

ТЕМА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И ПРЕДМЕТ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Из определения В. Ключевским культуры (или цивилизации) следует, что культурой можно называть степень выработки человека и человеческого общежития [7, 15]. Такой подход предполагает две отправные характеристики культуры: а) её главное действующее лицо, порождающее начало («автор»), в то же время, предмет интересов и цель всех процессов – человек, который, таким образом, становится и субъектом, и объектом культуры; б) противопоставление общего и индивидуального, социума и личности (общежития и отдельного человека) – заметная предпосылка личностного диалога с культурой, которая в таком случае оказывается в положении «субъекта диалога». Иными словами, культура по первому своему определению предрасположена к «персонифицированности» явлений, к взаимозаменяемости субъективного и объективного факторов. Заметим, что Ключевский не видит различий между культурой и цивилизацией, что отличает его позицию от взглядов О. Шпенглера [20], Н. Бердяева [4] и некоторых других авторов; следовательно, он считает данное им определение подходящим ко всем явлениям человеческого «общежития». Следуя предложенным русским историком путём, отметим, что признаки культуры (её типологические свойства) зависимы от личностных характеристик человека, от его местонахождения в социуме, от факторов исторической ценностной выделенности человека из «первой природы». Данная зависимость объясняет наличие в отечественной культурологии аксиологического направления (в результате применения философско-эстетических критериев в изучении явлений культуры), а также – сближение психологических и культурологических понятий (происходящее по инициативе как психологов, так и искусствоведов). Методы западной антропологии отчётливее всего выразились в психолингвостнографическом направлении культурологии, однако следует отметить ограничение первой

исследованием человека, прежде всего, как представителя биологического (биосоциального) вида, так сказать, «в полевых условиях» [2, 8, 248–253].

Слово «культура» этимологически достаточно богато. (Буквально может передавать такие значения, как «обрабатывать, возделывать, выращивать, создавать»). Однако толкования его разными авторами наделяет его новыми содержательными возможностями, в частности, открывает его связи с понятиями «культы» (П. Флоренский), памяти (Д. Лихачёв, Ю. Лотман), символа (С. Аверинцев, О. Шпенглер), бессмертия (смерти – О. Манделштам, Х. Борхес). На взгляд Флоренского, культура – явление религиозного порядка, если понимать религиозность широко, не ограничивая её одними конкретными конфессиональными условиями (что не мешает Флоренскому главное внимание уделять, конечно, христианской православной культуре). Интересно, что, определяя музыку как язык и систему ценностных отношений (то есть говоря о ней в контексте культуры), М. Бахтин также отмечает её религиозную, но не конфессиональную природу.

Ключевым явлением культуры и ключевым словом о ней Флоренский полагает «канон», так как стержнем культуры и стержнем знания о ней является традиция – традиционные аспекты человеческого опыта, которые в концентрированном виде выражаются в каноне. Канон можно рассматривать как «сгущённую традицию», «сгущённый разум человечества», «художественное воплощение истины вещей», «освобождение, а не стеснение», «дар от человечества художнику» [18, 556–557]. Ценностный подход Флоренского опирается на два представления о ценности – как о «слиянной с жизнью, воплощённой» и как о «абсолютной, воплощающей». Само понятие культуры для него «...предполагает и ценность воплощаемую и сущую в себе, следовательно, неслиянную с жизнью, и воплощенность её в жизни, так сказать пластичность жизни, тоже ценной в своём ожидании ценности; как глины, послушной перстам творения... Если нет абсолютной ценности, то нечего воплощать и, следовательно – снова останется она сама

по себе, вне культуры, и следовательно,... уничтожается понятие культуры...» [19, 69] Эта замечательная цитата сама по себе является лаконичной теоретической моделью культуры. Она позволяет понять основной пафос исследований Флоренского как поиск определений духа всенародной, соборной, церковной в широком значении этого слова культуры... Канон у него предстаёт формой воплощения и хранения абсолютной ценности в искусстве, которое, таким образом, становится формой представления ценности в культуре – её понимания и понятия о ней. Художественные каноны опосредуют механизм культуры, в то же время непосредственно-предметно его реализуют. Невольно вспоминаются слова Д. Лихачёва: «Память противостоит уничтожающей силе времени и накапливает то, что называется культурой» [9, 42]. У Флоренского же находим следующие слова: «Приятие канона есть ощущение связи с человечеством и сознание, что не напрасно же жило оно и было не без истины, своё постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно закрепило в каноне» [18, 557].

