

Клюев Александр Сергеевич

Музыка: синергетическая модель

В статье определяется место музыки в структуре мира с позиции синергетики. Показывается, что, в соответствии с синергетической парадигмой, музыка — система, являющаяся вершиной системно-эволюционного развития мира. Рассматривается строение музыки как системы. Уточняется, что музыка — система отношений. Проясняются ее элементы, фиксируются особенности этих связей. Автор характеризует личность, кристаллизующуюся в музыкальном звучании, отмечает ее многомерность и утверждает, что, запечатленная в музыкальной материи, она становится неизменным основанием музыки.

Ключевые слова: музыка, мир, синергетика, синергетический подход, система отношений, музыкальный процесс, музыкальное произведение, личность.

Клюев О.С.

Музыка: синергетична модель

У статті визначається місце музики у структурі світу з позиції синергетики. Показується, що, відповідно до синергетичної парадигми, музика — система, яка є вершиною системно-еволюційного розвитку світу. Розглядається побудова музики як системи. Уточнюється, що музика — система відносин. Висвітлюються її елементи, фіксуються особливості цих зв'язків. Автор характеризує особистість, що кристалізується в музичному звучанні, відзначає її багатомірність і стверджує, що, зафіксована в музичній матерії, вона стає незмінною основою музики.

Ключові слова: музика, світ, синергетика, синергетичний підхід, система відносин, музичний процес, музичний твір, особистість.

Aleksandr Klyuev

Music: synergetic model

From the synergy standpoint, the paper identifies the place of music in the structure of the World, argues that, according to the synergy paradigm, music is a system in which the World's systems evolution culminates. The paper explores how music works as a system, underlines that music is a system of relations and identifies the elements of this system as well as reveals the features of their relationship. The author discusses human personality and his multi-dimensionality that is crystallized in musical sound, explains that the musical expression of this multi-dimensionality constitutes the eternal foundation of music.

Key words: music, world, synergy, synergy approach, system, system of relations, musical process, musical piece, human personality.

До недавнього часу в Росії і в державах постсоветського пространства на фоні мно́жества демонструємих достаточнo стихийних філософських розмишлень о музи́ке существова́ла єдинственна стройна, цілостна філософська концепція музи́ки, приналежна́ Алексе́ю Фе́доровичу Лосеву [10]. В на́стоящій ста́ттьє ми представля́ем ещє́ одну, на́шу, цілостну́ю філософську мо́дель музи́ки, осно́вную́ю на́у на́у принципах синергети́ки. Отметим, что́ понятие́ «синергетика́» — производное́ от «синергия́» (греч. συνεργία — сотрудничество, соучастие; от греч. συν — вместе и ἔργον — деятельность, работа) [22].

О́ месте́ музи́ки в структуре́ мира. Синергетика́ — наука́ о самоорганизации́ систем на́ всех уровня́х эволюционирующей́ материи. Отличительным призна́ком системы́, находя́щейся

на последующем уровне́ эволюции́ материи, явля́ется бо́лее соверше́нная, качественно́ развитая́ ее организа́ция (обусловленная́ интегра́цией, упорядоченностью́ элементoв, входя́щих в систему́ предыду́щего уровня́). Законы́ синергети́ки раскрыва́ются с помощью́ таких понятий, как: «аттрактор» (от лат. attraho — притягивать к себе), «суператтрактор» (от лат. super — сверху, сверх и аттрактор), «бифурка́ция» (от лат. bi и furcus — разделённый надвое, раздвоенный), «фра́ктал» (от лат. fractus — дроблённый, состоя́щий из частей, каждая́ из которых подобна́ целому) и др.

Можно́ сказа́ть, синергетика́ позволя́ет нам увиде́ть мир в его́ системно-эволюцио́нном само́развѣтывании. Причѣ́м в силу́ того, что́ последнее́ осущест́вляется́ как сло́жный мно́гомерный и нелинейный́ процесс, возмо́жно его́ различное́ теоретическое́ моделирование.

По нашему мнению, мир (включая также человека) можно интерпретировать как эволюционирующую метасистему, развитие которой осуществляется за счёт последовательной смены составляющих её систем: природы (неживой, живой), общества, культуры, искусства (в целом), музыки. Иначе говоря, эволюцию мира можно изобразить как эволюционное движение: природа (неживая — живая) — общество — культура — искусство (в целом) — музыка. При этом *эволюционное движение от одной из названных систем к другой означает, разумеется, не отрицание предшествующей системы последующей, а лишь её совершенствование («снятие», по Гегелю), в рамках которого любая из них сохраняется и в своём первоначальном облики.* Обратимся к более детальному анализу указанного эволюционного движения мира, прежде всего к эволюции внутри природы: неживая — живая.

