



Методология музыкознания

В. А. ШУРАНОВ

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 781.011

**ЭСТЕТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА:
В ПОИСКАХ МУЗЫКАЛЬНОГО СМЫСЛА**

Музыковедам известна проблема недостаточности словесно-аналитической характеристики музыки: «Музыка начинается там, где кончается слово» (Р. Шуман). Причина «сопротивления музыкального материала слову» (Н. Гуляницкая) видится далеко не только в переходе от музыкального языка к вербальному. В многочисленных теоретических или философских характеристиках музыки обнаруживается невнимание к её одухотворённой природе; в предметно-психологической установке понимания смысла теряется возвышенная энергетика её сакрального пространства. Подобного рода потери имеют более глубокую – методологически-мировоззренческую природу. Многовековая европейская традиция понимания и толкования художественных текстов знала и иные примеры описаний, оживляющих возвышенную энергию творения. В связи с этим в настоящей статье предпринимается опыт соположения и оценки двух подходов к пониманию или смысловой интерпретации художественного, в частности, музыкального произведения, – эстетического и герменевтического.

В каком смысле эстетический подход противопоставляется герменевтическому, и следовательно, *что* в исторической эволюции оказалось сущностно несовпадающим в их исходных установках познания? Чтобы ответить на этот вопрос, нам предстоит прежде охарактеризовать цели и методологические подходы двух наук, а затем сравнить их плодотворность в раскрытии глубин художественного мира музыки в конкретных музыковедческих анализах и истолкованиях. При этом и эстетика, и герменевтика рассматриваются здесь не эволюционно, а типологически, с точки зрения исторически укоренённой и устойчивой позиции мировидения. Безусловно, ничто и никогда не мешало этим наукам развиваться, но на пороге новейшего (XX век) времени эстетика и герменевтика обозначили удалённые друг от друга полюса мировоззренческой установки к явлениям искусства.

История эстетической мысли действительно была наполнена разнообразием научно-мировоззренческих концепций. Лишь со второй половины XVIII столетия эстетика осознанно определила свою исходную позицию. Она, как известно, обозначилась в двух аспектах: 1) оценке всех явлений по их отношению к Красоте как идеалу жизни и искусства и 2) изучении способов воплощения действительности в искусстве. Красота как мера видения несомненно была отблеском религиозно-бытийственного мышления эпохи Средневековья (от Абсолюта). Однако идеальность Красоты-меры в XVIII веке уже понималась гуманистически, как точка человеческого видения и размышления о прекрасном. Это не случайно, потому как и в самом искусстве Нового времени абсолютная Красота мира стала запечатлеваться через человеческое прикосновение к ней – через восторг или переживаемое созерцание, через астеническую печаль собственной отдалённости от прекрасного идеала или, наоборот – гимническое воспевание причастности и устремлённости к нему.

Эстетический подход не ограничивался размышлениями о прекрасном. От XVIII-го к XIX-му и последующим столетиям европейская мысль всё внимательнее всматривалась в коммуникативную природу искусства, подчёркивала предназначённость искусства для межличностного (социокультурного) взаимодействия. Произведения стали рассматриваться как источники художественной информации, как носители специфическим образом организованного языка, направленного на восприятие. Неудивительно, что и эстетические исследования проводились с желанием познать закономерности этого языка, мотивированно интерпретировать созданный автором художественный текст. Не случайно, к примеру, музыкальная теория аффектов XVII–XVIII веков стремилась к смысловому определению интонационных элементов музыки, их классификации. В основе такого подхода как прежде, так и сейчас лежало стрем-

ление исходить из «объективных» (информативно устойчивых) структур художественного текста: если произведение мыслится источником художественной информации, то содержательное прояснение его через язык ведёт (по логике данной позиции) к более глубокому и «адекватному» пониманию смысла¹.

