

УДК [78.071.2: 787.6]: 78.03

Жерздев А.В.

Харьковский национальный университет  
искусств им. И.П. Котляревского

## «МУЗЫКА» И «ИГРА» В СТРУННО- ЩИПКОВОМ МУЗИЦИРОВАНИИ: СВЯЗЬ И РАЗЛИЧИЕ ПОНЯТИЙ

*Жерздев А.В. «Музыка» и «игра» в струнно-щипковом музицировании: связь и различие понятий. Статья посвящена рассмотрению категорий «музыка» и «игра», экстраполируемым на струнно-щипковое искусство. Впервые данные понятия онтологического уровня распространены на историю и теорию исполнительства как феномена, изначально объединяющего в себе смыслы указанных терминов. На основе анализа философско-эстетических и культурологических аспектов проблемы «музыка и игра» выделены и систематизированы вопросы инструментария, исполнительства, виртуозности, специфики соотношения композиторской, исполнительской и слушательской сфер в системе струнно-щипкового музицирования. Актуальность поставленной в данной статье проблемы связана не только с необходимостью теоретического осмысления струнно-щипкового инструментализма с позиций музыкальной философии и эстетики, но и с насущными задачами композиторско-исполнительской практики создания и интерпретации музыки для инструментов данного семейства, тем более, что они коммуникативно востребованы в современной слушательской среде, используются в академическом и аматорском музицировании в разветвленной системе жанров и стилистики.*

**Ключевые слова:** музыка как вид искусства, музыка как игра, музыкальное исполнительство, виртуозность, струнно-щипковое музицирование, «образ» инструмента в системе «музыка-игра».

*Жерздев О.В. «Музыка» та «гра» у струнно-щипковому музикуванні: зв'язок і різниця понять. Статтю присвячено розгляду категорій «музыка» та «гра», що екстраполюються на струнно-щипкове мистецтво. Вперше ці поняття онтологічного рівня розповсюджені на історію та теорію виконавства як феномена, який від початку поєднує у собі змісти вказаних термінів. На основі аналізу філософсько-естетичних і культурологічних аспектів проблеми «музыка та гра» виділено та систематизовано питання інструментарію, виконавства, віртуозності, специфіки співвідношення композиторської, виконавської та слухачької сфер у системі струнно-щипкового музикування. Актуальність поставленої у цій статті проблеми пов'язана не лише з необхідністю теоретичного*

*осмислення струнно-щипкового інструменталізму з позицій музичної філософії та естетики, але і з нагальними завданнями композиторсько-виконавської практики створення і інтерпретації музики для інструментів цього сімейства, тим більше, що вони є комунікативно затребуваними у сучасному слухачькому середовищі, використовуються в академічному та аматорському музикуванні у розгалуженій системі жанрів і стилістики.*

**Ключові слова:** музыка як вид мистецтва, музыка як гра, музичне виконавство, віртуозність, струнно-щипкове музикування, «образ» інструмента в системі «музыка-гра».

*Zherzdyev A.V. "Music" and "game" in the plucked-stringed music-making: communication and the difference between the concept. The article considers the categories of "music" and "game", extrapolated to plucked-stringed art. For the first time these concepts ontological level extended to the history and theory of performing as a phenomenon, initially combining the meanings of these terms. Based on the analysis of philosophical and aesthetic and cultural aspects of the problem of "Music and the game" are highlighted and systematised questions toolkit performance, virtuosity, specificity ratio composer, performer and the listening areas in the plucked string playing. Relevance posed in this article the problem is not only connected with the necessity of theoretical understanding of plucked-stringed instrumentalism from the standpoint of musical philosophy and aesthetics, but also with the urgent task of composer-performing practices create and interpret music for instruments of this family, the more they demand in communicative today the listening environment, are used in the academic and amateur music-making in a highly developed system of genres and styles.*

**Keywords:** music as an art form, music as game, musical performance, virtuosity, plucked-stringed music-making, "image" tool in the "music game".

**Постановка проблеми.** Музыкальный инструментальный в его онтологической и жизненно-практической функциях развивался вместе с музыкой как сферой, видом художественного творчества. Истоки струнно-щипкового искусства дают общее представление о его месте в мировоззренческих системах далеких эпох, отраженных в литературных и исторических памятниках: мифах античности, священных текстах Библии.