Сегодня в науке существуют две точки зрения на соотношение неживого и живого. Первая, наиболее широко распространённая, заключается в трактовке живого, органического как производного из неживого — неорганического. Вторая, представленная в первую очередь воззрением академика В.И. Вернадского, сводится к пониманию неживого (в терминологии Вернадского — косного) и живого как принципиально различных явлений, вследствие чего живое никогда не развивается из неживого/косного, а изначально пребывает и эволюционирует самостоятельно. Мы солидаризируемся с первой точкой зрения, поскольку именно она соотносится с отмеченным выше синергетическим видением взаимосвязи явлений в мире, в частности принадлежащих неживой и живой природе.

Итак, существует эволюция материальных форм в рамках природы (неживая — живая). Вместе с тем природа, как целостное системное образование, сама эволюционирует и в качестве эволюционирующего образования подготавливает появление общества, тоже целостного системного явления. Иными словами, общество — следующая после природы стадия развития мира (включая человека). Прокомментируем этот тезис.

Мысль о том, что природа в целом является предпосылкой существования общества, общепризнана в специальной литературе. Очевидно, что общество возникает с появлением человека, что, в свою очередь, обусловлено формированием в природной биологической среде у представителей предшествующего человеческого обществу семейства гоминид феномена, именуемого «сознание». Причём первоначально — коллективного сознания «мы» и лишь постепенно, в процессе эволюции, — индивидуального сознания «я». Согласно многим исследованиям, человеческое сознание — продукт эволюции психической

организации, зачатки которой наблюдаются уже в биологическом мире (своеобразное «напоминание» об этом, по всей видимости, — наличие в структуре человеческой психики подсознания, контролирующего природные, биологические проявления человеческого организма).

Общество, будучи целостным системным образованием, на определённом этапе своего эволюционного становления и в соответствии с предложенной нами выше моделью эволюции мира генерирует возникновение культуры, которая также оказывается своеобразной целостной системой.

Необходимо подчеркнуть, что, как правило, в научной литературе общество и культура практически не различаются. Вместе с тем в работах отдельных учёных настойчиво утверждается мысль о том, что общество и культура — разные явления, при этом культура — новый в качественном отношении уровень развития общества. Наиболее отчётливо, на наш взгляд, эту идею выразил А.К. Уледов. По мнению учёного, «культура — это не структурная часть целого... а скорее определённое качественное состояние общества на каждом данном этапе его развития» [21, 27–28]. Чем объясняется такая интерпретация?

Как указывалось выше, возникновение общества было подготовлено появлением человека, точнее — человеческого сознания. Очевидно, что эволюция общества связана с развитием человека, его психики. Известно, что свидетельством более высокого уровня развития психической организации человека служит возникновение в её структуре, помимо сознания, сверхсознания (надсознания). Будучи источником творческого «озарения» (интуиции) человека, его сверхсознание, максимально реализуясь, обеспечивает результативность творческой деятельности, причём в различных областях: искусстве, науке, философии и др. И поскольку последние в целом образуют сферу культуры, максимальная выявленность сверхсознания человека свидетельствует о перерастании общества в процессе его развития в культуру. Определённым этапом эволюции культуры становится искусство, которое, так же, как и ранее названные формы развивающегося мира — природа, общество, культура, представляет собой целостное явление.

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

Эта своеобразная «воля культуры к искусству» — результат дальнейшей эволюции человека. Поясним сказанное. Как мы видели, переход от природы к обществу в процессе эволюционного становления мира был обеспечен возникновением человека — человеческого сознания. Дальнейшее эволюционное движение от общества к культуре было связано с развитием человека, его психики: рождением в структуре человеческой психики феномена сверхсознания. Таким образом, мы можем предположить, что последующий эволюционный скачок культуры должен быть связан с дальнейшим совершенствованием психической организации человека. В каком направлении оно должно осуществляться? Вновь обращаясь к законам синергетического миропредставления, можно сказать, что человеческая психика есть своеобразная система. Поскольку одним из условий развития системы является усиление интеграционных процессов, протекающих в её структуре, то и развитие человеческой психики как системы должно отвечать этому принципу. По нашему мнению, дальнейшее эволюционное становление, совершенствование психики человека манифестируется интеграцией в её структуре подсознания, сознания и сверхсознания, предопределяющей образование самосознания человека.

Полагаем, что именно искусство и есть то, что выявляет интеграционное слияние подсознания, сознания и сверхсознания человека, то есть выявляет самосознание человека в структуре его психической деятельности, а значит, именно искусство есть то, что следует за культурой в процессе эволюционного развёртывания мира. Понимание этого отражает популярная в специальной литературе точка зрения на искусство как на ядро культуры, особенно же — концепция искусства как самосознания культуры, предложенная М.С. Каганом [4].