Прямо или опосредованно, опорной категорией для многих авторов, изучающих явление культуры, становится «время». Данное понятие может рассматриваться как синонимичное по отношению к понятию о памяти и, таким образом, ориентировать на сохраняющееся, «вечное» в человеческой жизни; оно же может трактоваться как знак изменчивости, скоротечности бытия... Представление о времени, приобретая культурологический статус, раздваивается. С одной стороны, это божественная воля, убивающая будущее (образ Крона в древнегреческой мифологии), фактор безвозвратности и ограниченности жизни, ослабления и старения (человека, сообщества, культуры). С другой – «воля культуры», человеческая воля присутствия в жизни и приобщения к божественному бессмертию, фактор вечности, удержания и приращивания – усиления, «возмужания» – жизненных возможностей человека. Антиномичность времени осмысливается Х. Борхесом: «Сущность вечна во временном, чья форма скоротечна» [14,

12]. Скоротечное, временное предстаёт единственно возможной формой существования вечного, как «арифметика» культуры позволяет возникнуть её «алгебре», «малое» время истории – «большому». С. Аверинцев вводит понятие о высшей математике гуманитарных наук, в которой есть свои «бесконечно малые», не поддающиеся недвусмысленному обнаружению сами по себе, но весьма осязательно влияющие на общий баланс; можно также сказать – есть и свои «бесконечно большие» – те «величины», которые однажды возникнув (открывшись), навсегда остаются частью культуры (традиции), постоянно «обрастая» новыми значениями, возрастая...

Так возникает символика культуры, со стороны которой Аверинцев оценивает культуру в целом, ибо на его взгляд «...История культуры... есть в своей существеннейшей части история человеческой символики...». «Арифметика культуры» «занимается теми значениями символов, которые текстуально засвидетельствованы для данной эпохи, для данного – и притом возможно более узко взятого – культурного круга» [1, 214 – 215]. Чем занимается «алгебра культуры» Аверинцев прямо не говорит, но ход его исследования позволяет сделать вывод о том, что она обращена к смысловой целостности символа, к постоянно сбывающейся – хотя и различными путями – его духовной стороне (к постоянству его первого – главного – назначения). Своеобразие такого явления как культура и заключается в том, что в каждом фрагменте её содержания дано в свёрнутом виде всё целое, что обуславливает «сквозную целостность» (С. Аверинцев), одновременно, замкнутость отдельных традиций культуры, согласованность («пригнанность») и переходность символических структур. В связи с данным оправдан и подход к культуре как «ненаследственной памяти коллектива» [10, 167]. Перефразируя Бахтина (который сказанное относил к искусству) мы можем сказать, что в культуре мы всё узнаём и всё вспоминаем... Аверинцев не ставит вопрос о делении культуры на материальное и духовное, поскольку обсуждение культуры как явления, связанного с символами и процессами символизации снимает и необходимость, и

возможность такого деления: символ материально-духовен. Культура как опыт символизации выражает особое тождество материального и духовного начал на всех уровнях: «...духовность оборачивается материальной силой..., а материальная сила позволяет сбыться духовному смыслу» [1, 234]. Объяснение символики культуры как «большой» подводит к антиномии «смерть – бессмертие», которая во многих отношениях синхронна антиномии «скоротечное – вечное».