В имеющейся литературе в целом выявлена тенденция к философскому и общекультурологическому осмыслению музыкального инструментария (Т. Сергеева [13], М. Лобанова [8], Й. Хейзинга [15]), однако сведения об этом рассредоточены в работах разной дисциплинарной принадлежности и, к тому же, включены в контекст рассмотрения иных проблем. В данной статье предложен опыт философско-эстетического осмысления категорий и феноменов «музыка» и «игра» как фундаментальных в сфере рассмотрения истоков и эволюции струнно-щипкового инструментализма.

**Связь с научными или практическими заданиями.** Статья выполнена в рамках комплексной темы «Методологические проблемы и практические задачи современного теоретического музыковедения и его вклад в развитие музыкального образования» кафедры теории музыки ХНУИ им. И.П. Котляревского. Данное исследование представляется актуальным и перспективным как в научном, так и в практическом плане, поскольку музыкальная органиология в настоящее время выступает как один из основных предметов в исполнительском музыковедении, тесно связанном с практикой общественного музицирования, ролью в ней инструментов струнно-щипкового семейства.

**Цель** исследования — выявить особенности струнно-щипкового музицирования в контексте фундаментальных понятий и явлений «музыка» и «игра».

**Основные результаты исследования.** Особенность инструментальной музыки в целом и ее струнно-щипковой отрасли в частности — изначальная «встроенность» в жизнедеятельность определенных эпох и периодов, в которых музыка занимала разное место и служила разным целям. В мировоззренческом смысле, как показывает изучение древних источников, музыка трактовалась по генезису как отражение Космоса (*Harmonia mundi*), а в функциональном значении определялась как разновидность или часть ритуала, «игры» в широком значении этого слова.

Наряду с мировоззренческими и социокультурными детерминантами, инструментарий развивался и по собственным имманентным законам. Это доказывается самой музыкальной практикой, в которой до сих пор при огромном количестве разнообразных инструментов обнаруживаются общие «игровые идеи», сформированные и найденные в глубокой древности.

Чтобы попытаться постичь смысл этих идей, необходимо обратиться к самому понятию «музыка», которое изначально включало в себя понятие «игры», но не сводилась к нему. Общее соотношение этих понятий, лежащих в основе разделения музыки на вокальную и инструментальную, является паритетным, рядоположным. Об этом свидетельствует теория игры, раскрываемая в исследовании Й. Хейзинги [15]. Автор рассматривает феномен игры как всеобщий, выявляет его значение и роль в разных видах человеческой деятельности, в частности, в художественном творчестве и, специально, в музыке.

Несмотря на то, что в онтологическом смысле *Homo ludens* — Человек играющий — лишь одна из их ипостасей Человека как «меры всех вещей», существующая наряду с Человеком действующим (*Homo agens*), Человеком мыслящим (*Homo sapiens*), Человеком общественным (*Homo communis*) [1: 24], игровое начало, особенно в художественном творчестве, является ведущим, определяющим.

Искусство имеет с игрой важнейшую общую черту — условность, вымышленность, «искусственность», что не исключает его значимой общественной роли. Это отражается, например, в поэзии, где, по мысли Й. Хейзинги, «элемент игры настолько неотделим, и любая форма поэтического кажется настолько связанной со структурой игры, что их внутреннее взаимопроникновение следовало бы назвать почти неразрывным, а термины *игра* и *поэзия* при такой взаимосвязи оказались бы под угрозой утратить самостоятельность приписываемого им значения» [15: 221].

Множественность значений и смыслов слова «игра» в системе искусств представлена в музыке (игра на инструменте) и театре (актерская игра). Между этими искусствами есть определенная связь, обозначаемая М. Каганом общим термином «исполнительское искусство» [6], поскольку музыкант — это тоже артист, входящий в «образ» текста, но воплощающий, в отличие от актера, еще и другой «образ» — инструмента, на котором он играет.

Как отмечает Й. Хейзинга, музыка теснейшим образом связана с игрой и не случайно «в ряде языков исполнение на музыкальных инструментах зовется игрою: это, с одной стороны, арабский, с другой — германские и некоторые славянские языки, а также французский» [15: 221]. Эта общая тенденция «может считаться внешним признаком глубокой психологической подоплеки, определяющей связь между музыкой и игрою, — учитывая при этом, что семантическое сходство между арабским и названными европейскими языками едва ли может быть основано на заимствовании» [15: 221].