Этапом эволюции искусства (ещё раз подчеркнём — искусства в целом) становится музыка, которая подобно всем рассмотренным выше системам эволюционирующего мира (природе, обществу и т.д.) представляет собой системное образование. Музыка и искусство ещё теснее сопряжены, чем в предыдущем случае культура и искусство: если искусство *принадлежит* культуре, то музыка, музыкальное искусство — *собственно* искусство, его разновидность. Причём как разновидность оказывается наиболее интегрированным воплощением искусства. В этом плане нельзя не согласиться с утверждением С.Х. Раппопорта о том, что в музыке «мы находим... все необходимые и достаточные стороны искусства в их теснейшем взаимодействии, в их нерасторжимом сплаве... Больше того, анализ показывает, что в музыке природа искусства находит самое отчётливое выражение». «Главная

особенность музыки... состоит, по-видимому, в том, что она, несомненно, является наиболее “чистой” моделью искусства как особой системы...» [18, 98, 100]. С чем это связано?

Причина такого положения — дальнейшая эволюция психики человека, вызванная новым этапом усиления протекающих в ней интеграционных процессов, в данном случае — интеграцией самосознания, ведущей к обретению подлинного (глубинного) «я». С такой интеграцией самосознания — подлинным «я» — мы и встречаемся в музыке. Данное признание убеждает в том, что на самом деле музыка предстаёт конечной системой системно-эволюционного движения мира. Что это за система?

Строение музыки. Для начала отметим, что в науке системы любых типов истолковываются как системы отношений входящих в них элементов. Последние считаются носителями, основой и результатом отношений. Учитывая сказанное, мы полагаем, что музыка — *система отношений, элементами которой являются субъект, человек, и объект, мир (при ведущей роли субъекта — человека), потребность эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы — язык музыки.* Проясним наше понимание названных элементов.

Что касается субъекта, человека, то последний существует для нас на разных уровнях: отдельного человека, человеческой группы (объединения людей по тому или иному признаку: возрастному, профессиональному и т. д.), нации, человеческой общности определённой исторической эпохи, человечества в целом. Такая точка зрения соответствует общепризнанному в философской литературе отношению к субъекту. Если говорить об объекте, мире, то таковой предстаёт для нас так же, как и субъект, на разных уровнях: отдельного явления (природного, социального, культурного), совокупности явлений различного плана, а также мира в целом. Здесь мы, как и в случае с рассмотрением субъекта, следуем существующей традиции понимания объекта в философской науке, единственно, по аналогии с трактовкой субъекта, считаем возможным расширить объект до уровня мира. Под потребностью эволюционирующего мира в музыке мы понимаем предуготовленность общего эволюционного движения мира.

Раскрывая наше понимание музыкального языка, прежде всего укажем, что в современной науке о музыке существует большое количество различных его определений. Приведём некоторые, наиболее значимые из них. Например, по мнению Ю.Г. Кона, музыкальный язык — «сумма применяемых в том или ином произведении средств», которые «можно рассматривать с технической стороны (на уровне “грамматики”) и со стороны их выразительности (на “семантическом” уровне)» [8, 93]. В.В. Медушевский полагает, что

«музыкальный язык можно определить как исторически развивающуюся систему выразительных средств и грамматик, служащую *предпосылкой общения*» [11, 35]. М.Г. Арановский под музыкальным языком подразумевает ««порождающую систему», основанную на стереотипах связей» [1, 106]. Очевидно, что, несмотря на различие приведённых определений, все они так или иначе касаются толкования языка музыки как совокупности художественных средств музыкального искусства. В своей трактовке музыкального языка, в целом солидаризируясь с его общей интерпретацией в науке, мы исходим из его положения в контексте предложенного нами понимания музыки как системы отношений. С нашей точки зрения, *музыкальный язык — это то, что особым образом запечатлевает в звуковой материи музыки отношения входящих в музыкальную систему элементов, то есть то, что «говорит» нам о существовании музыки.*

Итак, музыкальный язык — один из элементов музыки. В нем происходит интеграция всех компонентов музыкального искусства, что и предопределяет возможность языка музыки служить воплощением последнего. На основании предложенного понимания можно сделать вывод о том, что музыкальное искусство, с точки зрения синергетического учения, с позиции которого мы его рассматриваем, выступает в качестве фактора по отношению к музыкальному языку.

Учитывая, таким образом, особую значимость музыкального языка в выявлении сущностных основ музыки, рассмотрим его подробнее.

Во-первых, необходимо отметить, что музыкальный язык — *единое образование в силу единства музыки.* О последнем писали многие теоретики и практики музыкального искусства XX — начала XXI в., например Н.К. Метнер [12].