Как и при рассуждениях о Прекрасном в искусстве, стремление к «объективному» прочтению произведения через язык оказывается целиком в контексте человеческих установок видения и характера коммуникации. Информативно-языковой путь вхождения в художественный мир произведения предполагает движение интерпретирующей мысли от частного к общему. Причём, частное здесь – собираемые единицы смысловой структуры. Лексическая устойчивость этих языковых элементов основана, главным образом, на их прочной связи с конкретными явлениями жизненной практики, на их наглядной для восприятия образности, эмоциональной ясности и типичности бытового функционирования. Для музыкального искусства – искусства «обобщённой образности» – этот этап аналитического погружения в первичную осязаемость языковых элементов несёт особую значимость ради последующих обобщений. Но именно здесь, на этапе обобщений, высвечивается неожиданный и закономерный парадокс: устойчивые, объективно сопряжённые с жизненной практикой единицы текста попадают в пространство интерпретирующего сознания, которое уже в меру собственного историко-культурного, социального, эмоционально-психологического опыта ищет (субъективно избирает!) аргументы для построения обобщающей художественной концепции произведения. Эта интегративная способность сознания, реализующаяся в рамках собственного же опыта, тем не менее внутренне понимается как «объективизирующая», хотя по сути – себя же убеждающая в «адекватности» прочтения художественного замысла. Всё это лишней раз подтверждает, что специфика эстетического понимания и отражения жизни в искусстве исходит из человеческого видения Красоты и характера межличностного общения, отражает *гуманистическую, личностно-психологическую точку видения мира*.

Теперь о герменевтическом подходе. Речь здесь пойдёт не о трансформированной в XX столетии герменевтике, искажённо излагающей древнюю проблему понимания опять же в духе *личностного(!) толкования* в области философии искусства и литературоведения (по сути – эстетики), а о науке в том её концептуальном достоянии, которое сформировалось в рамках средневеково-христианской экзегетики. Главная методологическая установка средневековой герменевтики – это исходная возвышенная «анагогическая» (от *αναγω*, греч. – *возвожу вверх*) «преднаходимость» (М. Бахтин [1, с. 173]) понимания текста. «Вышеестественная», надиндивидуальная высота смысла составляла главный оценочный критерий текста. Априорное присутствие (или мера присутствия) возвышенного смысла,

как неотъемлемое качество, связывалось поначалу с религиозными текстами, затем и произведениями искусства, регламентируя основу их художественной глубины. Символизм художественного целого виделся по аналогии с главным принципом мироустройства: двусоставности бытия (небесное–земное), деления мира на «видимое и невидимое» [2 Кор. 4;18]. Для познающего это деление мира означало способность дифференцированного видения всех явлений: «кажимость» (П. Флоренский) чувственного постижения корректировалась постижением духовно-онтологическим – «в истине бытия». Оценка любых событий жизни критериями «возвышенного и земного» образовала не локально-исторический, но транс-исторический модус мировидения. И этот модус (мера видения) оставался быть стержневым для многих, последующих за Средневековьем эпох, даже вопреки усиливающемуся со временем влечению к чувственному и видимому. Герменевтике, какой она утвердилась в Средние века, можно было бы назвать не просто наукой о понимании, но «наукой о понимании в Духе»: «априорность» *Абсолютного и Возвышенного, задающая вектор понимания, была исходным посылом этой дисциплины*.

В герменевтической литературе понятие «анагогический» является частью дихотомии «аллегорический»–«анагогический» (в других терминах – «аллегорический» и «мистический») [см.: 2], и связано с определением иерархических смысловых уровней при толковании текстов. Установка на возвышенный уровень смысла снимает возможность произвольного, субъективного толкования. Индивидуалистское психологически-чувственное видение от «я» уступает в этом случае место объективному видению от «духовного мы» (В. Медушевский), формирующего исходные для познания смысловые критерии бытия. С пренебрежением этой позиции приходится часто сталкиваться. Например, в музыковедческих, в частности учебных, изданиях устойчиво продолжает жить мифологема о том, что месса Палестрины, полифонически разрабатывающая во всех частях светскую тему, несёт в себе свидетельство «секуляризации духовного». Исходящему из анагогической установки понимания вряд ли когда-нибудь пришла бы эта мысль, поскольку истинной причиной включения светской темы в пространство музыки богослужения была прямо противоположная христианская идея одухотворения тварного, идея встречи профанного с сакральным. Подобного рода примеры многочисленны, и они ясно показывают, что гуманистическая установка, при всём её кажущемся благородстве, есть установка на принижение возвышенного. Несмотря на устремлённость к Красоте и формам её проявления в искусстве, в эстетических измерениях духовная составляющая искусства оказывалась лишь декларируемой абстракцией, лишённой соизмерения с реальным духовным опытом.

В центре герменевтической концепции музыки лежит её особый дар отвлечения от предметности.

Прекрасные звуки музыкального инструмента (*musica instrumentalis*) или человеческого голоса (*musica humana*) удивительно легко и непосредственно, в отличие от возможностей других искусств, воспринимались как звуковой образ мироздания (*musica mundana*). Но последующие за эпохой Возрождения века теоретически всё чаще пытались усмотреть в музыке «выразительные» или «изобразительные», то есть «видимые» параметры её красоты. Теория аффектов (развивающаяся античную концепцию мимесиса), теория интонации и музыкальных жанров, современная музыкальная семиотика строили свой путь понимания в рамках единой дискурсивной традиции – через «механизмы» воплощения предметно- или душевно-реальных явлений мира в музыкальной интонации и структуре.

