «Намеки, недосказанность, естественно, приводят к прерывности звучания, к дискретности. Однако эта дискретность, так сказать, внешняя. По сути же главные конституирующие компоненты — регистровые уровни — константны и, как это ни парадоксально, воплощают новую ли-

¹⁶ Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. К., 2012. С. 314.

неарность»¹⁷. В приведенном высказывании выявлена глубокая связь перцептивного хронотопа («внешняя дискретность») и концептуального пространства-времени музыки («новая линейность»).

В ряде суждений Н. А. Герасимова-Персидская восходит на высший уровень охвата пространственно-временных свойств музыкальной композиции. В них синтезируются все уровни и грани музыкального хронотопа: «Постепенное смещение из одного дления в другое, размытость начал и завершений, протяженность (континуальность) в конце концов погружает саму музыку в окружающую среду. Это преодоление о-граниченности, о-пределенности, “финитности” рождает интуитивное “знание” трансфинитности и музыки, и всего сущего как иррациональное предчувствие вечности и бесконечности Мира»¹⁸. В приведенном высказывании отражены характеристики физического, перцептивного, когнитивного-иллюзорного и концептуального планов музыкального пространства-времени. Подобный синтез составляет, на наш взгляд, специфическое и в методологическом отношении самое ценное качество теории музыкального хронотопа, созданной Н. А. Герасимовой-Персидской.

Литература

1. Августин А. Исповедь / пер. с лат. М. Сергеевко. Вступит. статья А. Столярова. М., 1991. 488 с.
2. Асафьев Б. Избранные труды. М., 1954. Т. 2. 384 с.
3. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. К., 2012. 408 с.
4. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці. *Українське музикознавство*. К., 1978. Вип. 13. С. 84–99.
5. Дворецкий И. Латинско-русский словарь: ок. 50 000 слов. 3-е изд., испр. М., 1986. 840 с.
6. Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974. С. 11–25.
7. Мозгот С. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода. *Вестник Адыгейского государственного универси-*

¹⁷ Там же. С. 310.

¹⁸ Там же. С. 346.

тета: сетевое электронное научное издание. URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2007.3/556/Mozgot2007_3.pdf (дата обращения 15.05.2017).

8. Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. и вст. статья В. Шестакова. М., 1975. 414 с.
9. Шип С. Музыкальное мышление как приблизительные измерения и расчетные операции. *Дόξα/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Одеса, 2015. Вип. 2 (24): Герменевтика тексту та герменевтика долі. С. 258–272.

References

1. Avgustin A. Ispoved [Confession]. Moscow, 1991. 488 s.
2. Asaf'ev B. Izbrannyye trudy [Selected Works]. Moscow, 1954. Vol. 2. 384 s.
3. Gerasymova-Persydska N. Muzyka. Vremya. Prostranstvo [Music. Time. Space]. Kyiv, 2012. 408 p.
4. Gerasymova-Persydska N. Pro stanovlennya virshovogo printsipu v muzitsi [On Establishing a Verse Principle in Music]. *Ukrayinske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*. Kyiv, 1978. Issue 13. S. 84–99.
5. Dvoret'skiy I. Latinsko-russkiy slovar [Latin-Russian Dictionary]. Moscow, 1986. 840 s.
6. Zobov R., Mostepanenko A. O tipologii prostranstvenno-vremennyih otnosheniy v sfere iskusstva [On the Typology of Spatio-temporal Relations in Art]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]*. Leningrad, 1974. S. 11–25.
7. Mozgot S. Spetsifika issledovaniya prostranstva v muzyke: k probleme vklyucheniya analiticheskogo metoda [Specificity of the Study of Space in Music: the Problem of Including an Analytical Method]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta: setevoe elektronnoe nauchnoe izdanie [Bulletin of Adyghe State University: online electronic scientific publication]*. URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2007.3/556/Mozgot2007_3.pdf (Last accessed: 15.05.2017).
8. Muzyikalnaya estetika stran Vostoka [Musical Aesthetics of the Eastern Countries]. Moscow, 1975. 414 s.
9. Ship S. Muzyikalnoe myshlenie kak priblizitelnyie izmereniya i raschetnyie operatsii [Musical Thinking as Approximate Measurements and Calculation Operations]. *Дόξα/Докса. Zbirnik naukovih prats z filozofiyi ta filologiyi [Collection of Academic Works on Philosophy and Philology]*. Odesa, 2015. Issue 2 (24). S. 258–272.

Шип Сергій Васильович

Таємничий хронотоп (про теорію музичного простору-часу в працях Н. О. Герасимової-Персидської)

У контексті суджень Н. А. Герасимової-Персидської про музичний хронотоп, про безперервність і дискретність музичної форми автор по-новому розглядає відому проблему просторово-часової природи музики. Визначаються поняття фізичного, перцептивного та когнітивного простору-часу музики. Когнітивний хронотоп музики представлений сферами ілюзорного, концептуального і аналогового простору-часу. Стверджується, що дискретність і континуальність, точковість і лінійність та інші просторово-часові властивості й відношення можуть узгоджено співіснувати в різних шарах музичного хронотопу.

Ключові слова: музичний простір, музичний час, музичний хронотоп.

Sergiy Shyp

Mysterious Chronotope (on the Theory of Musical Space-Time in the Works by Nina Gerasymova-Persydska)

In the context of the judgments of Nina Gerasymova-Persydska on the musical chronotope, the continuity and discreteness of the musical form, the author reviews a new problem of the spatial and temporal nature of music in a new way. The concepts of physical, perceptual and cognitive space-time of music are defined. The cognitive chronotope of music is represented by spheres of illusory, conceptual and analogous space-time. It is claimed that discreteness and continuity, points and linearity and other spatial and temporal properties and relations can co-exist coherently in different layers of the musical chronotope.

Keywords: music space, music time, musical chronotope.

МУЗИЧНІ ОБРІЇ НОВІТНЬОГО ЧАСУ