Й. Хейзинга говорит о совпадении «игры» и «исполнения» музыки, но это не означает прямого сходства этих явлений, что осознавалось в далекой древности и не перестает быть актуальным по сей день. Так, размышляя о роли исполнителя в музыкальной культуре, Г. Орджоникидзе отмечает, что «среди музыкальных терминов нет более неудачного, чем исполнитель. В самом этом слове подавляется возможность действия по собственной воле, по собственной инициативе, ради индивидуальной цели» [11: 64]. Даже слово «интерпретатор», хотя и более удачное, «но не до конца. Интерпретация — разъяснение смысла объективно уже сущего. Интерпретатор — это музыкант, в большей или меньшей мере постигающий смысл уже сотворенного» [15: 221].

В диспозиции, складывающейся в сфере «игры на инструменте», две составляющие — «игра» и «инструмент». Наличие же заранее созданного текста музыкального произведения — не обязательный и, тем более, не первичный момент в искусстве музыки. Он становится существенным лишь со времени появления «композиторской», так называемой «опусной» музыки, первые образцы которой в Европе относятся к эпохе *Ars Nova*. Совмещение в одном лице «играющего» и «творящего» музыканта было

многотисячелетним правилом, отголоски которого проявлялись и далее в искусстве импровизации.

Гораздо существеннее было соотношение таких понятий, как «игра на инструменте» и «игра инструментом». Эти термины зафиксировал Р. Шуман, вложивший в уста Эвсебия следующую емкую фразу: «Слово “играть” — очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, тот не играет на нем» [16: 83]. Более того, шумановское романтическое понимание «игры» как «владения инструментом» имеет и обратную сторону — инструмент определенным образом «владеет исполнителем».

Об этом речь идет в высказывании известного современного канадского пианиста и клавесиниста И. Полетаева: «Существует избитая истина, что в старинной музыке не мы играем на инструментах, а инструменты играют на нас. <...> Они нас заставляют, часто глубинным образом, переосмыслить, переоценить, переслушать и услышать заново то, что нам казалось совершенно обыденным и уже не содержащим в себе никаких особенных тайн. То есть инструменты нам рассказывают и будут рассказывать об очень многом» [12].

Тот факт, что инструменты имеют свои собственные «правила игры», которые они диктуют исполнителям, доказывается толкованием «музыки» и «игры» в их взаимосвязи, предложенном Й. Хейзингой. Сначала автор говорит об общем в этих понятиях: «Игра <...> лежит вне благоразумия практической жизни, вне сферы необходимости или пользы. Это же относится к музыкальным формам и к музыкальному выражению. Действия осуществляется вне норм разума, долга и истины. То же справедливо для музыки. Действенность ее форм, ее функция определяется нормами, которые никак не зависят ни от логических понятий, ни от зрительных или осязаемых образов» [15: 222].

Автор выделяет общие (собственные, специфические) «наименования», одинаково подходящие и музыке, и игре, — ритм и гармонию: «Ритм и гармония являются в абсолютно одинаковом смысле факторами и музыки, и игры! И если слово в состоянии отчасти переносить поэзию из чисто игровой сферы в сферу понятия и суждения, чисто музыкальное всегда и всецело продолжает витать в первой из названных сфер. <...> Отправление всякого подлинного культа происходит в пении, пляске, игре. Нам, носителям поздней культуры, ничто не кажется способным до такой степени пронизывать нас неким сознанием священной игры, как музыкальное переживание. <...> В наслаждении музыкой сливаются воедино ощущение прекрасного и чувство священного, и в этом слиянии исчезает противопоставление игры и серьезности» [15: 222].

Говоря о различии «музыки» и «игры», Й. Хейзинга ссылается на «Законы» Платона, где «музыка» «относится вообще ко всем искусствам и знаниям, подвластным Аполлону и музам. Речь идет о том,

что называется мусическими искусствами, в противоположность пластическим и механическим, которые лежат вне сферы действия муз. Все мусическое тесным образом связано с культом, и особенно с празднествами, где оно обладает своей собственной функцией» [15: 223].

Этимология слова «игра» (гр. *paidia*) неотделима от значения «детская забава, безделица», а поэтому это слово в античности «вряд ли могло служить для указания на более высокие формы игры», которые находят «свое выражение в таких односторонних ограниченных терминах, как *агон* — состязание, *схолодзейн* — проводить досуг, *диагоге* — буквально препровождение. «Поэтому от греков ускользнула возможность признать то, что все эти понятия по существу объединяются в одном общем понятии, как это ясно выражено в латинском *ludus*, а также и в новоевропейских языках» [15: 224].

