

ФИЛОСОФИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАНТА

К.М. Курленя

Новосибирская государственная
консерватория (академия)
им. М.И. Глинки

kurlenya78@mail.ru

В статье рассматриваются актуальные проблемы преподавания философии в музыкальном вузе. Обосновывается главная задача изучения философии для студентов творческих специальностей – предложить ряд исходных мировоззренческих моделей, побуждающих к осознанному выбору цели существования. Последовательно раскрываются вопросы из области теории познания, онтологии, социологии, аксиологии, эстетики, этики, принципиальные для формирования личностного и профессионального статуса студента. В современной концепции российского высшего образования поиски новой роли и значения философии далеко не завершены. Процессу сокращения учебного времени, отводимого этой дисциплине в вузовских программах, сопутствует острая потеря интереса студентов к философской проблематике. Это существенно снижает как общую культуру мышления обучающихся, так и их способность противостоять жизненным вызовам, касающимся их личного самоопределения и поведения. Возможность сгруппировать важнейшие темы философского опыта европейской культуры вокруг актуальных аспектов профессионального становления музыканта представляет один из путей повышения эффективности преподавания философии в музыкальном вузе.

Ключевые слова: философия, Musica mundana, Musica humana, Musica instrumentalis, музыкальная социология, антропология, мораль, аутентичное исполнение.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-2.1-81-101

1. Размышляя о смысле преподавания философии в музыкальном вузе

1.1. Несколько слов об одном распространенном определении философии

В отечественном философском словаре читаем: «**Философия** (греч. *Phileo* – люблю и *sophia* – мудрость) – наука о всеобщих закономерностях, к-рым подчинены как бытие (т. е. природа и об-во), так

и мышление человека, процесс познания» [5, с. 510]. Подобное определение можно встретить в известных трудах Маркса, Энгельса, Ленина. По традиции, унаследованной от советской высшей школы, оно и теперь еще преобладает в вузовском курсе философии. Это странно, поскольку его изъяны, как мне кажется, очевидны. Возможно, профессора, читающие лекции по философии, их не замечают, поскольку «запрограммированы» профессиональной привычкой видеть свой предмет как строй-

ную и завершенную систему. Это тем более курьезно, что дефекты определения лежат буквально на поверхности. Стоит ли говорить о непроглядной слепоте ленивого, сонного «полусознания» студенческой аудитории, не способного (к великому сожалению) к острым умозаключениям и здороровому скепсису!

Но обратимся к формулировке. «Наука о...» – такое начало с точки зрения стилистики и филологии нуждается в уточнении: стилистически точнее звучало бы «Учение о...». Так часто и формулируют смысл термина «философия» и в учебниках, и на лекциях. Но это по сути дела значит, что учение (или наука) о всеобщих законах имеет только одну, чисто объяснительную, функцию. То есть подразумевается, что всеобщие законы известны, все им подчиняется, и нам остается только бесконечно примерять к ним все неисчерпаемое многообразие бытия.

Но разве философия уже перестала быть проблемой? Разве она не есть поиск неизвестных смыслов и ценностей? Разве она годится теперь только на роль отмычки, с легкостью открывающей любые двери, за которыми находятся тайны Мироздания? Или она утратила роль самой принципиальной науки, где ставятся последние вопросы бытия, на которые нередко нет ответа? Разве не тут, на переднем крае борьбы с неизвестностью, разум человеческий порой с горечью отступает перед непостижимым, признавая свою ограниченность? Тем значительнее бывают триумфы умственных прозрений, когда у неизвестности удаётся отвоевать новые смыслы. Так из неопределенности и абсурда выковывается истина. Не в этом ли суть философии?

Другими словами, сведение философии к расхожему толкованию обыденно-

сти в соответствии с принятой догматикой лишает саму философию проблемности и научного поиска. Как мне кажется, в этом кроется основная причина равнодушия многих искусствоведов к философии. Вот и музыковеды не проявляют к ней должного интереса. Об «объяснительном» подходе к философии, подчас убивающем в философе саму способность философствовать, однажды с неподражаемым сарказмом высказался А. Камю: «Нетрудно объяснить мир, если заранее известно, что он объясним», – писал он в своем знаменитом «Эссе об абсурде» [2, с. 251]. Но такие нетрудные объяснения и подсовываются подходом к философии как к «Учению о...». И тогда вместо холодной принципиальности, которая велит признать, что нет окончательного объяснения, нет полного понимания исходной причинности, рождаются успокоительные мифологемы, призываемые старой инфантильной потребностью обыденного сознания свести неизвестное к известному по принципу: *какое-нибудь объяснение всегда лучше, чем никакое*. И что нам до истины, если обо всем можно толковать и в ее отсутствии? Полная идиаллия: безмятежность страуса, спрятавшего голову в песок...

1.2. Кое-что об «основном вопросе» философии

С полным уважением отношусь к метафизической проблематике, поэтому серьезность споров о первичности субстанций материи и сознания в толковании проблемы бытия не вызывает у меня иронии. И все же, являясь музыкантом, должен заметить, что проблема первичности одного и выводимости из него (не люблю слово «вторичность»), оно имеет явно бытовой,

нефилософский оттенок в любом контексте) другого компонента Мироздания не находит у меня живого отклика. Гораздо важнее взглянуть на проблему иначе: Что является основным вопросом *моего бытия*? Что оправдывает его в моих собственных глазах?

Вот я уже и приблизился к основному вопросу философии в интерпретации А. Камю: Стоит ли человеческая жизнь того, чтобы ее следовало прожить? Если «Да», то почему? Каковы причины, побуждающие мое сознание сказать жизни «Да» вслед за чисто инстинктивной биологической тягой к жизни? И может ли самоубийство быть приемлемым решением, если мое сознание по каким-то причинам решится сказать жизни «Нет»?

Камю, как мне кажется, считал, что полная серьезность и последовательность действий при такой постановке вопроса либо абсурдна, либо является уделом сумасшедших. Он приводил в пример Галилея, который с легкостью отрекся от истины, как только она стала опасной для его жизни. Я могу добавить еще более замечательный пример. Вопреки своим же утверждениям о том, что всякий заслуживающий уважения философ должен служить примером, Ницше тем не менее не нашел причин сказать жизни «Нет» в соответствии с собственными идеями, хотя вряд ли имел иллюзии о своем заболевании и своей судьбе. Но тогда многого ли стоит его пафос?

Рисующий в «Сумерках идолов» трагическую сцену ухода человека из жизни при свидетелях и в полном сознании совершаемого, он восхвалял донисийское презрение к немощи, болезни и смерти, воспевал торжество молодости, здоровья и силы, нежелание самоубийцы смириться с надвига-

ющимся одряхлением и болезнью. Презирая смерть и погибая, он, по крайней мере, оставался гордым. Но в жизни Herr Professor Nietzsche выбрал иной путь и примером не стал...

А чего стоят его афоризмы вроде напутствия мужчине: «Собираясь к женщине, возьми с собой плеть!». До чего забавно представлять себе этого маленького тщедушного интеллигента, считавшего женскую половину рода людского низшими существами, с плетью в руках на свидании со столь презираемой им женщиной (куда денешься, такова природа...)! Кстати, Бертран Рассел, философ совершенно иного направления и большой знаток женщин, не без основания утверждал, что любая из них вырвала бы у Ницше плеть и как следует отхлестала бы его. Выходит, даже в том случае, когда личная биография философа напоминает драму сатиров, еще не находится повода ставить вопрос о целесообразности существования и окончательной ценности жизни, *еще не время вынести себе приговор*.