Во-вторых, единство музыкального языка обуславливает *теснейшая взаимосвязь его составляющих*, обозначаемых как род, жанр и стиль музыкального искусства. В современной науке о музыке существуют различные определения данных явлений. Рассмотрим наиболее употребляемые из них. Так, по мнению М.С. Кагана, род означает «в каждом виде искусства (в том числе и музыке. — А.К.) *результаты видоизменений его структуры под влиянием смежных искусств*» [5, 289–290]. К родам музыкального искусства учёный относит чистую музыку, музыку театральную, программную, танцевальную, а также радиомызыку, киномузыку, телемузыку и светомузыку. Подобной позиции в отношении родового деления музыки придерживается О.В. Соколов. Исследователь в родовой классификации музыки также исходит из взаимодействия музыки с другими искусствами. Однако при этом он добавляет, что род музыкального искусства может быть образован и в результате взаимодействия музыки

с нехудожественными явлениями. Опираясь на данное умозаключение, Соколов выделяет четыре основных рода музыки: 1) чистую, 2) взаимодействующую, 3) прикладную и 4) прикладную взаимодействующую. В наиболее развёрнутом виде они выступают как музыка чистая, программная, драматическая, словесная, хореографическая, кино- и телемузыка, прикладная, культовая, песенно-бытовая и танцевально-бытовая [19, 15–22].

Что касается деления музыки на жанры, то в теоретической литературе по этому поводу существует ещё большее многообразие. Например, согласно А.Н. Сохору, «жанр в музыке — это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, «поэтика», практическая функция) или их сочетанием» [20, 246]. Как считает О.В. Соколов, «жанром называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определённой функцией (жизненной или художественной)» [19, 23]. Касаясь трактовки стиля в музыке, надо сказать, что в музыковедческой литературе существуют различные его интерпретации, как и в отношении рода и жанра. Наиболее фундаментальная из них предложена М.К. Михайловым в его специальной монографии на эту тему. Согласно его теории, «стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления. Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном счёте мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них» [13, 117].

По нашему мнению, все приведённые трактовки рода, жанра и стиля, представленные в современной теоретической литературе о музыке, справедливы, поскольку рассмотрение таких сложных, многомерных явлений, каковыми являются род, жанр и стиль, безусловно, предполагает возможность различных теоретических «точек отсчёта». Вместе с тем, несмотря на возможность различных теоретических интерпретаций названных явлений, в любом случае реально, на практике, *все они оказываются неразрывно взаимосвязанными.* Например, фортепианную прелюдию Шопена из цикла двадцати четырех прелюдий можно рассматривать как один из ведущих жанров в творчестве композитора, особенность его индивидуального стиля, а также стиля исторического (романтизма), понимать как образ профессиональной музыки первой половины XIX в. Опера М. Мусоргского «Борис Годунов» — одновременно и оперный жанр, и своеобразный род

оперной музыки (историческая драма), и выражение характерных особенностей стилей различных уровней: индивидуального (композитора), группового (творческого объединения «Могучая кучка») и пр.

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

О том, что именно музыкальное произведение выявляет родовые, жанровые и стилистические особенности музыки, писали многие авторы. Например, говоря о музыкальном стиле, Е.В. Назайкинский подчёркивал, что у стиля «есть и своя форма, и своё содержание... последнее есть отражение авторского характера, темперамента, манеры, проявляющееся более или менее устойчиво в произведениях самого различного плана, с самой различной программой, музыкальной фабулой» [16, 52–53]. Что касается выхода рода и жанра на музыкальное произведение, то об этом отчётливо заявляет О.В. Соколов. По мнению учёного, жанр является «отношением родов... музыкальное произведение... предстаёт... как отношение жанров» [19, 58].

Таким образом, именно в музыкальном произведении находит концентрированное выражение язык музыкального искусства, иначе говоря, *именно музыкальное произведение оказывается важнейшим условием существования музыкального языка, а значит, и музыки в целом*. Полагаем уместным подчеркнуть, что если в рамках синергетического конструкта музыка выступает в качестве фрактала по отношению к музыкальному языку, то музыкальный язык — в качестве фрактала по отношению к музыкальному произведению. В этом смысле *музыкальное произведение можно считать квинтэссенцией музыки*. Учитывая значимость музыкального произведения, поясним, что *под музыкальным произведением мы понимаем звуковую организацию, имеющую три уровня (слоя) звучания, именуемых нами физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным*.

Исследовав строение музыки, обратимся к уточнению важнейшего условия — постулата — её развития.

Постулат развития музыкального искусства.

Ранее мы установили, что появление музыки обусловлено развивающимся человеком — субъектом. Таким образом, развитие субъекта как элемента в системе отношений музыкального искусства выступает в качестве постулата развития музыки.