Уже в начале XX века эстетический метод получил мощную критику со стороны школы М. Хайдеггера и исследователей в большей или меньшей степени осознавших продуктивность феноменологического подхода. Критика эстетики была вызвана невниманием этой науки к онтологическому смыслу искусства, необходимостью понимания красоты как сущности бытия, а не человеческого видения. Идеей школы Хайдеггера стала даже мысль о том, что эстетика должна входить в герменевтику [6, с. 159]. С середины XX века эту мысль активно развивал Г. Гадамер, писавший, что герменевтическое сознание обретает всеобъемлющие масштабы, превосходящие масштабы эстетического [3, с. 215].

Из рассуждений М. Хайдеггера методологически важной видится идея так называемого «герменевтического круга», в котором часть и целое взаимно проясняют друг друга. Для герменевтики вопрос о способе воплощения является лишь первой половиной этого круга (поиск аффективных интонаций, риторических фигур, семантики музыкального знака и так далее, продуцирующий логическое движение *от частей к целому*). Второй сегмент этого круга – движение *от целого, проясняющего все детали*, – исходил из «предустановки» (М. Бахтин) возвышенного замысла мира, который неизбежно присутствовал, просвечивал во всех его элементах и задавал последним абсолютную ценность и устойчивость.

Современная теория литературы не случайно подхватила мысль К. Юнга о заложенных (предзаданных) коллективному бессознательному «паттернах» – устойчивых ценностно-целостных установках, сказывающихся в работе сознания [см.: 9, с. 30-32]. Искусствознание усмотрело их действие в глубоко присутствующих (не элементарных) структурно-смысловых образованиях произведений искусства, о наличии которых в древних мифах говорил сам учёный. Художественный архетип усматривался не просто как повторяемый мотив (например, мотив перевоплощения-преображения в народных сказках), но как собирающий некий сердцевинный смысл. В понятии архетипа концентрируется идея, противо-

положная идее множественности и разнообразия эмоционально-психологического содержания. В нём мысль Юнга уже явно резонирует с идеей древних герменевтов об объективности возвышенного смысла, который априори присущ как художественному тексту, так и родившему его мышлению, убеждённому в гармоничной и целостной осмысленности всего бытия.

Анализ музыки не может не учитывать её коренные возвышенно-ценностные энергии или, как писал П. Флоренский, тот «основной тон», который обобщает все детали². На протяжении многих лет отечественному (в XX веке – советскому) музыковедению была свойственна особая осторожность в содержательных характеристиках музыки. Внимание было обращено в основном на логику композиционных средств музыки. Однако желание сблизить эстетику (художественную оценку) и анализ проступало не раз как в широко известных исследованиях, так и в публицистических выступлениях. Но при этом итоговые художественно-содержательные выводы, учитывающие высокую степень обобщённости музыкального содержания, формулировались нередко в ускользающих по смысловой сути «общепозитивских» характеристиках.

Подобная «загуманенность» обобщений, с одной стороны, связана с естественным стремлением уйти от односторонних трактовок в анализе. Но, с другой стороны, когда глубоко-смысловая характеристика музыки заменяется формулировками эстетических категорий и поэтических родов, возникает ощущение упущенности того самого «основного тона». Такое же ощущение возникает порой при чтении аналитических описаний живописных произведений. Возвращаясь для параллельного примера к хрестоматийной «загадочности» Джоконды, можно предположить, что взгляд и ум, ищущий лишь эмоциональную многозначность и разнообразие «бликующих» выражений лица, точно так же не дойдёт до глубины, пока не переключится из одномерной «горизонтальной» множественности к различению иерархического единства сокровенного и явленного слоёв содержания («лика» и «лиц», – по выражению П. Флоренского). Видимая многозначность улыбки Моны Лизы собрана художником через очевидное обращение к иконографическому канону образа Богоматери. Натуралистическая точность, которая так восхищала Дж. Визари в этой картине, собирается в канонически предопределённый образ утешения и благословения, и уже из этого центра струятся разнообразные оттенки взгляда: восхищения и печали, отстранённости и утешения, укоризны и прощения, и так далее.