Если в эллинской культуре «музыка» толковалась шире, чем «игра», по крайней мере, в онтологическом смысле, то в дальнейшем категория *ludus* как бы поглощает, вбирает в себя «музыку» как составляющую. Это отражено, в частности, в пяти разновидностях «игровых сцен», выделяемых Р. Фернадосом [17: 108] на основе изучения типологии музыкальной иконографии Андалусии — колыбели европейского инструментализма Нового времени, «перекрестка дорог» восточной и западной цивилизаций. Вот эти пять разновидностей, показывающие функции музыки в направлении к ее главенству в области «игры»:

- музыканты и акробаты;
- музыканты и игры (в т. ч. турниры);
- музыканты и сцены винопития;
- музыканты и парады или карнавальные марши;
- сцены развлечений с музыкантами как главными действующими лицами.

Как отмечает Т. Сергеева, приводя перечень этих «сцен», «последний мотив был очень распространен в персидском искусстве и позднее перешел в Андалусию» [13: 33]. Подобные же тенденции характерны и для арабского инструментария, от которого традиционно ведется происхождение европейского (Кордова, Андалусия). Инструментарий, в частности, струнно-щипковый, не только внедрялся в социальную «игру» и религиозные ритуалы, но и способствовал формированию определенного типа музыкальной культуры, уже самоценной по своему значению. То, что происходило в Андалусии XIII века, было следствием своеобразной этнической и даже цивилизационной консолидации, следствием которой явилась инструментальная культура всей Европы в последующие эпохи.

Характеризуя роль инструментов в этом процессе, Т. Сергеева также отмечает: «Будучи неотъемлемой и самоценной частью музыкальной культуры, музыкальный инструментарий Андалусии является весьма разнообразным типологически и

представительным в количественном отношении, охватывая по существу весь корпус инструментария мусульманского Востока» [13: 34]. При этом следует учитывать, что и сами идеи мусульманского инструментария были заимствованными из античных источников, а факт «завоза» восточных инструментов в Испанию еще не означал полного сохранения их внешнего облика и функций, приемов игры и конструкции.

Речь шла не о прямом заимствовании, хотя изначально оно также имело место. Исследуя этот вопрос на примере памятников культуры Испании XI–XIII вв., Т. Сергеева подчеркивает, что «многие из инструментов были трансформированы. Усовершенствование их технических возможностей, акустических качеств и дизайна велось постоянно, так что неизбежно возникали новые разновидности инструментов» [13: 34]. Влияние арабо-мусульманской культуры на инструменты и инструментальную «игру» было тогда значительным, но не определяющим, исчерпывающим.

По мнению Э. Ламбера, на которого ссылается Т. Сергеева, в испанской культуре, в том числе, и в такой «осязаемой» ее сфере, как музыкальный инструментарий, действовала тогда установка «на изменение», а не «на сохранение» культурной традиции: «Они [испанцы] всегда подражали [восточным] формам очень свободно, переставляли и перемешивали элементы и детали в совершенно ином духе» (цит. по: [7: 70]).

Тот общепризнанный факт, «что через арабов, арабо-испанскую (андалусскую) культуру, Европа обогатилась новым музыкальным инструментарием, в особенности по линии струнно-смычковых и струнно-щипковых инструментов» [13: 34], еще не означает, что европейский инструментарий возник на заимствованной основе полностью. История музыкальной культуры «дает нам множество примеров независимого параллельного развития одних и тех же явлений, включая также и музыкальный инструментарий» [13: 34].

При этом инструментальные традиции существовали и развивались не только «параллельно», но и в виде устойчивых парадигм, обозначающих корни, истоки и эпохальные модификации музыкально-игровых явлений. Для того, что бы понять логику и исторический путь развития инструментальной музыки в ее важнейших «генных» истоках, связанных со струнно-щипковым принципом звукоизвлечения, необходимо снова вернуться к соотношению понятий «музыка» и «игра», на этот раз в сфере «чистой» инструментальной музыке, не только не связанной со словом, но и в определенной степени и лишенной «образности», которая в музыку инструментальную всегда проникала через музыку вокальную или связанную с последней вербально-описательную программность.