Так, О. Шпенглер полагал, что такая символика рождена потребностью защиты от смерти – страхом смерти, неподвластностью факта смерти человеческой практике [20]. Отношение к смерти выражается в сложных переплетениях приятия – не-приятия её. О. Манделштам писал: «Сила культуры – в непонимании смерти» [14, 21]; Борхес же утверждал, что бессмертие лишает жизнь всякой ценностной полноты: «Всё у смертных имеет ценность – невозвратимую и роковую» [5, 269]. В то же время Борхес указывал на особую «бессмертность» культуры, которая утверждается благодаря личностным усилиям человека; последние продиктованы чувством причастности к ценностному прошлому культуры, способностью проживать его заново, обретать его как своё собственное настоящее. «Всякий, повторивший фразу Шекспира, становится Шекспиром» – пишет Борхес. Однако повторить можно не только «фразу». Герой новеллы «Евангелие от Марка» «повторяет» жертвенную искупительную смерть Христа для того, чтобы сохранить авторитетность сакрального текста, дать сбыться заключённому в нём смыслу, буквально становясь и героем, и жертвой культуры [5, 282 – 287]. Борхес подчёркивает покорность своего персонажа как выражение зависимости индивидуальной человеческой судьбы от правил культуры, одновременно – как умение воспринимать, переживать чужой опыт как собственный, растворять свою «самость» в «другости», «инаковости», наконец, как ответственность за судьбу сообщества, для которого судьба одного становится провозвестником удела всех. Подобная смерть, которую нельзя назвать иначе, как «диалогом самопожертвования»,

оборачивается бессмертием как «свидетельством» – в том понимании свидетельства, которое мы находим у Флоренского [17] – истинности слова, вернее, истинности Смысла, выраженного словом.

Борхес – человек библиотеки, книги и слова – верит в то, что слово само способно найти такой смысл, который связан с сущностью человеческой жизни; слово способно стать живой частью жизни, активным, даже ошеломляющим средством воздействия. В таком качестве слово становится центральным элементом любой культуры: по-настоящему в жизнь культуры, в культуру как память входят только те смыслы, которые оговариваются, «проговариваются» в слове, таким образом получая вербализованную форму.

Жизненный мир культуры – её общее историческое пространство – не исчерпывается «миром знания», областями логического мышления. Он подразумевает «встроенность» в культуру обыденного опыта, опыта переживания и предчувствия, включая смутные мистифицированные ощущения, то, что не поддаётся интеллектуальному анализу, даже «спорит» с ним. Гуссерль позволяет противопоставить рационально-логические формы познания как «осведомлённость» и живую эмоциональную сопричастность как «затронутость», полагая, что именно вторая открывает возможность понимания и служит подлинному бытию человека в культуре. Таким образом возникает противопоставление понимания – как связанного с общим жизненным контекстом, знанию – как локализованному в определённой сфере деятельности.

Одним из «ключевых слов» в словаре культурологии, способным скорее других стать объединяющим понятием, является слово «человечность». В таком качестве данное слово («жэнь») «участвует» в учении Конфуция, группируя четыре основных аспекта – «правила» – местонахождения человека в культуре: сохранение традиций, изучение письменных первоисточников (внимание к «книжному» знанию), способность учиться – доверие к учителю (послушание), связанную с

представлением о взаимности («поступай так, как ты хочешь, чтобы люди поступали по отношению к тебе») способность уважать других. Однако особенно примечательно то, что это слово можно найти как стержневое в поэтике Бахтина, хотя оно и не из «первых» по частоте употребления, но явно «подытоживающее» и сводящее вместе диалогический подход, определения эстетического и идею «избыточности». Так, по Бахтину, оказывается, что главное в человеке – «его несовпадение с самим собой», в котором и «происходит подлинная жизнь личности» (1); состояние особого «ценностного напряжения», возникающего из-за нахождения между жизнью и смертью; именно оно заставляет относиться к человеку как к «любовно утверждённой действительности» (2); внешняя и внутренняя оппозициональность: «человек либо больше своей судьбы, либо меньше своей *человечности*»; так образуется «избыточная невоплотимая человечность» или «нереализованный избыток человечности» (3).

Своеобразие научной поэтики Бахтина проявляется в том, что разрабатываемые в различных его исследованиях понятия становятся сопрягаемыми, диалогизирующими на расстоянии; так сближаются понятия «зеркала» и «романа» – как «зеркала, с которым идёшь по большой дороге» (Стендаль). Романное слово отрывает новую – особую – возможность «жизни слова среди слов»; обращённое к опыту «большого» эпического слова, оно создаёт его «Другость», а таким путём – свою многоголосость, многозначность «смысловых обертонов», историческую жанрово-стилевую полифоничность.