Но есть, конечно, и другие, противоположные примеры. Сократ, принявший чашу с ядом, рассматривал свое самоубийство как последний аргумент, хотя и иррациональный, лежащий за пределами логики, но все же доказывающий его правоту. Удивительно, что Камю не анализирует примеры такого рода. Ведь если последним аргументом в философском споре оказывается самоубийство одного из участников дискуссии, то оставшийся в живых и представляющий противоположную точку зрения *автоматически оказывается побежденным*, и если он желает доказать истинность своих утверждений, то и он должен совершить ответное самоубийство. Так борьба человеческого раз-

ума с неизвестностью, где он опасно приближается к своим границам, из отвлеченных проблем превращается в абсурд самоуничтожения. К этому последнему акту отчаяния и разочарования в познавательных способностях, колеблющему сокровенные основы человеческого мышления, рискнет подойти не всякий. Для этого требуются мужество и сила воли философа, и в самом деле заслуживающего уважения...

Но вернемся к обсуждению основной проблемы философии. Так вот, она заключается не в большем или меньшем объяснительном потенциале уже существующих учений, хотя и этот аспект, безусловно, составляет громадный пласт содержания философии, а в *осознанном выборе цели существования*. Для каждого эта цель, разумеется, индивидуальна. Причем, как и любая проблема, эта тоже требует обоснования и продуманного решения, если у человека имеется хоть капля интеллекта, возвышающая его личность над океаном так называемых «практических соображений». Потому что ставить вопрос о цели существования, да еще в такой прямой и категоричной форме, может только тот, кто способен предпочесть выработанные для себя жизненные принципы интересам выгоды.

1.3. Философия как инструмент познания. Проблема музыканта

Может ли философия обладать практической ценностью для музыканта? Отвечая на этот вопрос, следует заявить, что очень многое в структуре философского знания не соответствует насущным запросам этой профессии. Но главное в философии – ее бескомпромиссный подход к истине, заставляющий разум снова и снова

штурмовать неизвестность в одиночестве, без инструментария точных наук, без оглядки на авторитеты. Он, подход, как раз и обладает особой привлекательностью! Это сродни вдумчивой и скрупулезной работе художника-интерпретатора. Когда приходится вникать в суть исполняемой музыки, музыкант оказывается в положении всякого ищущего истину без союзников и советчиков и с единственным оружием – своей индивидуальностью. Более того, положение музыканта еще более сложно, ведь его поиск истины не может быть облечен в слова.

Глубинные, а потому и подлинные переживания, вызываемые музыкой, **лишены слова**. Пусть сторонники семиотических подходов в музыковедении сколько угодно ломают копья по поводу знаковости музыки и возможности ее перекодирования в грамматически организованные текстуальные формы. Но нет ли тут заблуждения, не принято ли здесь внешнее сходство между музыкой и письменным сообщением за истинное родство? Еще Шенберг заявлял: «Внешнее сходство между музыкой и текстом, насколько оно проявляется в декламации, темпе и силе звуков, – не главное и стоит на той же ступени примитивного подражания, как рабское копирование оригинала, и что взаимное несоответствие может следовать из-за параллелизма в высшей плоскости, и что исследование на текст также возможно, как исследование белка на углерод» [6, с. 927]. Позволительно спросить, что при таком исследовании остается от белка? А от музыки? Вот и Янис Ксенакис со всей определенностью призвал расстаться с этой вредной иллюзией...

Ко всякому говорению, относящемуся к смыслам музыки, рождаемым исполне-

нием, примешивается горчинка презрения к усредненным конвенциональным смыслам речевых форм высказывания. Я полагаю, отсюда проистекает холодность истинных мастеров исполнительского искусства к критике, даже хвалебной, и даже в первую очередь хвалебной. Ибо чаще всего именно в подобных дифирамбах (как правило, совершенно неискренних) обнажается глубочайшее непонимание музыки и рецензируемого исполнения, невыразимость замысла композитора и исполнителя словами. Тем более, если эти слова исходят от критика. Эта воплощенность в слова – проклятье всякой критики. Речь как способ коммуникации как раз и предназначена для выражения смысла с помощью конвенциональных и неизбежно усредненных, опосредованных, а может, и в чем-то посредственных суждений о содержании музыки, не говоря уже о том, что этой усредненностью вульгаризуется и сам говорящий.

Вот мы и вернулись к проблеме абсурда. Смысл, завоеванный индивидуальностью исполнителя, волнует нас, но остается несказуемым. Он, безусловно, есть, но какова его природа? Почему вкусы и герменевтические усилия ученых, питающиеся смыслами, рожденными композиторами и исполнителями, порой так чудовищно искажены и несправедливы в своих оценках музыкального искусства? Как устанавливается понимание звучащей музыки, подчас охватывающее публику подобно озарению, без слов и назидательных толкований, вопреки всему, что известно о так называемых коммуникативных системах человеческого общения? Размышления в этой сфере и есть проблема музыканта, его тайна, раскрывая которую, он превращается в философа.

2. Музыкальная социология: пути самоутверждения художника

2.1. Пролетая над необъятными просторами музыкальной социологии...

Чего только не изучает музыкальная социология! Всякая попытка хоть как-то ограничить сферу ее научных интересов обречена на неудачу. Даже самые общие рамки – от рационалистической формалистики музыкальной социологии Вебера до разнообразных социально-психологических изысков в индивидуальном поведении музыканта или в сфере корпоративных вкусовых ориентаций – оказываются взорванными музыкально-социо-психо-аналитическими работами, модными в последние годы. В них музыка уже не искусство, а скорее совокупность искусственных раздражителей, с помощью которых желают управлять поведением, эмоциональным и, шире, психическим состоянием больных и здоровых людей.

Музыка в стиле Newage как средство социального программирования или, если угодно, кодирования (или зомбирования?) поведения индивида или группы лиц... Что-то не в порядке с этой музыкальной социологией! Слишком уж похожа она на технологии промывания мозгов – не важно, с терапевтическими, или с социально-политическими, или с религиозными, или с еще какими-нибудь целями. Впрочем, удивляться не приходится: *социология как гуманитарная наука всегда стремилась к власти и всегда обслуживала власть*. И не столь важно, как именно она это проделывала – то ли через политизацию результатов социологических научных исследований, подсовывающих дутые прогнозы и рейтинги, то ли через формирование вкусов и взглядов больших масс

людей, ориентированных на кому-то выгодные политические, нравственные, а то и просто товарные предпочтения.

Исходя из всего сказанного, можно с уверенностью утверждать, что *совокупность критериев научности в социологии, а именно: объективность, верифицируемость, отсутствие субъективизма, политической и прочей ангажированности, личной предвзятости – недостижима в полном объеме*, как весьма трудно сопоставимы и сами эти критерии. Если учесть, что социология готова заниматься изучением чего угодно в человеческом обществе или в отношении отдельного индивида, то можно ли вообще считать социологию наукой? Разные ученые предлагали свои рецепты «обхода» этой неразрешимой проблемы. При всем моем личном скептицизме к музыкальной социологии Вебера [1] этому автору не откажешь в сильном логическом послыле: чтобы социология соответствовала хотя бы в своей важнейшей части критериям научности, принятым в современных теориях познания, *ее предмет должен быть ограничен*. Вебер выбрал изучение художественных артефактов – манускриптов, музыкальных инструментов, а уже через них или как бы «сквозь них» рассматривал ход работы человеческой мысли и социально обусловленного поведения субъекта, направленного к рациональной цели, т. е. к этим самым артефактам, объективность которых не подлежит сомнению.