Поскольку субъект здесь, по сути, представляет собой полисубъектное образование (отдельный человек, человеческая группа, нация, историческая общность людей, человечество в целом), его развитие, по всей видимости, есть не что иное, как развитие межсубъектных — интересубъектных — отношений в рамках данного субъекта. Вместе с тем очевидно, что обозначенное нами развитие межсубъектных отношений само имеет предпосылку. В качестве последней необходимо рассматривать развитие отдельного человека. *Именно развитие личности отдельного человека в системе отношений музыкального искусства обеспечивает развитие музыки* (поясним, что под личностью мы понимаем некую структуру человека, способную аккумулировать энергию, а под отдельным человеком — композитора, исполнителя или слушателя, представляющих, по мнению Б.В. Асафьева, «триаду» в музыке). Выдвинутое нами положение проиллюстрируем конкретным материалом, взятым из истории развития музыкального искусства.

Так, в первобытнообщинную эпоху, когда ещё не произошло вычленения индивида (отдельного человека) из коллектива, музыкальное творчество носило коллективный характер. Понятно, что при такой ситуации о существовании личности в музыке говорить не приходится. Не было развитой личности в музыке и в эпоху древних государств. Однако, безусловно, в рассматриваемый период уже наблюдалось проявление личностного начала в области музыкального творчества. Это подтверждают сохранившиеся до нашего времени имена древних творцов музыкально-поэтических сочинений: Бо Цзы-я, Чжун Цзы-ци, Сян (Китай); Ина-икииаллак (Шумер-Вавилония); Ху-фу-анх (Египет); Терпандр, Пиндар, Саккад, Алкей, Сапфо, Тимофей из Милета (Греция) и др. Подчёркивая возникновение личностного начала в музыкальном искусстве древних государств, следует, однако, отметить, что, ввиду исключительного господства в данную эпоху традиций и канонов в художественном творчестве, в том числе музыкальном, это личностное начало прежде всего проявилось в деятельности *слушателя и исполнителя* (больше — слушателя) музыкальных сочинений.

В эпоху европейского Средневековья также нельзя обнаружить развитую личность ни в одном из трёх основных проявлений музыкального искусства того времени: ни в культовом, ни в светском (постепенно профессионализирующемся), ни в народном. В культовой и светской музыке она не могла появиться, поскольку личностная деятельность зависела от неукоснительного соблюдения канонов и правил музыкального творчества, в народном музыкальном искусстве — по причине доминирования коллективных установок. Несмотря на отсутствие ярко выраженной

личности в музыкальной культуре этого исторического периода, всё же можно назвать сохранившиеся в истории имена мастеров музыкального искусства (иногда под псевдонимами): Ноткер Заика, Якопоне да Тоди, Фома Челано (культовая музыка); Вольфрам фон Эшенбах, Бернарт де Вентадорн, Вальтер фон дер Фогельвейде, Тибо Шампанский (светская музыка) и др. Более того, на основании сохранившихся произведений многих из названных творческих деятелей можно даже высказать утверждение об известном развитии личностного начала в музыке европейского Средневековья по сравнению с масштабом его проявления в музыкальном искусстве эпохи древних государств. Именно в этот период мы наблюдаем всё более активное заявление о себе личности *композитора*. Последнее выразилось во всё более частом преодолении творцами музыкальных сочинений канонических законов и норм музыкально-творческой деятельности.

Исключительно важным этапом становления личности в музыке стала эпоха Возрождения, благодаря наблюдаемым в это время секуляризации музыкальной деятельности и распространению профессионального музыкального искусства. Важнейшим показателем роста личностного начала в музыке в этот период стала активизация выражения новаторства, оригинальности в творчестве наиболее ярких композиторов. Это проявлялось в двух направлениях: во-первых, в наполнении композиторами новым содержанием традиционных жанров музыкального искусства, во-вторых, в создании творцами музыкальных произведений новых жанров музыкального творчества. Свидетельством достижения определённого личностного развития деятелей музыкального искусства, главным образом композиторов, эпохи Возрождения явилось *возникновение музыкального произведения как завершённого, зафиксированного нотами продукта музыкально-творческого процесса*. О том, что эпоха Возрождения — время появления завершённого музыкального произведения, обусловленного «личностным присутствием» мастера-творца [см. 14]. Важность этого факта становится очевидной, если иметь в виду то, что наличие музыкального произведения является условием существования музыки.

В силу того, что эта завершённость *ещё не была окончательной*, поскольку до конца не были разведены функции композитора и исполнителя (исполнитель часто по своему усмотрению мог изменять порядок чередования частей в интерпретируемом им музыкальном сочинении, импровизировать), нельзя говорить о проявлении *в полной мере развитой личности композитора и исполнителя* в музыкальном искусстве. В то же время стоит подчеркнуть, что вследствие общих гуманистических достижений,

обеспечивших в данную эпоху расцвет личности человека, можно говорить об утверждении *полномерной личности слушателя* музыкальных произведений.