Опыт литературы в целом выражается в формуле «слово о слове, обращённое к слову» [3], однако таков и опыт всего гуманитарного знания. Последнее ищет мысль, которая «проговаривается» в слове, ищет адекватную словесную форму для «своих» смысловых интенций. Таким образом, вырастая из жизненной «философии поступка», обрастая вопросами о человеческом самопознании, проблема диалога, в её интерпретации Бахтиным, прорастает в изучении жанровых литературных форм, приобретая

общекультурологический резонанс, но всех случаях остаётся поиском смысла.

В связи с вышесказанным становится понятно то, что, во-первых, культурологическое знание тяготеет к диалогичности и заставляет искать определения диалога как научного метода; во-вторых, то, что важной частью культурологического подхода является работа со словом – с дискурсивной «поверхностью», «наружностью» знания – как с «зеркальным» свидетельством ценностно-смысловых определений человека в культуре. Поэтому культурологический аспект гуманитарного знания буквально «сказывается» в формировании своего словаря – не просто набора терминов или даже понятийно-категориального ряда, а утверждения собственной словесной семантики как собственного способа словесных обозначений, следовательно, собственного способа производства мыслей – осмыслений – смыслов [15]. При этом возникает особая трудность: культурологические понятия переходны в той степени, в какой переходна, интер-дисциплинарна сама культурология. Самостоятельность культурологического дискурса возникает не из разрозненных «ключевых слов» (хотя и их выбор ответственен), но из их новой систематической соотнесённости друг с другом, постоянно упирающейся в сквозную проблему культурологического знания – проблему «своего – чужого» в нём. Различные пути решения этой проблемы свидетельствуют о принципиальной полицентричности культурологии, обусловленной её существованием «на границе» этноантропологии, философии, эстетики, искусствознания, особенно – литературоведения, психологии, структурализма – постструктурализма как уже симбиотичных областей знания, семиотики, герменевтики, эпистемологии (ещё ищущей и также интегративной дисциплины), некоторых других [8, 11, 13]. Нельзя уйти от того факта, что культурология – как и культура – «вся творится на границах» (Бахтин). Тем важнее для каждого культурологического направления найти *свои* границы, то есть свои объективные задания и предметные обязанности, что означает и поиск

«пределных» понятий, которые, во-первых, определяли бы наибольший объём исследовательского интереса, во-вторых, выступали бы своего рода «первоисточниками» и координаторами других понятий как производных.

Если метод философии можно определить, воспользовавшись высказыванием Зенона из Кития, как «объяснение неизвестного через известное непонятное» [16, 319], то метод культурологии предстаёт *объяснением непонятного через понятное неизвестное*. Таким «понятным неизвестным» для культурологического знания остаётся, прежде всего, «смысл» – тот «идеальный над-адресат» в диалоге, который позволяет согласовать личностную «я-концепцию» и «образ мира, в слове явленный» (Б.Пастернак).

Главные предметные интересы культурологии, которые можно считать актуальными для современного гуманитарного знания, связаны с человеком как с субъектом понимания (автором культурно-исторического процесса) (1); со временем как общеисторическим фактором – Хроносом (хронологией) и жизненным человеческим временем; именно культурологические концепции заставили ввести понятие «жизни» в связи с личностным измерением временных процессов в «перечень» главных ценностей культуры, причём в качестве основной, порождающей, первой в этом перечне (2); со смысловым «пространством» человеческой истории – как с её главным и постоянным жизненным пространством, с её «ноэзисом» (3). Предпосылками данных предметных выборов выступают:

А) кризис гуманитарной культуры, гуманитарного знания, обнаруживающийся как кризис теоретической «чистой» философии, абстрагирующей свои понятийные системы от живого человека (человека как субъекта, что и заставляло Бахтина противопоставлять диалог и диалектику – не в пользу последней) (1); кризис типов сознания, прежде всего, религиозного и светского, с усиливающейся дистанцией между ними при *видимости* сближения, в том числе – кризис рационального «картезианского» – западного типа – сознания, обусловивший широкое