Вот вам еще одна метаморфоза социологии. Задуманная как самая злободневная гуманитарная наука, обращенная к живым людям и изучающая людей и их общественное бытие, веберовская социология немедленно превратилась в разновидность духовной археологии, не исключаяющей, однако, отдельных выходов в современность. Свои рецепты предмета со-

циологии в XX веке были у представителей Франкфуртской школы, у марксистов, троцкистов, у фроммовского фрейдомарксизма, у адептов конкретной социологии, представителей социальной психологии, у самых отчаянных и беспринципных бунтарей, революционеров и террористов и, наверно, у каждого крупного исследователя общественной жизни нашей цивилизации.

Но как быть музыканту, которому, как и любому общественному индивиду, предстоит ориентироваться в социуме? Где найти точку опоры, которая, возможно, позволит достаточно уверенно прогнозировать свое будущее? Как научиться понимать процессы, касающиеся личного и гражданского интересов простого, почти абстрактного и среднестатистического (для социологии, разумеется) студента, получающего образование в крупном провинциальном мегаполисе и, скорее всего, уже прочно укорененного в своем регионе? Попробуем наметить ход рассуждений, направленных к возможным ответам на эти вопросы.

2.2. Музыкант и социальная иерархия, или «тяжела и неказиста жизнь российского артиста»

Итак, музыкальная социология изучает музыканта как общественного индивида и музыкальную деятельность как часть культурной жизни социума. При такой широте предмета ей не обойтись без внутреннего структурирования на соподчиненные и содержательно отличающиеся разделы. Начнем с наименее привлекательных и «приземленных» аспектов. Впрочем, в советской системе преподавания истории музыки, приверженной классовому подходу, малоприятная тема «Правовое и имущественное положение музыканта в обществе и ограни-

чения, накладываемые обществом на свободу творчества» была очень популярна.

От биографии одного композитора к биографиям всех других тянулась одна и та же «песня»: всем художникам жилось плохо. В последние годы мы узнали, что и в СССР им было не лучше, а порой и хуже. Из этого возникает ряд вопросов. Укажем на некоторые из них. Первый: если творческая деятельность столь невыгодна с прагматической точки зрения, почему общество постоянно испытывает потребность в искусстве и людях, которые готовы это искусство развивать? Второй: насколько непривлекательно общественное бытие музыканта в сравнении с жизнью представителей других профессий и имущественных слоев общества? Третий: каким образом творческий интерес индивида «перевешивает» все «минусы» общественной жизни, обусловленные профессией свободного художника, и, несмотря ни на какие трудности, поддерживает верность избранной Музе?

Указанные общие вопросы сообщают музыкальной социологии, обращенной к личным интересам музыканта, определенный житейский смысл, практическую целесообразность и даже некоторый оптимизм. Данный аспект музыкальной социологии становится похожим на стратегию выживания в современном российском обществе, и, право, если кто-то из социологов решится развить тему «Как выжить и преуспеть музыканту не только в творческом, но и житейском смысле среди российского общественного беспредела», то немедленно станет автором бестселлера.

Итак, проблема карьеры, жизненного обустройства, умения выгодно «продать» свои профессиональные качества, по возможности не поступившись принципами, – вот основная проблематика этого раз-

дела музыкальной социологии. Конечно, этот аспект наименее специфичен в музыкальном отношении, но, бесспорно, и наиболее актуален, тем и замечателен.

2.3. Противостояние «филистерству» как гражданская позиция музыканта, или видимость бескомпромиссности

Теперь о принципах, об этих проклятых принципах, так болезненно сросшихся с совестью, личным честолюбием и амбициями, так беспощадных к окружающим, особенно к потенциальным конкурентам, и готовых на неслыханное попустительство в снисхождении творческого индивида к самому себе. А еще вспомним про известную озлобленность на тяготы личного и бытового неустройства, часто сопровождающие музыканта большую часть жизни. Вот на этом психопатогенном фоне вырастает неприступный монумент музыканта-стойка, готового если не воевать со всем миром, то хотя бы отгородиться от него и пощипывать его же, правда, с некоторой опаской: ведь мир-то не только не жалует и не холит, но еще и кормит иногда...

Как я думаю, наиболее завершено конфликтные взаимоотношения с социумом были сформулированы немецкими романтиками в противопоставлении гения косному филистерству. Отсюда тянется галерея реальных и вымышленных страдальцев, бунтарей и сломленных духом художников, отвергнутых равнодушными к искусству филистерами. Они мечтают уже не о лучшей доле, а о построении художественной иллюзии, некоей идеальной утопии, где искусство, *их личное искусство*, из средства к существованию превращается в род волшебной дверцы, за которой – нирвана, освобождение от тягот наличного бытия. Эта психологическая компенсаторная функция

искусства чрезвычайно актуальна и по сей день и будет возрастать по мере увеличения пропасти между творческими интересами людей искусства и потребительскими мотивами социумов. Трагизм положения в том, что именно в социумах искусство только и может получить некоторые экономические и образовательные основы, признание и стимулы к дальнейшему развитию. В какой-то момент художник готов закрыть глаза на то, что эта пропасть – не только между ним и «ими», но и внутри него самого. Ведь всякий творящий безнадежно укоренен в ненавистном порою социуме, к которому он копит собственный счёт.

И вот когда эта забывчивость насчет пропасти между частями своего «Я» берет верх, появляются бескомпромиссные художники. Пишу об этом без тени иронии, поскольку подчас речь идет о гениях. Но как легко приспособляются они – не все, конечно, но многие – к требованиям социума в реальной жизни, когда возникает угроза их благополучию или общественной морали! Вспомним великого Гёте: несет ли он ответственность как член социума за волну самоубийств среди образованной и чрезмерно экзальтированной части немецкой молодежи, прочитавшей его «Страдания юного Вертера» и понявшей этот текст как личную предсмертную записку? Думаю, несет. А еще вспомним его же «Фауста», в котором из высших гуманистических соображений и абсолютной ценности человеческой любви Маргарита фактически оправдывается автором, невзирая на чудовищность совершенного ею злодеяния. Пожалуй, единственным соображением в защиту героини бессмертного романа, с точки зрения нынешних, но не современных Гёте (!) юридических норм и гуманных соображений, может служить ее сильней-

шая психоэмоциональная аффектация, отбросившая эту женщину за грань беспамятства и помешательства. Но в реальной жизни Гёте, как известно, был доктором права и в течение четырех лет (1771–1775) выступал в качестве юриста-практика во Франкфурте, а затем и в Ветцларе, где находилась Высшая имперская судебная палата. Так что, в аналогичном фаустовскому сюжету случае он без колебаний вынес бы женщине смертный приговор. Вот он, двойной социальный стандарт – еще одна социологическая задачка среди прочих нерешенных проблем взаимоотношений искусства с жизнью.

2.4. Прагматический интерес музыканта: опыт великих предшественников и личные наблюдения

Однако не все так безраздельно мрачно. Настало время прибавить светлых красок, причем не в идеальной картинке утопического инобытия искусства, а в этой грубой, настоящей и невыдуманной социальной материи. Поговорим о личном опыте социального самоутверждения великих музыкантов, общественное положение которых в чем-то напоминает наше, современное: то ли своей нестабильностью, то ли отсутствием у многих великих реального экономического мышления, то ли грезящимся зарубежным бытовым «эльдорато», манящим деньгами, популярностью и славой.