Увлечённость деталями и невнимание к бытийственной иерархии смысловых горизонтов характерно для эстетически ориентированного анализа музыкального содержания. При всём разнообразии методик исходным основанием музыкально-эстетического подхода оказывается убеждённость в том, что музыка соотнесена прежде всего с эмоциональным миром человека. При отсутствии надмирного смыслового плана

(плана вечных и, в этом смысле, априорных для анализа смыслов) музыка видится как искусство человеческого интонирования, как художественный звуко-язык выражения человеческих душевно-психологических ценностей. Мирозренчески это убеждение основывается на признании человека «мерой всех вещей», характером видения и познания мира вокруг «Я-центра».

Это – в понимании музыки. Сама же она никогда не отказывалась от превышающей человеческую силу юмнистность образности. Формы её текстового проявления различны, к примеру – через интонационное воспроизведение богослужебного пения. Чрезвычайная сила псалмодирования, хорала или юбилейного распевания связана не со знаково-лексической, но аналогической их функцией в тексте. Невнимание к этой функции способно лишить анализ художественно-смысловую опоры. Насколько точно, к примеру, и поэтично пишет Л. Мазель о Ля мажорной прелюдии Ф. Шопена! Однако в характеристике жанровых истоков прелюдии исследователь словно бы нарочито избегает упоминания о хорале и заменяет его грамматическим определением «элемент аккордового склада». Это отсечение важного жанрового источника музыки приводит к тому, что «вверхстремительная» концентрация сил в кульминации характеризуется лишь как «впечатление от остроумного светского анекдота» [4, с. 297], а генеральным художественным итогом прелюдии становится её изящество (!?), то есть манера речи, а не цель. Подмена смысла «типом изложения» оказывается чуть ли не узаконенной в коренных эстетических определениях («эпический», «трагический», «комический»), что выставляет соответствующие познавательные ориентиры как для аналитической, так и для интерпретационной работы исполнителя.

Подчеркнём ещё раз: исходное понимание музыки, нацеленное на характер коммуникации, вполне устраивало отечественную музыкально-художественную мысль второй половины XX столетия. Она отражала господствующее миропонимание. Но именно продолжающееся в наши дни её господство и вызывает необходимость корректировки аналитической позиции. Пусть хотя бы в плане сравнения и выбора. Музыка, исполняемая сегодня, рождена далеко не позитивистским (в том числе – материалистическим) сознанием последних столетий. На протяжении разных эпох европейской истории музыкальное искусство не всегда предполагало исключительную человекоцентричность своего художественного мира. К примеру, звуковая и символическая бицентричность антифонного пения как западной, так и восточной церкви не исключала человека, но мыслила его в контексте иного центра, точнее, центрирующей вертикали: диалога «двух градусов» – небесного и земного. Двусоставность (принципиальная полифоничность) миропонимания предопределила не только идею и структуру полифонической музыки, но и пространственную структуру музыки Нового времени – символическую разнесённость её

звукосфер. Мелодия, высоко звучащая над гармоническим сопровождением в старинной арии, продолжала мыслиться «полифонически» как безмерное струение духа над мерностью земного времени и эмоции, что и запечатлено в её названии – *air, воздух* [см.: 8] Неудивительно, что и позднейшие «жемчужины» музыкальной лирики, будь то творения Бетховена или Рахманинова, своим мелодическим кружением воспроизводили не столько человеческое, сколько внутренне доносящееся к человеку юбилейно-псалмическое по духу и жанровому генезису интонирование.

Музыкальная мысль Средневековья на пороге бытийственного вслушивания в мир выработала целую систему озвученного воспроизведения «небесных» вибраций. Здесь найдено было не только расслоение вертикали на фактурные (тембровые – на органе) слои. Передача иерархически «вышнего» пространства мира запечатлелась и в воспроизведении удивительно лёгких мелодических скачков, которые в древневизантийской и древнерусской теории церковного пения именовались «пневматами». Процесс же одухотворения – переход от телесного к духовному – интонационно был услышан в постепенном перерастании псалмического речитирования в орнаментированное пение. Затем этот аналогический процесс преобразования сосредоточенного будничного пения в праздничное, распределённое в богослужении по календарю, постепенно, сначала в мессах и мотетах музыкальных гениев Возрождения, уже в художественно преподносимых формах музыки уплотняется в пределы одной композиции, породив интонационные процессы диминуирования – бесконечного вариантного преобразования интонаций. Структурно-смысловые архетипы классических форм воспроизвели этот процесс не только в рамках вариационных композиций, но и, к примеру, в устоявшейся интонационной логике следующих друг за другом партий сонатной экспозиции (от человечески волевого интонирования – к «воздушному» и, затем, гимническому), или в устойчивой «вверхстремительной» логике преобразования побочных партий в репризе (увеличение пространственности). Лишь мысль Нового времени в подобного рода озвученном вертикальном усилии души усмотрела динамику горизонта-времени: логику эмоциональных процессов и собственную концепцию меняющегося мира.