В период XVII–XVIII вв. своеобразным нормативом художественной, в том числе музыкальной, деятельности стал выступать эстетический вкус. Упрочение в XVII–XVIII вв. правил и канонов — эстетического вкуса — в музыкальном искусстве свидетельствовало об известной близости музыкально-творческой направленности этого времени соответствующим установкам некоторых предшествующих исторических периодов, например европейского Средневековья. Но при всем этом нельзя не отметить и их существенного различия: в XVII–XVIII вв. считалось обязательным присутствие личностного начала в музыкально-творческой деятельности композиторов и исполнителей. Скажем больше: это требование присутствия личностных черт, особенностей композиторов и исполнителей в их творческой практике было выражено даже сильнее, чем в предшествующую эпоху Возрождения.

Развитие личностного начала деятелей музыкального искусства, в данном случае это касается прежде всего композиторов, в период XVII–XVIII вв., по сравнению с историческим периодом Возрождения, так же как и композиторов этого времени, по сравнению с творцами музыки европейского Средневековья, проявлялось в двух направлениях (правда, теперь исключительно в рамках светского искусства): наполнении творцами музыкальных сочинений новым содержанием имевшихся жанров музыкального искусства (преимущественно эпохи Возрождения) и создании композиторами новых жанров. Дальнейшее становление личности композитора и исполнителя в XVII–XVIII вв. привело к возникновению в этот период *следующего этапа самоопределения музыкального произведения*, выразившегося в усилении разделения функций композитора и исполнителя. Принципиально важной ступенью в развитии личностного начала композиторов и исполнителей, по сути, утверждения *личности композитора и исполнителя*, явилась первая половина XIX в. — эпоха романтизма, показателем чего стала дифференциация эстетического вкуса как общеканонического феномена на ряд индивидуальных вкусов, собственных выдающимся деятелям музыкального творчества.

Присутствие личности композитора и исполнителя, как правило, с акцентом на личности первого, в музыкальном искусстве романтической эпохи подтверждают работы музыковедов. Так, Б.В. Асафьев неоднократно отмечал, что начиная с Бетховена (имеется в виду Бетховен позднего периода творчества — первой трети XIX в.) музыкальное искусство стало личным [2, 8].

Проявление личности композитора обнаруживалось главным образом в рамках зародившихся в это время новых музыкальных жанров. Что касается исполнителей, то об их личности прежде всего свидетельствовало возникновение в рассматриваемую эпоху специальной профессии музыканта-исполнителя, в соответствии с которой музыкант обязан был исполнять музыкальные произведения, созданные в различные эпохи, постоянно совершенствовать своё исполнительское мастерство. Закрепление личности композитора и исполнителя в музыкальном искусстве эпохи романтизма выразилось в *отчётливой завершенности музыкального произведения*, что, в частности, проявилось в решительном разединении деятельности композитора и исполнителя. Таким образом, эпоха романтизма — *эпоха рождения личности отдельного человека в музыке: композитора, исполнителя и слушателя*. С этого исторического периода отдельный человек — композитор, исполнитель и слушатель — начинает активно взаимодействовать с различными общностями людей, то есть осуществлять межсубъектные отношения в рамках субъекта как элемента в системе отношений музыкального искусства. Результатом такого взаимодействия явилось последовательное расширение личности указанного отдельного человека, в конечном счёте выразившееся в её стремлении к слиянию с универсумом. Особенно эта тенденция стала обнаруживаться с начала XX в. в связи с созданием многими композиторами музыкальных произведений, отражающих вселенскую гармонию.

Итак, развитие личности человека лежит в основе развития музыки. Учитывая значимость данного обстоятельства, обратимся к более детальному рассмотрению феномена, именуемого «личность человека». Этому рассмотрению будет посвящена заключительная часть статьи.

Музыка: незыблемое предустановление. Итак, что такое личность человека? Обратимся к рассуждениям на эту тему В.В. Налимова. Согласно Налимову, «личность [человека] — ...процесс» [17, 242]. По мнению ученого, он заключается в обретении личностью многомерности. По словам Налимова, «именно в многомерности может осуществляться согласованная связанность двух (или нескольких) составляющих личности... Личность оказывается способной к трансценденции — выходу за границы, без саморазрушения. Раскрытие личности через наращивание многомерности — это не разрушение исходного эго, а его нескончаемое дополнение» [17, 278]. «Трансценденция личности, — отмечает автор, — ...это... борьба человека... за открытость к глубинам самого себя, а через себя — и... распределение своего *метаэго*» [17, 281–282]. Очевидно, что в свете идей Налимова *метаэго* предстаёт в качестве *металичности*, а значит...