Возьмем волну художественной эмиграции, вызванную революцией 1917 года. Как сложились судьбы русских музыкантов-изгнанников? По-разному. У кого-то драматически. Иногда не слишком радостно, как у Метнера, человека кабинетной культуры, павшего жертвой собственного неведения относительно бранных реалий. Но ино-

гда и вполне благополучно. Взять хотя бы Рахманинова – композитора, оставшегося верным своему призванию и одновременно организовавшего мощный бизнес, который не только обеспечивал достойные условия для существования ему самому, но и позволял поддерживать многих собратьев-эмигрантов. Или опыт Стравинского, который, как и Рахманинов, не только не перестал творить, но и преуспел на ниве экономического самоутверждения.

Забавно, но эти аспекты жизни наших великих соотечественников почти полностью обойдены вниманием в учебной литературе, а зря. Вот еще одно поле для деятельности музыкальной социологии. Выходит, дилемма *творить или превратить все в презренное золото* не является роковой, а широта мышления – не только прерогатива художественной фантазии, но порою и свойство практического ума. Как научиться сочетать в себе эти две трудно сопоставимые стороны жизни? Универсальных рецептов, разумеется, нет, но анализ возможных подходов к такому именно устройству жизни музыканта не мешало бы исследовать.

2.5. Изучение социальных аспектов художественного творчества – один из путей к аутентичному исполнению

В заключение – еще одна социологическая тема. Как мы исполняем музыку? Что лежит в основе интерпретации? То есть насколько мы понимаем и выполняем волю автора и насколько, так сказать, «примысливаем» к исполняемой музыке свои личные переживания и собственный художественный опыт? Наконец, как мы можем узнать что-либо достоверное относительно намерений авторов, особенно живших столетие назад или более того? Эти вопро-

сы порою целиком укладываются в социологическую проблематику, хотя изучаются, как правило, распыленно, в курсах истории исполнительского искусства и истории музыки.

А мы вернемся к Веберу, который своим пристрастием к объективности, казалось бы, почти лишил музыкальную социологию притязаний на современность. Итак, его идея состоит в том, чтобы изучать социальное функционирование музыки через анализ материальных атрибутов музыкальной деятельности. Вот вам импульс к зарождению движения аутентичного исполнения старинной музыки. Каковы были инструменты в эпоху барокко? Какими исполнительскими приемами пользовались музыканты, какие вкусы и художественные ценности, а также поддерживающие их эстетические теории занимали умы служителей семи свободных искусств?

Следующий шаг на этом пути – расширение исторически достоверного социального контекста, в котором функционировала музыка, ее создатели, исполнители и потребители. А здесь уже брезжит мысль о принципиальном обновлении курсов истории музыки, особенно в части изучения биографий выдающихся музыкантов. Ведь ни для кого не секрет, что едва ли не большая часть этих разделов в учебниках, скажем мягко, *недостаточно* основывается на исторических документах и имеет слишком мало общего с реальностью. И дело не только в фактологии. В самом деле, не всегда нам важны какие-то мелочи из жизни великих. Гораздо существеннее понимать истинные мотивы их творческой деятельности, важнейших поступков, принципиальных художественных, личных житейских, нравственных, политических, мировоззренческих предпочтений и выборов. Только на этом фоне может

возникнуть некоторая уверенность, что мое понимание художественного замысла композиции не только лежит в поле возможных и допустимых эстетических решений, но и проникает в истинный смысл исполняемых сочинений.

Так что музыкальная социология в своей специальной, обращенной к искусству части может рассматриваться как основа современной художественной герменевтики, порождающей особую разновидность исполнительских решений. Я бы назвал их социально-исторической реконструкцией давно забытых ликов музыки.

3. Музыкальная антропология, или Неужели человек есть мера всех вещей?

«Я царь, я – раб, я червь, я – Бог»

Г.Р. Державин. Ода «Бог»

3.1. Предварительные рассуждения. Антропоцентризм как основа мировоззрения

Человек как венец Творения, homo sapiens как биологический вид, вознесшийся на вершину эволюции, царь природы, повелитель мира... Каких только возвышенных эпитетов не присваивало себе человеческое существо! И конечно, вознесясь в своих помыслах до небес, человек постоянно подумывал над покорением всего, что казалось ему низшим, приспособлявая его к собственным неумным потребностям. Образовав неплохо организованные сообщества, вошедшие в историю под именем цивилизаций, человек постоянно совершенствовал идеологию. Именно она, эта идеология, поддерживала в нем чувство собственной исключительности, потакала тщеславию и в упоительных видениях как будто бы приближала к Богу. Порой же он

и сам дерзал занимать Божественный престол, пытаясь построить без Создателя царство Божие на земле. Чем это закончилось в очередной раз на шестой части земной суши, мы неплохо знаем.

И все же к каким бы неутешительным результатам не приводила человека замороженность своей персоной и своим биологическим видом, он оставался верен себе. В разные эпохи в многочисленных вариациях упрямо строились очередные концепции, исходящие из старой как мир посылки: человек – центр Мироздания. Видимо, постоянство человеческой природы к чему-то обязывает во все времена.

Короче говоря, антропоцентризм с древнейших времен через гуманизм эпохи Ренессанса, социал-демократические и коммунистические утопии, различные версии социальной антропологии, внезапные скачки в иррационализм, солипсизм и крайние субъективистские мировоззрения пришел в XX веке, пожалуй, к наиболее достойным концепциям: экзистенциализму во всей совокупности его школ, эколого-антропологическим и психоаналитическим теориям.

Попробуем порассуждать об антропоморфном характере среды, окружающей музыканта. Тем более что на протяжении тысячелетий человек не раз становился и центром философских построений, и центром художественных устремлений. Это значит, что искусство он рассматривал как своеобразное зеркало, в котором видел именно то, что ценил в себе выше всего. Именно способность искусства «вызывать живой отклик», заставляя человека переживать нановысшие моменты душевного подъема, «очищать собственную душу» подчеркивает его антропоцентрическую природу. Но это означает, что объек-

тивных критериев эстетического нет и не может быть, а тот, кто настаивает на обратном, либо забывает себя и свою человеческую, *поистине нарциссическую*, природу, либо сознательно водит нас за нос.

Другими словами, задумываясь над антропоцентризмом искусства, мы поневоле ставим под вопрос важнейшие объективистские начала многих эстетических учений. Может быть, проблема еще глубже. Размышляя над заданной темой, мы должны рассмотреть категории эстетического в плоскости аксиологии, а уж ценности-то по определению антропоцентричны, исходя от человека и к нему же возвращаются в виде чувства прекрасного и безобразного, художественного вкуса и способности ориентироваться относительно своих духовных предпочтений. Музыки, наверное, все перечисленное касается в первую очередь, поскольку она лишена слова и все же оказывает самое живое и непосредственное воздействие на наши чувства, мысли, а порой и поступки.

3.2. Обоюдоострый клинок антропологии: эгоцентризм и добродетель

Главный нерв антропологии прячется в области морали. Остроту нашей жизни во многом придает вечная дилемма между «хочу» и «должен», между стяжанием, способным лишить человеческого облика, и расточением, переходящем в жертвование; жестокостью, оправданной личным самохранением, и милосердием, сопряженным порою с опасностью для самого себя. Не в этом ли клубке вопросов и возможностей выбора кроется объяснение особой привлекательности как морализаторства, так и аморальных взглядов? Не в этом ли вместилище дум соседствуют маркиз де Сад

и великие подвижники, возлюбившие своих ближних как самих себя и положившие за них жизни? Кроме того, эта дилемма не допускает однозначных решений, годных на все случаи и обстоятельства. Добро и зло нередко меняются местами, да так, что во имя добра приходится уничтожать себе подобных, а ложь в белых одеждах добродетели отравляет сердца и умы получше любого оружия массового поражения.