В противовес древней средневековой мысли (с её онтологической осью суждений «*mundana-humana*») современная аналитика не случайно исходит из приоритета жанра и жанровой интонации, точнее от того, что за ними стоит – их бытовая, обрядовая, эмоционально-образная, коммуникативная, то есть социально-культурная составляющая. Такая научно-аналитическая целостность, основанная на «горизонтальном» охвате исторических, культурологических, стилевых, затем текстовых данных обладает, казалось бы, убедительной разносторонностью. Однако этот ис-

ходный методологический принцип «позитивистской» целостности на практике упирается во встречный контраргумент – принцип разумной (для анализа и его выводов) достаточности. Где тот предел, за которым дополнительное наращивание аналитических данных уже нецелесообразно? Если в центре музыки – человек разнообразный и меняющийся, как он в этом найдет разнообразии выстраивает иерархию ценностей, из каких критериев? Разнообразие и множественность программируют произвольность выбора, из которого и смысл исполнительской интерпретации сбивается с глубины на желание сыграть «по-своему», главное – иначе! Лишь сопряжённая с Духом разумность высвечивает важнейшие ориентиры и критерии, обнаруживает их через прикосновение к «бытийственному водоразделу» (П. Флоренский), где временное и конечное смотрится в зеркало Вечности, физическая реальность видится как символическое напоминание о реальности метафизической. Именно этого водораздела избегает эстетика, которая, тем не менее, порой удивительно близко подходит к откровению надмирной, а не

психической природы музыкального Образа. К примеру, крылатые музыковедческие метафоры по типу цукермановской «жемчужины русской лирики» сегодня, в новое время жизни, уже могут откровенно светиться своим подтекстом: «молитва русской души»!

Золотой фонд отечественной музыкальной аналитики ценно, безусловно, неоспорим; его инструментарий вполне применим даже при мировоззренчески ином прочтении музыки, при переходе от эстетического подхода к герменевтическому. Сравнительная эстетика и герменевтика в плане анализа, мы говорим не о каком-либо ещё одном, тем более «новом» методе, дополняющем ряд уже известных. Речь действительно идёт об альтернативе мировоззренческого порядка, которая уже в свою очередь корректирует методологию. Энергия вертикали, иерархия образных пространств, убеждённость в бытийственно заданной (и заложенной в музыке) надмирной Красоте-Истине, – всё это, коль скоро неизбежно присутствует в высокой музыке, то неизбежно должно стать и объектом анализа, целью интерпретации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие «адекватное» мы заключаем в кавычки, поскольку вопрос о критериях адекватности (адекватность чему?) лежит не только в рамках эстетического подхода, поэтому предполагает и иную меру ценностного сравнения (адекватности), о чём и рассуждает в своей статье В. В. Медушевский [см.: 5].

² Отгалкиваясь от хрестоматийного примера многозначности улыбки Джоконды, П. Флоренский писал: «Когда

мы стоим перед портретом [великих мастеров Голландии, Германии, Италии. – В. Ш.] и стараемся уловить, каким образом сообщается его жизнь, то нам кажется, что за одним настроением следует другое, а за ним может быть снова первое, и ещё новое, и так далее – спокойное чередование, при котором однако же всё снова звучит один основной тон» [7, с. 36].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
2. еп. Варнава (Беляев). Основы искусства святости. Опыт изложения православной аскетики. Т. 1. – Н. Новгород: Братство во имя св. кн. Александра Невского, 1995.
3. Гадамер Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988.
4. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. – М.: Сов. композитор, 1979.
5. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 142–154.
6. Филиппов С. М. Феноменология и герменевтика искусства (музыка-сознание-время). – Пермь: ПРИПИТ, 2003.
7. Флоренский П. А. Обратная перспектива // У водоразделов мысли. Т. 2. – М.: Правда, 1990. – (Памятники русской философской мысли).
8. Чернова Т. Ю. Ария как символ музыки Нового времени // Методы изучения старинной музыки: сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория. – М., 1992. – С. 137–155.
9. Юнг К. Г. Аналитическая психология. – СПб.: Кентавр, 1994.

Шуранов Виталий Александрович

проректор по научной работе,
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