воздействие восточных философско-религиозных школ, течений, идей и пристальное внимание к культурам внеевропейского происхождения (к широко понятому «ориентализму») (2); «кризис идентичности», проявляющийся в отдельных гуманитарных науках, в европейской культуре в целом и – что особенно важно – в личностно-психологическом плане – как потеря, «неосознавание» собственных границ, растождествление социума и личности, усиливающееся расстояние между законами сообщества, запросами культуры и потребностями человека, сознание «утраченного времени» (М.Пруст) как безвозвратности смысловых утрат, неверие в личностное «Я», страх перед собой, незнание своего «Я» и т.п.(последнее, в частности, объясняет сближение психологических и культурологических концепций личности в последние десятилетия, бурный рост различных «духовных практик», психоаналитических методик, способов «целительства» и т.д.) (3);

Б) потребность в создании целостной исторической картины мира, обозначившаяся: в поисках парадигматики культуры – необходимых повторений в созидательном человеческом опыте, «равнений на образец» (1); в выявлении универсалий культуры – общих закономерностей в функционировании культуры, развёртывающихся как типология культурных антиномий и их парадоксальных выражений (2); в поиске новых ценностных измерений человеческого опыта – как его выраженности в особой «ноэтической реальности», обеспечивающей смысловую соотнесённость времён и людей, позволяющей *понять* человека как главное действующее лицо мировой истории, создать подлинное человековедение; отсюда обострившийся интерес к явлению и понятию «духовности», в том числе, как к научному понятию, как к «мета-категории» (3). От теории и истории культуры, занимающихся разграниченным, делимым в опыте культуры, изучающих отдельные области знаний и их институциональные особенности, культурологический подход отличается тем, что нацеливает на целостное,

неделимое, на *понимающие* возможности человека и созданных им форм деятельности;

В) возрастание активности «второй реальности» – усиление «вторичности» человеческих отношений с жизнью, обусловленное умножением артефактов, в том числе художественных произведений – и как материально-знаковых объектов, и как идеационных структур (1); активизация симулякров – «отсутствующих структур», «пустых форм» и их неоднозначность, противоречивость их природы, расширение спектра способов симуляции действительности – позитивных и негативных (2); проявления «герметизма сознания» и связанного с ним символического интеракционизма – изолированности, отрешения и остраннения личностного сознания – своего рода «смыслового аутизма» (3).

Приобретая культурологическую направленность, музыковедение вынуждено пересматривать свои методы и развивать их новые свойства, в целом, однако, всегда сохраняя сравнительно-исторический типологизирующий подход. Среди данных свойств ведущими представляются широта, собирательность, свобода в выборе материала и в последовательности аналитических сопоставлений (1), «иносказательность», связанная с необходимостью говорить о том, что не видно «прямому взгляду», требует «бокового зрения», не подлежит рационально-логической верификации, но «ждёт» убедительной интерпретации, частью которой может быть «охудожествление» словесных формулировок (2), дискурсивная самостоятельность, которая сама по себе становится средством убеждения и доказывает, что в гуманитарном исследовании у каждой проблемы – свой язык (3).

Таким образом, в первом приближении предмет «музыкальной культурологии» составляют музыка как опыт символизации, пути формирования музыкальной символики и возможности её «прояснения» в интерпретации, особая логика музыковедческого понимания – «понимающего знания» о музыке, выраженная в особом же понятийном

опыте музыкознания, претендующем на известную самооценку (как опыт вербального «перевода» – означения музыкальных значений – звучаний)

В целом можно говорить о четырёх признанных, так сказать, уже традиционных для музыкально-культурологической мысли, группах первоисточников, из которых:

А) «книжное» знание – письменно зафиксированное, условное письменное слово, представленное в виде базовой музыковедческой литературы (1), семиологии – философской и искусствоведческой (2), философско – эстетической литературы – центрированной на человеке и проблеме понимания (3), учебно-методической культурологической литературы (4), современных психологических теорий человека и культуры (5), художественной литературы, обращённой к узловым экзистенциальным проблемам человека (6); сюда можно отнести как «записанное знание» и нотографические тексты (7), понятийно-теоретический аспект музыкальной деятельности и «артефакты» музыки, буквальное знание музыки (8);

Б) исполнительская традиция и её эволюция, исполнительская интерпретация как «живая история» музыки и показатель музыкального восприятия (его оценочных границ – со стороны музыкантов, то есть музыка – «глазами» музыкантов) (1), прикладной, прагматический и художественно-практический аспекты музыки (2);

В) слушательские вкусы (запросы), социальная ангажированность музыки (1), жанрово-стилевая стратификация музыки с её номинативными признаками (2), границы музыкального воздействия как содержательный объём музыки (общие условия восприятия музыки) (3), социологический аспект музыки и его исторические значения (4);

Г) жизненный (исторический) опыт культуры и место в нём музыки (1), личностный (биографический) профессиональный и жизненный опыт музыканта (композитора, исполнителя) (2), идеационный смысловой и креативно – психологический аспекты в их соотнесённости (3).