Ницше однажды заявил: «Нет вовсе моральных феноменов, есть лишь моральное истолкование феноменов» [3, т. 2, с. 296]. В этом он лишь повторяет античных софистов: вспомним безбожника Протагора, изгнанного своими соотечественниками за циничное отношение к вере и морали. Именно он сформулировал: «Мера всех вещей – человек, существующих, что они существуют, а несуществующих, что они не существуют» [4, т. 2, с. 199]. Чем не пращур антропологии, уже в истоках своих пораженной бациллами имморализма? Но если перевести эту сентенцию на язык практических соображений, она будет означать, что антропологически ориентированные взгляды на среду обитания должны руководствоваться некоторым балансом между эгоистическими устремлениями моего «Я» и общественными ограничениями, поддерживаемыми моралью, экономическими и юридическими основами бытия.

Отсюда следует, что все связанное со способностью «Я» к выполнению долга, самопожертвованием и добродетелью – нравственно и превращает индивида биологического в индивида социального. При чем социального настолько, насколько он своим поведением и интересами соответствует законам социума. И, напротив, все во мне, что связано с моими экстремальными потребностями, ради которых я готов

побороть страх перед муками нечистой совести и юридическим преследованием, отдаляет меня от общественной морали, превращая в изгоя, безнравственного человека. Так что антропология в принципе обречена балансировать между «Я» и «Оно», что сильно сокращает ее шансы стать когда-либо до конца последовательным и полностью оправданным с логической точки зрения учением.

Я не беру во внимание наивные антропологические призывы наподобие руссоистского «назад, к природе» или беспомощные теории вроде «разумного эгоизма» Чернышевского, который маскировал этим собственную извращенность, как, впрочем, и Оскар Уайльд своим антропологизированным эстетизмом или Лев Толстой, блестяще сочетавший «непротивление злу» с неумной половой жизнью. Единственная система взглядов, возвышающая антропологию над ее порочным кругом, это, пожалуй, экзистенциализм. Точнее, его концепция экстремальных обстоятельств, в которых человек проявляет свою суть не по доброй воле, а, так сказать, вынужденно и для себя же решает, чего он стоит как представитель рода человеческого, что есть его истинная натура и как ему жить дальше, мнясь с полученным сокровенным знанием о себе.

3.3. Музыка и антропоморфное жизненное пространство: суггестия и откровение

Но вот мы приближаемся к музыке. Точнее, к отношению антропологии к музыке. Музыка как часть магического ритуала, заклинания, экстатического иступленного неистовства... это мощнейший катализатор наших аффектов, способных подвигнуть на великие дела даже интеллекту-

ально ограниченных или ленивых от природы людей. В данном случае речь идет о такой музыке и о таком ритуализованном контексте, которые как будто подсказывают нам: искусство исторгать звуками великий пафос, великую радость или столь же великую скорбь – могучее средство управления массами, сильнейший терапевтический и идейно-политический инструмент, объединяющий и уравнивающий всех в великом акте художественного внушения.

За свою длинную историю человечество создало бесчисленное множество образцов такой музыки. Но вот контекст, к которому она приурочена... Одно дело – великий пафос траурного марша из сонаты *b moll* Шопена в концертном зале и в рамках фортепианного цикла. И совсем другое – похоронный официоз с лафетом и почетным караулом, обрамленный строем видеокамер и толпой равнодушных зевак, любителей отрететированных скорбей и безупречно отрежиссированных траурных прощаний. А над всем этим плавится медь духового оркестра, исполняющего тот же марш, «расколотый» на ровные «порции» ударами большого барабана. Как говорится, почувствуйте разницу.

Короче говоря, потребность управлять эмоциями себе подобных быстро «поставила на поток» музыку аффектированную: как правило, не слишком сложную, не слишком перегруженную индивидуальной саморефлексией и всего остального – тоже «не слишком». Так появляется «маскульт» – огромная и разветвленная область *товарной* музыки, рассчитанной на эксплуатацию естественной потребности людей к сопереживанию перед тем самым звучащим зеркалом, где каждый способен разглядеть, нет, расслышать щемящие его душу нотки, погоревать о своем или порадоваться чему-то.

Что же, вполне функционально, хотя и *не слишком* возвышенно.

Но, к счастью, не исчезло и другое направление. Музыка, обращенная к тебе и только к тебе, к твоему сердцу и разуму, к высшим порывам *твоей* души. Музыка как нетленный свет духовности, как импульс к познанию той самой экзистенции; музыка, заставляющая забыть функциональные удобства быта, обставленного звуковым сопровождением, уносящая к вершинам самопознания. Это – явно не для всех. Уж слишком все это далеко от потребительских наклонностей индивида, жаждущего одного лишь комфорта, согревающего его земное благополучие.

Но эта музыка – неотъемлемая часть жизни творцов и гениев, всех, кто способен стремиться не только к заскорузлой выгоде или к успокоительной психотерапии. Эта музыка устремлена к небесам, человек «строит» в ней, исходит звуком, превращается в звук. Эта музыка – подобие оружия для ритуального самоубийства у рыцарей искусства, и случайно ли не умолкают разговоры о самоубийстве Моцарта своей «Волшебной флейтой»? А чего стоит его Реквием? А «Шестая» Чайковского или «Девятая» Бетховена? Такая музыка являет нам *великое чудо, откровение гения*, обладающее огромной преобразующей силой, захватывающее каждого, кто не туг на ухо и чуток сердцем и еще способен возвыситься над собой.

3.4. *Musica mundana, Musica humana, Musica instrumentalis*. Человеческое, слишком человеческое...

Под конец – внезапный финт, антитезис последовательному антропологизму. Не будем забывать, что не все разделяли упоение человека собственными достижениями и могуществом. А что если человек

не центр Мироздания? Что если он, так сказать, «в ряду» иных, окружающих его «самость», смыслов и явлений Космоса? Это как система космических координат планет в гелиоцентрической модели мира Пифагора (да, именно Пифагора!), а уж затем и Коперника.

Но человек и тут постарался выбрать себе местечко поудобнее. *Суть людского самоопределения в этих координатах состоит в уверенности, что человек «понимает ситуацию»*, познает законы, управляющие миром, и, подумав только, умеет извлекать из этого выгоду! Соответственно, с изучением тайн Мироздания он знакомится с Гармонией сфер, простирающейся на все сущее, в том числе и на музыку.

Вот эта музыка сфер и будет нас интересовать в дальнейшем. В чем ее отличие от антропологической музыки всех цивилизаций? Прежде всего в том, что она – не зеркало, куда смотрится индивид, надеясь разглядеть удовлетворяющее его отражение. Она сурова к людской жизни и безучастна к страданиям и помыслам живущих. Она холодна и совершенно не отражает наших потребностей, она диктует нам свою волю, как Бог, даровавший Моисею законы, и заставляет ей следовать. Во всяком случае, так ее представляли во все времена.

Но что происходит в действительности? Антропоцентризм, торжественно вытолканный за порог с соответствующими философскими заклинаниями, немедленно вламывается в окно и опять занимает центральное место в наших представлениях. Дело в том, что мир, препарированный всеобщей дискретностью и причинностью, мир, развернутый во времени, где постоянно находится человек, **заслоняет от нас иные измерения Мироздания**, которые, скорее всего, могут быть поняты

нами только интуитивно, в индивидуальном откровении. Но насколько мы можем передать словами смысл откровения себе подобным? Ведь не случайно сказано: знающий – не говорит, говорящий – не знает? Но все же при необходимости (или по необходимости?) откровение сплошь и рядом «переводится» для тех, кому его должно растолковать, становясь, так сказать, «доступным для понимания» многими. И вот тогда этот мир Логоса, где, как говаривал Гессе, слышен серебристый смех гениев, оказывается всего-навсего идеальной, очищенной и улучшенной действительностью человека. Какое разочарование! Оказывается, вырваться из тесных объятий антропоцентризма не так-то легко!