Исследуя законы «игры», Р. Барт отмечал: «Если игра — это упорядоченная деятельность, ос-

нованная на принципе повтора, то <...> она заключается не в вербальном удовольствии, доставляемом скоплением слов (логорейя), а в многократном модифицировании одной и той же языковой формы (здесь — сравнения) — так, словно задача состоит в том, чтобы исчерпать некий — заведомо неисчерпаемый — синонимический запас, повторяя и варьируя означающее и тем утверждая множественную сущность текста, принцип возвращения» [3: 115].

Р. Барт фиксирует здесь основу принципа «игры», которая еще со времен античности считалась организованным подражанием, мимесисом. Музыка — «грань понятия чистой игры» [15: 227]. Высказывая эту мысль, Й. Хейзинга далее употребляет слово «музицирование», что особенно показательно в плане общественного смысла «музыки как игры» и «игры как музыки», т. е. музыки как «чистой игры»: «По существу, характер всякого музицирования — это игра. Эта изначальная данность, пусть даже она и остается невысказанной, в общем признается повсюду. <...> Оценка музыки как сугубо личного, эмоционального художественного переживания, и к тому же выраженная словами, появляется значительно позже» [15: 228].

В центре «музыки как игры» всегда находилась фигура исполнителя, а также «образ» инструмента, на котором он играет. Пришедшая из античности «божественная» природа музыки породила ее основную социально-этическую функцию, в связи с чем в рамках музыки как «благородной и возвышающей социальной игры» ее «наивысшей ступенью <...> часто считали изумляющее достижение при демонстрации технических навыков» [15: 228]. Если музыка есть игра, то преуспеет в ней тот, кто владеет в совершенстве правилами и законами игры, а это, прежде всего, исполнитель — музыкант-виртуоз.

Осмысление понятия *virtus* (лат. доблесть, талант) красной нитью проходит через всю историю развития инструментализма как «музыкальной игры». Истоки концепции виртуозности идут от античности, а теоретическое осмысление они получают в области театра, который в эпоху Барокко становится символом мира — божественного и человеческого («весь мир как театр»). В центре концепции театральной игры, близкой игре музыкальной по задачам и функциям, тогда лежала теория аффектов, что отражено, в частности, в учении Ф. Ланга. Как отмечает М. Лобанова, «аффект — аллегорическая фигура у Ланга: на титульном листе его трактата в центре помещена Доблесть, слева от нее — Гнев, Бегство, Страх, Ненависть, Печаль, Отчаяние, справа — Желание, Отвага, Любовь, Радость, Надежда» [8: 159].

Техническая основа мастерства музыканта-исполнителя всегда мыслилась как эстетическая и даже этическая категория, что отражено в знаменитом и актуальном по сей день высказывании И. Купана. Барочный композитор, исполнитель и теоретик,

обобщая опыт предыдущих эпох и современную ему практику, дал следующее определение музыканта-виртуоза: «По существу, слово “виртуоз” имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек, заслуживающий это звание, благороден и обладает большим умом и знаниями в своей области, <...> Виртуоз — это музыкант, который в совершенстве овладел своим искусством и может доставить удовольствие любым ушам, являясь законченным мастером <...>; «виртуоз должен не только хорошо играть; он должен знать теорию, т. е. основы и все законы музыки, уметь разумно и убедительно вести спор и одновременно знакомить слушателей с различными правилами искусства, ибо если он не сведущ в этих вопросах, как бы он хорошо ни играл и ни пел, он окажется на той же ступени, как птица, которая хорошо умеет петь только свою песенку» (цит. по: [10: 234]).

В своей «апологии виртуозности» (выражение М. Лобановой [8: 148] И. Кунау далее все же возвращается к тому, что называется «исполнением», «игрой», «техникой». Более того, он выводит «музыку» из «исполнения», считая исполнительский акт центральным в системе социальной коммуникации музыки как «игры», приносящей «наслаждение»: «Музыка — это прежде всего исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант не способен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем, — это то же, что немой оратор» (цит. по: [10]).

Категория *virtus*, связанная с предназначением человека как создания Творца, лишь со временем, примерно с XVI в. становится центральной в осознании модели *homo perfectus*, в музыке — *musicus perfectus* — «совершенного музыканта», «который должен равно преуспевать и в теории, и в практике, понимать все виды музыки, быть сведущим в семи свободных искусствах» [2: 76]. Понятие *virtus* в этом контексте соединяется в исполнительских искусствах — музыке, актерской игре, танце (балете) — с другими категориями, в числе которых *grazia*, *nobilita* и т. д. Все они связаны в конечном итоге с «игрой» в ее художественном, прежде всего, исполнительском преломлении.