Личности Бога. Другими словами, разрастаясь, личность человека достигает Личности Бога. Каким образом это происходит? Вспомним, личность человека — своеобразная структура, аккумулирующая энергию. По мере накопления энергии и происходит движение от личности человека, имеющей меньшую энергию, к Личности Бога, имеющей большую (несравненно большую!) энергию. Можно сказать: *Личность Бога, обладающая большей энергией, притягивает личность человека, обладающего меньшей энергией*. Это отчётливо представлено в особом духовном опыте православия — *исихазме* (от греч. *σιχηα* — спокойствие, тишина), в соответствии с которым *единение человека с Богом понималось как воссоединение энергии человека с энергиями Бога — Божественными энергиями* (именуемое «синергия»!).

Такое влияние, по существу, является *гипнотическим воздействием*. О последнем написано немало. В частности, в работе С.Ю. Мышляева показано, что гипнотическое воздействие связано с восприятием энергии гипнотизирующего (гипнотизёра), обладающего по сравнению с гипнотизируемым «большой... энергией». Поэтому как о результате воздействия энергии гипнотизёра на энергопотенциал гипнотизируемого «можно говорить о (переходе личности гипнотизируемого. — А.К.)... на иной энергетический уровень...». Действие гипнотизёра (как личности. — А.К.) направлено на личность гипнотизируемого, в результате чего последняя обретает «особую форму бодрствования», выражением которой оказывается подчинение личности гипнотизируемого личности гипнотизёра [15, 113–135]. И здесь возникает понимание того, что *личность человека есть единство человека и Бога*. Как это единство предопределяет музыку? Ответ лежит в раскрытии закономерностей воздействия музыки на человека. Что нам о нём известно? Прежде всего следует отметить, что этот процесс очень сложный. Если существуют различные теоретические модели влияния «просто звука» на человеческий организм, что уж говорить о наличии разных представлений о воздействии музыкального звука. Не случайно вопросам влияния музыкального звучания на человека посвящены труды многих исследователей. Наиболее фундаментально их рассматривает Э. Курт. По его мнению, воздействие музыки выражается в становлении *напряжения внутри нас*. Это напряжение обеспечивают «перерабатывающие энергии», которые «предшествуют чувственным впечатлениям» [9, 40]. Учёный говорит о различных типах таких энергий, фактически сводимых к двум. По поводу первого из них: «Воздействие энергии (этого типа. — А.К.)... пронизывает все единичные тоны мелодического (линейного. — А.К.) потока... Состояние напряжения определённого

ощущения поэтому имманентно отдельным тонам мелодической линии, то есть неразрывно связано с ней... Внутренний процесс (проявляющийся в мелодическом движении. — А.К.)... обнаруживается в единичном тоне (выделенном из общей связи и изучаемом со стороны его напряжения), как противодействие ощущению покоя. В нём сокрыто... состояние напряжения... (которое можно определить. — А.К.) как “*кинетическую (двигательную) энергию*” [9, 41–42].

О втором типе: «Каждый тон, заимствующий живую силу из линейной связи движения, к которой он принадлежит, переносит силу напряжения в те аккордовые образования, в которые он попадает». «Рассматривая аккордовое созвучие, к которому принадлежит тон, обладающий кинетической силой напряжения (закономерно прийти. — А.К.)... к понятию состояния энергии в аккордах» (которое может быть названо. — А.К.)... “*потенциальной энергией*” [9, 74]. Важное утверждение автора: эти два типа энергии — *кинетическая и потенциальная* — и *рождают музыку внутри нас*. «Начало музыки, — говорит Курт, — не есть ни тон, ни аккорд... или какое-либо другое звуковое явление. Тон есть лишь начало, простейшее явление внешнего звучания... из колебаний струн... образуется только звуковое впечатление, но никак не музыка. Музыка есть борьба сил, *становление внутри нас*» [9, 39–40]. Ученый указывает, что «внутри нас» возникает *абсолютная музыка*. Своё представление о ней он развил в монографии о Брукнере. Как пишет Курт, «абсолютная музыка лишена предметности, но у неё есть свои собственные законы. Она является силой, которая лучится (в звучании. — А.К.). Ощущение “абсолютного”, ощущение свободы, переливается в ощущение бесконечного»... Такая музыка — «духовная, высвобожденная в неясной, сверхмировой дали... Вопрос же, каковы эти неохватные дали, оказывается одновременно и вопросом о смысле абсолютной музыки...» [23]. По Курту, смысл абсолютной музыки — обнаружение Абсолюта, Бога. А это означает, что в музыке присутствует Бог, и через музыку Личность Бога призывает личность