Самый что ни на есть показательный пример этого обманного хода, которым антропоцентризм маскирует себя, создавая видимость своего исчезновения, хотя на самом деле контролирует каждую человеческую попытку «уйти» прочь, в высшие сферы, нам демонстрирует Новый завет и традиции его толкования. Вспомним, как пытались истолковать феномен личности Христа богословы, теологи, ученые-материалисты и многие мудрецы иных специальностей и взглядов. Личность Бога подавалась сугубо антропоморфно. То он гений, то бунтарь, то блаженный, то шарлатан, то государственный преступник, то гипнотизер, то врачеватель. Перечень «человекоподобных» интерпретаций Иисуса, скорее всего, намного шире, чем бегло перечисленный список человеческих личностных свойств и профессий, время от времени приписываемых Богу. Но если Бог – сверхличность и его миссия не антропоморфна, а имеет лишь таковую видимость и может быть понята ограниченным земным разумом именно как видимость, а не подлин-

ная сущность, то к чему все эти интерпретации? Какое отношение они имеют к истине? И все же именно на них основывалась вера в Бога, равно как и безбожие.

Еще один редко осознаваемый аспект этого антропоцентристского подхода к истолкованию Священного писания: путь адепта к личности Бога как бы «прокладывается» в тексте через нехитрые проповеди, где истолковываются многочисленные притчи, которыми Иисус учил народ. Но ведь и до Него эти притчи так или иначе имели хождение в миру. Не правильнее ли предположить, что произошла знаменательная подмена смыслов: *недоступный земному пониманию феномен Бога только и возможно было истолковать, редуцировав его до уровня нехитрого морализаторства и необъяснимого врачевания*. Невозможно, чтобы Бог был всего лишь простодушным и безгранично добрым знахарем, подвижником, жертвующим собою из любви к роду человеческому. Хотя, несомненно, эти качества были ему присущи. Но как же тогда смысл и цель его миссии: насколько мы приблизились к их пониманию? Ведь и сам Он учил, что человеку не дано постичь Божественного Провидения.

Отсюда вытекает, что должны быть люди, рукою которых водит Его Откровение: в толковании Священных текстов, в создании музыки и других плодов титанических всплесков человеческого гения. И тогда появляется Музыка сфер, музыка, дарованная Богом, который через посредника, выбранного на Земле, передал ее людям. Очень часто (не рискну сказать – всегда, мы не можем знать об этом окончательно) здесь имеет место человеческая интерпретация возможных божественных смыслов, и не более того. Значит, и Музыка сфер не дает освобождения от антропологических тисков.

Но уже окончательно «зажимает» в эти тиски то, что люди именуют *Musica instrumentalis*, чем гордятся они как плодом своих рук. Собственно, это уже антропоцентризм в квадрате. Здесь речь идет не просто о музыке, как о зеркале, куда смотрится человеческая душа. Новый нюанс состоит в следующем. Если мы говорим о зеркале вообще, то не ставится вопрос о его происхождении. Просто считается, что оно есть. *Musica instrumentalis* в этом плане есть *зеркало, сотворенное человеком специально, чтобы видеть в нем собственное благообразное отражение.*

Так есть ли истинная Музыка сфер, можем ли мы, хотя бы для одного лишь себя, расслышать ее таинственные звуки, способны ли опознать ее среди окружающих бессмысленных шумов? Неизвестно, хотя и не исключено, что бывали и возможны в будущем пронзительные откровения, дающие возможность избранным прикоснуться к этой великой тайне. Если это и в самом деле может быть, то без натяжки должно называться чудом. Ясно лишь то, что всякие попытки явить Музыку сфер в качестве Вечного художественного эталона для всех и на все времена никогда не достигали цели. И даже в тех случаях, когда такой эталон провозглашался из самых благих побуждений, даже когда он ревностно очищался от слишком земных, слишком чувственных, слишком антропоморфных интерпретаций, нам все равно остается разочарованно воскликнуть вслед за скептиком и насмешником Ницше: «Человеческое, слишком человеческое», господа!

Послесловие

После прочтения рукописи статьи в редакции «Идей и Идеалов» состоялось ее обсуждение. Приводим краткое изложение состоявшегося диалога.

Олег Альбертович Донских. Константин Михайлович, я внимательно прочитал Ваш текст, и у меня все-таки остается вопрос. Для классической традиции: для Платона или, допустим, Пифагора, музыка – это *Musica mundana*, музыка сфер, это то, что очень близко к математике. И понятно, что это разговор о сущности мира. Как Вы считаете, можно ли говорить о современной музыке как о способе выражения сущности мира?

Константин Михайлович Курленя. Ответ, если кратко, и да, и нет. Во-первых, со времени, когда создавались первые образцы «философской музыки», выражающей сущность мира, много воды утекло и много разных музык на эту роль было опробовано человечеством, с переменным успехом. Во-вторых, современная музыка вообще понятие очень растяжимое и нестрогое. Для кого-то и теперь, в начале XXI века, Прокофьев современен. Но, с другой стороны, тот же Прокофьев подчас действительно современнее некоторых наших сегодняшних современников, ныне живущих композиторов, которые обращаются к стилистике, музыкальным идеям и композиционным техникам, давно отошедшим в прошлое мировой музыкальной истории. Так что, с одной стороны, музыка как способ философской рефлексии, несомненно, существует. Но эта музыка не очень распространена и уж конечно не относится к сфере музыки популярной. И к тому же к философским идеям она обращается как бы поверх своей стилистики; и Бах, и Мессиян, и Бетховен, и Шостакович, и Свиридов, и Штокхаузен – каждый по-своему философичны и искренни в своем стремлении выразить сущность мира. Действительно, такой музыке обучают в консерваториях, потому что наше образование базируется все-

таки на принципах классического университетского подхода, и мы всегда начинаем с этих основ: музыка как способ выражения идеи, рацию.

Но существует также и музыка, способная выразить чувства. Накоплен огромный пласт музыки, которая отражает иные духовные потребности человека: его эмоциональность, переживания, страсти, иррациональные волевые импульсы. Это совсем другая музыка, потому что духовные потребности – это необъятный внутренний космос субъекта, столь же пленительный и чарующий, как и мир внешний, к познанию которого человек стремится ничуть не меньше, чем к познанию себя самого.

Однако если переходить к теме нашего обсуждения, вот к этой небольшой публикации, то в ней я пытался выделить как раз те аспекты философского знания, которые наиболее актуальны для современного молодого человека, занимающегося музыкальным искусством профессионально. Исполняющего или создающего *всякую* музыку, в том числе и ту, о которой был задан вопрос.

Д. Отчасти в связи с тем, что вы сказали: меня в свое время очень сильно заставило задуматься замечание Леопольда Стоковского. Он говорил, что самые замечательные звуки, которые он слышал в своей жизни, – это звон капель, падающих с весла, когда он переплывал очень тихое озеро. И второй пример у него: пение монахов в Тибете, где каждый сидит в своей келье и что-то поет, а вместе это создает совершенно необычайную звуковую и смысловую гармонию. Понятно, что это не относится к профессиональной музыке.