Однако исторически отношение к исполнителям-музыкантам было далеко не таким, как в искусстве Нового времени, где музыка осознавалась по модели античности как символ «Божественной Игры» (образ Творца, играющего на музыкальном инструменте типа лиры, — один из символов искусства позднего Ренессанса). На практике же, как отмечает Й. Хейзинга, в части исполнительства «музыка долгое время оставалась в зависимом положении. Аристотель называет профессиональных музыкантов ничтожным народцем. Шпильманы принадлежали к бродячему люду» [15: 228].

Продолжая описание дальнейшей истории музыкального исполнительства, автор отмечает, «еще

в XVII в. и позже каждый князь держал свою музыку, так же, как и конюшни. Придворная капелла еще долго сохраняла свой особый домашний характер. “*Musique du roi*” [“Королевская музыка”] Людовика XIV была привязана к постоянному композитору. “*24 Violons* [Скрипки]” короля были наполовину актерами. Музыкант Бокан был еще и танцмейстером» [15: 228].

Роль исполнительского искусства, которое единственно и представляло «музыку как игру», долгое время оставалась на этом же социально-этическом «этаже». Й. Хейзинга приводит по этому поводу ряд примеров, отмечая, что «и Гайдн носил еще ливрею, состоя на службе у князя Эстерхази, и ежедневно получая от него распоряжения» [15: 228]. Общая ситуация отличалась парадоксальностью, а отголоски отношения к исполнительской «игре» сохраняются и в дальнейшем, вплоть до романтического нового осознания музыки как свободной «теургии», новой «художественной религии».

В. Соловьев — создатель этой концепции — отталкивался от того факта, что «теургия» в виде некоего первобытного периода нерасчлененного творчества была истоком искусства в условиях, «когда вся деятельность людей была подчинена мистике, или религиозной идее» [4: 287]. Со временем искусство «обособилось от религии, само заняло место кумира, которому служили верой и правдой художники и поэты» [4: 287].

Однако, согласно В. Соловьеву, искусство не может само заменить религию, а должно обрести «неземные силы» — «художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще в более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» [4: 288]. Эти идеи отражают, по мысли К. Зенкина [5: 92], типично позднеромантическую и «неоправославную» концепцию, в том числе и музыкального искусства, в центре которого снова оказывается широко понимаемая «божественная игра». Но к этому пониманию высшего предназначения музыки и искусства в целом, особенно, исполнительского, которое и есть собственно акт «игры как музыки» (или «музыки как игры»), музыкальный социум пришел далеко не сразу.

Й. Хейзинга, характеризуя отношение к исполнительству общественной элиты, которая составляла основное ядро «заказчиков» и «потребителей» музыки вплоть до начала XIX в., писал: «Нужно представить себе, с одной стороны, обширные и тонченные музыкальные познания образованной публики былых времен, — с другой же стороны, ее весьма незначительное уважение к высоким запросам искусства и личности исполнителей» [15: 228]. Лишь «романтизм, в столь многих отношениях подвигнувший нас осознать наши эстетические оценки, способствовал признанию во все более широких

кругах высокого художественного содержания и глубокой жизненной ценности музыки. Однако это не устранило ни одной из ее прежних функций или оценок» [15: 229].

Здесь снова речь идет об исполнительстве, в частности, о присущем ему как «игре» качестве *агона* — состязании в виртуозном мастерстве. Постепенно вырабатываемый музыкальным искусством приоритет композитора как главного представителя «музыки» — лишь одна из закономерных парадигм эстетики и поэтики музыкального творчества, из которого в качестве ведущей и определяющей, реально воздействующей силы никогда не исчезала «игра на инструменте» и / или «игра инструментом» (Р. Шуман [16]).

С точки зрения диалектики формы и содержания в музыке, в основе «чистого» инструментально-игрового музицирования лежит «безобразное» («без образа») или, по А. Лосеву, «аниконическое» начало. Разделяя искусство на роды и виды, А. Лосев исходил из «принципа оформленности»: «Понятие оформленности <...> должно играть первенствующую роль, что ведь искусство есть прежде всего познание, а в познании является главным прежде всего степень его оформления» [9: 301–302].