слушателя. Этот процесс можно описать следующим образом: Личность Бога императивно (гипнотически) воздействует на личность композитора (являясь предпосылкой созданного композитором музыкального произведения), личность композитора соответствующим образом — на личность исполнителя (обуславливая выбор исполнителем музыкального произведения для интерпретации) и, наконец, личность исполнителя — на личность слушателя (вследствие воздействия озвучиваемого исполнителем музыкального произведения на слушателя). В результате такого многоступенчатого воздействия Личности Бога на личность слушателя происходит последовательная трансценденция личности слушателя в возрастании: личность слушателя — личность исполнителя — личность композитора — Личность Бога. Призыв Личности Бога личность слушателя воспринимает как волнующее, будоражащее воображение воздействие музыки. Такое воздействие музыки было обнаружено давно. Еще в XVIII в. французский писатель Б. Фонтенель по поводу него произнёс знаменитое: «Соната, чего ты хочешь от меня?» (эта фраза затем попала в «Музыкальный словарь» Ж.-Ж. Руссо и другие труды о музыке XVIII ст. — И.Н. Форкеля, А. Гретри, И.Ф. Рейхардта). После солидного перерыва (в 200 лет!) внимание к этой теме, и также во Франции, вновь привлёк А. Бергсон. В одной из своих работ учёный замечает: «Разве можно было бы понять могучую, или скорее гипнотизирующую власть музыки, если не допустить, что мы внутренне повторяем слышимые звуки, что мы как будто погружаемся в... (определённое. — А.К.) состояние... правда, это состояние оригинально; вы не можете его передать, но оно вам внушается». Или в другом месте: «Звуки музыки действуют на нас гораздо сильнее, чем звуки природы, но это объясняется тем, что природа ограничивается одним только выражением чувств, тогда как музыка нам их внушает» [3]. Таким образом, можно сделать вывод: *вне всякого сомнения, существует изначальное ЕДИНСТВО ЧЕЛОВЕКА И БОГА, предопределяющее непреложность музыки* [6, 7].

ИСТОЧНИКИ

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. статей. — М. : Музыка, 1974. — С. 90–128.
2. Асафьев Б. Люлли и его дело / Б. Асафьев // De musica. Временник Отдела теории и истории музыки. — Л., 1926. — Вып. 2. — С. 5–27.
3. Бергсон А. Непосредственные данные сознания: Время и свобода воли / А. Бергсон ; пер. с фр. — 5-е изд. — М. : ЛЕНАНД, 2014. — 224 с.
4. Каган М. Искусство в системе культуры / М. Каган // Избранные труды : в VII т. — СПб. : ИД «Петрополис», 2007. — Т. III. — С. 100–128.

5. Каган М.С. Музыка в мире искусств / М.С. Каган. — Избранные труды : в VII т. — СПб. : ИД «Петрополис», 2008. — Т. V, кн. 1. — С. 191–390.
6. Клюев А. Музыка: путь к Абсолюту / А. Клюев. — СПб. : Алетейя, 2015. — 92 с.
7. Клюев А. Философия музыки / А. Клюев. — 2-е изд., испр. и перераб. — СПб. : Астерион, 2010. — 227 с.
8. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Кон // От Люлли до наших дней : сб. статей. — М. : Музыка, 1967. — С. 93–104.
9. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Э. Курт ; пер. с нем. — М. : Музгиз, 1931. — 304 с.
10. Лосев А. Музыка как предмет логики / А. Лосев. — М. : Академический проект, 2012. — 205 с.
11. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушинский // Советская музыка. — 1979. — № 3. — С. 30–39.
12. Метнер Н. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935) / Н. Метнер. — Р. : YMCA-PRESS, 1978. — 156 с.
13. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. — М. : Музыка, 1981. — 264 с.
14. Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа : сб. статей. — К. : Музична Україна, 1988. — 122 с.
15. Мышляев С. Гипноз. Личное влияние? / С. Мышляев. — СПб. : ТОО «Братство»; ТОО «Респекс», 1994. — 334 с.
16. Назайкинский Е. О роли музыкознания в современной культуре / Е. Назайкинский // Советская музыка. — 1982. — № 5. — С. 51–54.
17. Налимов В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности / В. Налимов. — 3-е изд. — М. : Парадигма ; Академический Проект, 2011. — 399 с.
18. Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки / С. Раппопорт // Эстетические очерки. Избранное. — М. : Музыка, 1980. — С. 63–102.
19. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. — Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. — С. 12–58.
20. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : в 3 т. — Л. : Советский композитор, 1981. — Т. 2. — С. 231–293.
21. Уледов А. К определению специфики культуры как социального явления / А. Уледов // Философские науки. — 1974. — № 2. — С. 22–29.
22. Хакен Г. Синергетика: принципы и основы, перспективы и приложения : в 2 ч. / Г. Хакен ; пер. с англ. — 2-е изд., доп. — М. : ЛЕНАНД, 2015. — Ч. 1. — 401 с.; Ч. 2. — 418 с.
23. Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. — М. : МГК, 1994. — 206 с.