И еще один пример, немножко уже «из другой оперы». Был такой известный австралийский исполнитель, наверное,

самый известный из австралийских исполнителей, – Грэйнджер. В конце жизни он придумывал всякие звучащие машины, которые издавали разнообразные звуки типа шума ветра, шелеста листвы и т. д. Можно ли сказать, что музыка – это часть того, что мы повседневно слышим? Есть, условно говоря, *звукофера*, и музыка расширяется до этих пределов? То есть мы имеем, с одной стороны, абсолютно неорганизованное звучание, а с другой стороны, очень правильное, организованное, сложное, скажем, в рамках сонатной формы классическое произведение. Так можно ли сказать, что современная музыка смещается в сторону неорганизованной? И если да, то какое место здесь занимает консерватория? Я понимаю, что в консерватории – опора на классическую музыку, но если действительно движение идет в том направлении?

К. Два предварительных замечания. Первое: музыка занимает весь диапазон, который Вы сейчас обрисовали. В современном мире она может оказаться и звуковым фоном, сопутствующим нашему существованию, и наиважнейшим смыслом, некой остро переживаемой человеком истиной, передаваемой в музыкальных звуках. Второе замечание состоит в том, что движение в сторону неупорядоченных звучностей уже давно превратилось в строго регламентированную, сегодня уже чуть ли не ортодоксальную классику авангарда XX века. Всё это, безусловно, изучается, всё это имеет смысл, но опять же для того, чтобы этот смысл понимать и на его основе порождать другие смыслы, требуется очень серьезное образование – как музыкально-теоретическое, так и философское. Иными словами, требуется соответствующий уровень культуры и вы-

сокая степень укорененности индивида в культурной среде своего социума, своей страны, своей эпохи.

Что касается смещения в сторону неупорядоченных звучаний, это подлинное Эльдorado для композиторов современности и будущего, потому что неупорядоченных звучностей гораздо больше, чем упорядоченных. И, конечно, каким-то образом осмыслить и представить как нечто организованное хотя бы часть этого неупорядоченного звукового универсума – мечта очень многих композиторов как прошлого, так и современности. Тему можно развивать долго, по ней читаются целые спецкурсы из области техники композиции XX и XXI столетий. Я упомяну здесь только Яниса Ксенакиса, который как раз и был тем человеком, который наиболее системно подошел к вопросу упорядочения звукового хаоса и создал концепцию так называемой стохастической музыки. Музыка, или, точнее, композиционной техники, в которой законы теории вероятности определяют факт, время и даже очередность возникновения тех или иных элементов композиции при заранее обусловленных исходных звучащих предпосылках – тех же звуков падающих капель или шумов ветра постоянно меняющейся силы и тому подобного. В такой музыке исходный звучащий материал может быть любым. Не только традиционными мелодиями или музыкальными звуками, но вообще любыми звуками. В 50-х годах XX века Янис Ксенакис активно работал в сфере стохастической музыки, основанной на законах вероятностей и законах больших чисел, пытаясь сформулировать принципы музыкального композиционного процесса, целиком воплощающего закономерности управляемой случайности.

То, о чем говорил Стоковский (капли, падающие с весла), очень типично, и реализовывалось в пространстве музыкальной композиции весьма изобретательно и многообразно. Вообще капли – излюбленная тема для многих, кто пытается искать какие-то смыслы в области управляемой случайности. Тот же Ксенакис объяснял исходные принципы своего метода композиции именно на примере капель: если вслушаться в неупорядоченные звучности падающих капель, то поначалу это и в самом деле четко дифференцированные звуки именно отдельных падающих капель; потом, когда капель становится больше, они превращаются в шум дождя, далее они превращаются в рев водопада и, наконец, в океанский шторм. Все эти звучности – результат скачкообразного изменения качества совокупного звучания целого кластера падающих капель. Причем эти скачкообразные изменения вполне определенно обнаруживаются нашим слухом. На основе таких вот явлений перехода огромного количества однотипных акустических явлений в новое физическое и, как следствие, акустическое состояние Ксенакис создал теорию управляемой случайности в музыкальном искусстве, используя математические модели марковских и полумарковских процессов. У него есть соответствующий труд, он столь же философский, сколь и музыкально-теоретический, называется «Формализованная музыка». Один из первых полных переводов этой книги на русский язык несколько лет назад выполнила в моем специальном классе магистрантка Ольга Лулева. Позднее я видел и другие переводы, в том числе официально изданные. У всех у них есть один общий недостаток: математическая часть аргументов Ксенакиса переведена без должного понимания их сути,

несколько по-дилетантски – я и сам не чувствую себя специалистом в этой области. Конечно, эту книгу должен переводить переводчик-математик в союзе с музыкантом, для того чтобы она получила действительно осмысленный русский вариант текста с необходимыми комментариями и разъяснениями. Для наших композиторов, думаю, текст этих комментариев будет превосходить объем оригинального текста Ксенакиса, но это совершенно необходимо для того, чтобы по-настоящему приблизиться к пониманию его сути. У меня этот процесс самообразования занял немало времени, несколько лет.

То, чего мы сейчас вкратце коснулись, – одно из направлений движения творческой мысли современных композиторов, и расширение звукового мира музыки зачастую связано именно с теми процессами, которые сейчас были затронуты. Но может быть и другое направление, не менее убедительное и художественно ценное, как раз в духе высказывания Леопольда Стоковско-го. Я имею в виду начало знаменитого концерта «A momentary lapse of reason» группы Pink Floyd. Там звучание начинается с воспроизведения звуков движения весла в уключине, всплеска воды, падающих капель. Именно из этих звуков, сопровождающих движение лодки по тихой воде, вырастают первые музыкальные звуки, но музыка начинается раньше – из глубины таинственного звукового мира, являющегося неотъемлемой частью нашей реальности. Просто, невероятно убедительно, завораживающе и таинственно, как и многое у Pink Floyd.

Д. Теперь противоположного рода вопрос. Исследователями было просмотрено много десятков тысяч разных музыкальных отрывков. И они обнаружили, что в целом

горизонт сужается, не драматически, но заметно сузился по сравнению с тем, что было, допустим, сто лет назад. Как я понимаю, было больше многообразия. То есть, по мнению этих исследователей, получается, что движение идет как будто к уменьшению коммуникационных и выразительных возможностей музыки. Вот такая тенденция. Вы бы с ней согласились или нет?

К. Хотя я не знаю, о чьих конкретно исследованиях идет речь, отвечу, что первое не противоречит второму. То, что диапазон музыки расширяется за счет освоения все большего числа разновидностей непорядоченных звучностей, – это, безусловно, тренд, это тенденция не одного десятилетия. Но, с другой стороны, необходимо учитывать, что такое расширение звукового тезауруса настолько сильно преобразует саму концепцию музыки, что и вопрос о том, *что следует понимать под музыкой*, требует систематического и очень глубокого пересмотра, к чему традиционные способы музыкальной коммуникации в культуре и обществе абсолютно не готовы.

Когда же мы говорим о некотором сужении, то речь идет, как правило, о сужении так называемого интонационного поля в музыке и определенном сокращении ее коммуникативных возможностей в современном обществе. Причем это сокращение не зависит от стилистики: одну музыку не слишком принимают и понимают из-за ее необычности, другую – из-за того, что она оперирует примелькавшимися и утратившими первоначальную оригинальность и свежесть интонационными штампами, за которыми уже не слышатся и не осознаются ни глубокие смыслы, ни искренние переживания. Речь в таком случае идет, скорее всего, не о *Musica mundana*, не о музыкальных сферах, смыслы которой обязаны отражать

законы мироздания, описанные (продублированные!) еще и языком науки. В данном случае речь идет преимущественно о *Musica humana*, *Musica instrumentalis* – о музыке человеческой и музыке инструментов. А то, что нынче понимается под этим двумя последними терминами, введенными в обиход мировой культуры еще Боэцием, связано с музыкой интонационной природы, музыкой, которая опирается на осмысленное звуковоспроизведение определенных попевок, звукорядов, гармоний, которые, в свою очередь, также опираются на традиции, в том числе фольклорные, академические и прочие. За всем этим вырастает устойчивая конвенциональность психоэмоциональных ответов слушателя, устанавливается относительно стабильное и адекватное культурной традиции понимание звучащего произведения и его более или менее общепринятая художественная оценка.