А. Лосев исходил из понятия «художественное мироощущение», которое «отличается от мирозерцания акцентированием интуитивных моментов, прозрения, сливающего воедино наше Я и познаваемые предметы; мирозерцание носит более анализирующий характер» [14]. В результате философ выделял две основные категории художественного мироощущения — «музыкальное» и «образное», считая, что они находят проявление в разных видах искусства. Речь шла о том, «что далеко не все поэтические произведения вызывают впечатления исключительно своей образностью. Та самая “чистая лирика” <...>, по мнению А.Ф. Лосева, есть гораздо больше музыка, чем поэзия <...>. Чистый музыкальный опыт, по Лосеву, это момент до-познавательного оформления, до-опытного чистого опыта мироощущения. Это чистое качество, чистая сущность вещей, но не как не самые вещи» (цит. по: [14]).

Именно в инструментализме, в частности, в струнно-щипковом, который изначально был связан с поэтической лирикой, проявляются качества музыкально-художественного мироощущения. С выдвиганием инструментов на сольно-виртуозную функцию «музыкальное» еще более отдалается от «образного», а само мироощущение становится «чистым» переживанием исполнителя, интуиция которого в основе имеет единственный стабильный «предмет-образ» — инструмент. Здесь в силу вступает еще один компонент инструментализма — творчество мастера-изготовителя, находящееся как бы на пересечении музыки и ремесла, а следовательно, «музыки» и «игры» в новом соотношении членов этой онтологической пары понятий.

Фактор «технэ», о котором следует помнить в любых рассуждениях о музыкальном инструментализме, имеет двойное выражение: как техническое мастерство исполнителя (композитора-исполнителя, прежде всего, импровизатора); как техника «делания» инструмента, который сам по себе является произведением пластического искусства. Основное отличие двух видов «технэ» видится в том, что, по Й. Хейзинге, «далеко идущему различию мусического и пластического в первом приближении отвечает кажущееся отсутствие игрового элемента в последней из названных групп в противовес явно выраженным игровым качествам первой группы <...>. В мусических искусствах художественная актуализация фактически заключается в исполнении» [15: 231].

Вместе с тем, «игра», представленная в исполнении музыки, включает и другой, «пластический», реально-предметный компонент: «Если даже художественное произведение уже создано, разучено или записано, оно впервые оживает лишь в исполнении, представлении, озвучении, показе, *productio* (изготовлении) — в том буквальном смысле этого слова, который еще сохраняет за ним, например, английский язык» [15: 231]. Термин «изготовление» в таком значении означает и создание музыки (композитор), и исполнение музыки (исполнитель), и в прямом смысле «изготовление» инструмента как вещи.

**Выводы.** Инструменты — особые «орудия» музыкального мышления, обладающие принадлежностью одновременно к двум родам искусства: декоративно-прикладному (пластическому) и музыкальному (музыкально-исполнительскому, «игровому»). Не случайно, говоря название (имя) того или иного инструмента, мы подключаем одновременно два, как минимум, источника мышления-памяти, — зрительный (визуальный образ инструмента) и слуховой (темброво-акустический, звуковой образ инструмента). Соединение этих двух «образов» безотносительно определенной музыкально-языковой конкретизации, дает совокупный «образ» инструмента как *предмета и звучания*. На этом уровне первично слушательское сознание, которое в конечном итоге и управляет всеми процессами «музыки» и «игры» в их онтологическом и гносеологическом единстве и различии.

Струнно-щипковые инструменты выделяются как особая группа «музыки-игры», что отражено в их специфическом и достаточно разнообразном по пространственным конфигурациям и тембрам в визуально-акустическом облике. Но все же здесь есть некие константы, которых в целом две: 1) хордофонность (звучание струн); 2) щипковость (способ извлечение звука). Этот «технологический тандем» уходит корнями вглубь веков, в системы мироощущения и мирозерцания разных эпох и периодов, разных стран и регионов, стили творческих личностей, которые в конечном итоге и отражались в

струнно-щипковом інструментарії як одної з древніших і актуальних «вечних» областей мистецтва музики і музикальної гри.

**Перспективи дальніших досліджень** заявленої в даній статті проблеми виділяються в її конкретизації на основі композиторських і виконавських практик в кожному конкретному інструментально-видовому стилі: гітарному, домровому, мандолинному, клавесинному, арфовому, бандурному і др. Об'ємність методологічних основ вивчення цих практик буде поєднуватися з углубленням в специфіку конкретних інструментальних «образів», що в кінцевому підсумку є суттєвою задачею сучасної органології, музикального творчості і виконавства.

#### Література:

1. Арановський М. Симфонічні іскання: проблеми жанру симфонії в радянській музиці 1960–1975 років: дослідження / М. Арановський. — Л.: Сов. композитор, Ленінград. відд-ние, 1979. — 287 с.
2. Баранова Т.Б. О космологічній і релігійній концепції танцю в культурі Середньовіччя, Ренесансу і Бароко. / Т. Б. Баранова // Традиція в історії музикальної культури (Античність. Середньовіччя. Нове час): зб. наук. тр. / [сост. і отв. ред. В.Г. Карцовник]. — Л.: ЛІТМіК ім. Н.К. Черкасова, 1989. — С. 73–83.
3. Барт Р. S/Z / Р. Барт; [пер. з фр. Г.К. Косиков і В.П. Мурат; під ред. Г.К. Косикова]. — 2-е изд. — М.: Академічний Проект, 2009. — 373 с. — (Філософські технології).
4. Бычков В.В. 2000 років християнської культури sub specie aesthetica: в 2 т. / Віктор Бычков. — М.—СПб.: Університетська книга, 1999. — Т. 2. Славянський світ. Древня Русь. Росія — 527 с. — Російські Пропілеї.
5. Зенкін К.В. Романтизм в контексті християнської культури / К.В. Зенкін // Музикальна культура християнського світа: матеріали міжнарод. наук. конф. / Ростов. гос. конс. Ін-т «Відкрите суспільство» (фонд Сороса). — Ростов н/Д., 2001 — С. 83–93.
6. Каган М. Морфологія мистецтва: історико-теоретичне дослідження внутрішнього будови світа мистецтва. / М. Каган. — Л.: Мистецтво, Ленінград. відд-ние, 1970. — Ч. 1, 2, 3. — 348 с.
7. Леви-Провансаль Е. Арабська культура в Іспанії / Е. Леви-Провансаль; [пер. з франц.] — М.: Наука, 1967. — 96 с.
8. Лобанова М. Західноєвропейське музикальне бароко: проблеми естетики і поезії / М. Лобанова. — М.: Музика, 1994. — 318 с.
9. Лосев А.Ф. Будова художнього світоощущення / Алексей Федорович Лосев // Форма-Стиль-Виразення; [сост. А.А. Тахо-Годи]. — М.: Мисль, 1995. — С. 297–320.
10. Музикальна естетика Західної Європи XVII–XVIII століть. [сост. текст. і общ. вступ. ст. В.П. Шестаков]. — М., 1971. — 688 с.
11. Орджоникідзе Г. Місце виконавця в музикальній культурі / Г. Орджоникідзе // Сов. музика. — 1978. — № 8. — С. 63–65.
12. Полетаєв І. Барочна практика [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://www.radiorus.ru/brand/episode/id/57115/episode\\_id/975218](http://www.radiorus.ru/brand/episode/id/57115/episode_id/975218). — Загл. з екрана.
13. Сергеева Т. Музикальні інструменти Андалусії в іконографічних пам'ятниках / Т. Сергеева // Старинна музика. — М, 2006. — № 3–4 (33–34). — С. 31–34.
14. Феценко-Скворцова І. Діалектика форми в поезії / І. Феценко-Скворцова // Speaking In Tonques Лавка Язиков [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://spintongues.msk.ru/Feshchenko03.htm>. — Загл. з екрана.
15. Хейзинга Й. Homo ludens. Людина граючий / Йохан Хейзинга; [сост., предисл. і пер. с нідерл. Д.В. Сильвестров, комент., указатель Д.Э. Харитонович]. — СПб.: Изд-во Івана Лимбаха, 2011. — 416 с.
16. Шуман Р. О музиці і музикантах: збір. статей: в 2 т. / Роберт Шуман; [сост., ред., вступ., ст., комент. і указатели Д.В. Житомирського]. — М.: Музика, 1975. — Т. 1. — 407 с.
17. Fernandez Manzano R. Instrumentos musicales en al-Andalus / R. Manzano Fernandez // El saber en al-Andalus — Sevilla, 1997. — P. 101–136.