Однако количество акустических комбинаций, воспринимаемых человеком как осмысленное звучание, как нечто называемое Б. Асафьевым «комплексом музыкальных речений», ограничено. И поскольку они эксплуатируются все более интенсивно, неизбежно происходит их типизация и некое смысловое выгорание. Во всякую эпоху выделяется наиболее ценная и эмоционально наполненная часть интонационного тезауруса музыки, а остальное вытесняется на периферию как менее актуальное и менее востребованное. Потом, конечно, то, что было актуально когда-то, опять вытесняется на периферию по вполне обыденным причинам – уже приелось, перестало быть интересным и привлекательным, и переходит из сферы семантической в область кодификации музыкального высказывания. То есть превращается в структуры,

которые несут преимущественно служебные функции в том или ином музыкальном построении. Когда я говорю о музыкальном высказывании-построении, я имею в виду лишь отдаленные аналогии с высказыванием грамматическим. Но тем не менее это все равно происходит.

Следовательно, чем более всеобъемлюще эксплуатируется накопленный культурой интонационный запас, тем явственнее динамика сужения его выразительных возможностей, тем больше переходящих в разряд рутины интонационных групп, способов выражения музыкальной идеи, тем острее потребность обновления. Наконец, наступает очередной кризис интонационного тезауруса, а с его приходом всегда появляется нечто новое, в том числе из области ранее неупорядоченных звучностей. В свою очередь, из этого нового «интонационного ядра» активно формируется обновленный интонационный словарь эпохи. Так, по крайней мере, в течение нескольких веков от Средневековья к современности эволюционировала музыка. Есть большая вероятность, что этот эволюционный процесс продолжится и что сегодня мировая культура находится как раз в кризисной зоне, в точке бифуркации, в полосе наиболее драматического коммуникационного конфликта между предлагаемым музыкальным высказыванием и теми, к кому оно обращено.

Вот Вы сказали, что сужение коммуникативных и выразительных возможностей интонационного поля не драматично. Полагаю, что степень драматизации этого процесса нами явно недооценивается, временами это как раз весьма и весьма драматическое сужение. Причем речь идет не только о личной трагедии творцов, что неоднократно имело место в истории ав-

торской академической композиторской музыки; это драматическое сужение касается и тех областей, которые первоначально казались неисчерпаемыми. Речь идет о массовой музыкальной индустрии – в данной области всё больше отмечается комбинирование одних и тех же попевок, одних и тех же гармоний. Иногда и вовсе имеет место переаранжировка или перелицовка ритмической сетки музыкальных опусов, послуживших прототипами, что приводит не просто к обеднению интонационного потенциала, но и к новому печальному явлению, когда то, что первоначально было музыкой, превращается в набор психоэмоциональных раздражителей, который художественной ценности уже практически не имеет. Эта музыка скорее относится к сфере медицинского психоэмоционального воздействия – к погружению пациента в состояние релаксации или, наоборот, к созданию приподнятых тонов и всего такого прочего.

Вспомните еще Брамса, который в XIX веке, испытывая определенные проблемы с созданием запоминающейся, богатой, интересной мелодии, полагал, что найти эту яркую музыкальную тему – большая удача, даже своего рода редкость. Такая находка – действительно редкость, и приходит не к каждому и не в каждый момент. Вспомните, как язвительно он отвечал людям, обнаруживавшим в темах его симфоний интонационные переключки с бетховенским тематизмом. Вот одно из его высказываний в моем вольном пересказе: когда после премьеры его Первой симфонии кто-то сделал ему довольно двусмысленный комплимент, сказав: «Вы знаете, в одной из

частей Вашей симфонии я услышал тему, которая очень напоминает тему из Девятой симфонии Бетховена», Брамс ответил: «Да, знаю, но самое удивительное, что каждый осёл это слышит». То есть, затронутая Вами проблема порой осмысливалась и на уровне личной трагедии. Тем более в истории нашей цивилизации, идущей к глобальному смысловому кризису, вызванному чрезмерным переизбытком информации: количество производимой музыкальной продукции неуклонно возрастает, но в таком случае и процесс типизации форм и способов выражения художественной идеи музыкальными средствами становится столь же неизбежным.

Д. Спасибо большое!

Литература

1. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. Образ общества: пер. с нем. – М.: Юрист, 1994. – С. 469–550.
2. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1990. – С. 222–318.
3. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. / сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 238–406.
4. Платон. Теэтет // Платон. Собрание сочинений: в 4 т.: пер. с древнегреч.; примеч. А.Ф. Лосева, А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 192–274.
5. Философский словарь / под ред. И.Т. Фролова. – Изд. 5-е. – М.: Политиздат, 1987. – 590 с.
6. Шенберг А. Музыка и текст // Музыка. – 1912. – № 102. – С. 925–930.

PHILOSOPHY IN THE FORMATION OF A PROFESSIONAL MUSICIAN

К.М. Kurlenya

Novosibirsk State Conservatoire
(Academy)

kurlenya78@mail.ru

The article studies topical problems of teaching philosophy at musical colleges. The author proves that the main goal for students of creative specialties to study philosophy is in offering a set of basic visions motivating to choose consciously the purpose of existence. The article consistently expands on issues of cognitive theory, ontology, sociology, axiology, aesthetics, and ethics, essential for the formation of a student's personal and professional status. In modern conception of Russian higher education, the searches of new role and meaning of philosophy are far from being finished. The process of decreasing the subject's teaching hours in college programmes is accompanied with students' significant loss of interest in philosophical problematics. This drastically decreases both the learners' general thinking culture and their inability to confront challenges of life concerning their personal identity and behaviour. The possibility to group the essential topics of European culture philosophical experience around the current aspects of a professional musician's formation is one of the ways to increase the efficiency of teaching philosophy at a musical college.

Keywords: philosophy, musica mundana, musica humana, musica instrumentalis, musical sociology, anthropology, morality, authentic performance.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-2.1-81-101

References

1. Weber M. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik [The rational and social foundations of music]. *Weber M. Izbrannoe. Obraz obshchestva* [Selected works. The image of society]. Translated from German. Moscow, Yurist Publ., 1994, pp. 469–550. (In Russian)

2. Camus A. Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde [The myth of Sisyphus: an essay of the absurd]. *Sumerki bogov* [Twilight of the Idols]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 222–318. (In Russian)

3. Nietzsche F. Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft [Beyond

good and evil: prelude to a philosophy of the future]. Nietzsche F. *Sochineniya*. V 2 t. [Works. In 2 vol.]. Moscow, Mysl' Publ., 1990, vol. 2, pp. 238–406. (In Russian)

4. Platon. Teetet [Theaetetus]. *Sobranie sochinenii*. V 4 t. [Complete works. In 4 vol.]. Translated from the Ancient Greek. Moscow, Mysl' Publ., 1993, pp. 192–274. (In Russian)

5. Frolov I.T., ed. *Filosofskii slovar'* [Philosophical Dictionary]. 5th ed. Moscow, Politizdat Publ., 1987. 590 p.

6. Schoenberg A. Muzyka i tekst [Musik and Text]. *Muzyka*, 1912, no. 102, pp. 925–930. (In Russian)