Нетрудно заметить, что наиболее «дословной» является последняя группа «первоисточников», однако именно она непосредственнее всего связана с семантическими структурами музыки, так как проецирует отношения к музыке и в музыке, входя в этом качестве во все предыдущие, следовательно, становясь интегрирующей. Можно сказать, что, сколько крупных музыкантов, столько семантических моделей музыки; однако, сколько личностных позиций (в том числе, слушательских), столько возможностей понимания музыки и её смысловой репрезентации. Поэтому последняя позиция (Г), особенно в её третьем пункте, остаётся для музыкознания особенно трудной, даже непреодолимо трудной, что отрицательно сказывается и на последнем пункте первой позиции (А – 8).

Характеристика вышеприведённых первоисточников позволяет также говорить о том, что, как музыка познаётся в контексте культуры, так и культура находит себя в контексте музыки; последнее предполагает наличие смежных сторон культурных смыслов и музыкальных значений – семантических «знаков» музыки. *Однако, что такое «музыка как контекст»?*

Музыка – деятельностное, то есть творческое, начало и может быть «либо больше своей судьбы, либо меньше своей *музыкальности*» (перефразируя Бахтина), то есть либо может создавать свою собственную содержательную избыточность, преодолевая смысловые ограничения, управляя таким образом возможностями смыслополагания, оказываясь шире предустановленных ценностных отношений и известного круга жанрово-стилевых значений, либо уступает инициативу социально регламентированным идеям, подчиняется чужим знаниям и «поступку», репродуктивным технологическим функциям, узко-прикладным возможностям музыки, «арифметике», но не «алгебре» культуры.

Общая логика культуры может стать для музыки логикой «чужой» судьбы, хотя и не чуждой. В таком качестве отношения между названными феноменами обычно рассматривали эстетики, сформулировавшие тезис

«музыка в контексте культуры». При таком подходе материал музыки, даже с учётом его специфичности, оказывается островком в безбрежном море культуры... Однако выявить смысловые возможности музыки и объяснить её семантику, оставаясь в пределах данного подхода, затруднительно. Культурологические позиции в связи с этим привлекательны потому, что позволяют определить альтернативный тезис: *культура в контексте музыки*. Парадоксальность такого тезиса – только кажущаяся, если рассматривать культуру как *ноэтический* феномен по преимуществу, то есть как путь символической интеграции человеческого опыта созидания мира. Культура, смысл, музыка – породнённые явления и «творяются на границах» друг друга. Их взаимопереход обуславливает наличие культуры как музыкальной (*музыкальной культуры*). Оно обуславливает и особые медиальные переходные гуманитарные понятия, которые чаще всего трактуются именно как культурологические.

К их числу относится и такая категория, как «артефакт», которая, отпочковавшись от лексического ряда традиционной антропологии, обрела новое значение в работах эстетиков, семиотиков, культурологов, наконец, искусствоведов. Возможно именно обновлённая актуальность, расширенное употребление понятия об артефакте обусловили и приобретение им терминологической неустойчивости. Противоречия в толковании явления артефакта объясняются тем, что, с одной стороны, до настоящего времени остаётся не сформированной единая «теория искусственного объекта», а с другой – артефакты культуры отличаются высокой степенью «символично-смысловой изменчивости». Помимо этого, артефакты многообразны и каждый из них выступает сложным функциональным образованием, что отражается в принятых сегодня определениях данного феномена. Так, в нём находят «любое искусственное образование, как физическое, так и идеационное»; «абстрактного носителя культурной семантики»; «интерпретативное воплощение какой-либо культурной формы в конкретном материальном продукте, поведенческом акте, социальной

структуре, информационном сообщении или оценочном суждении»; художественные произведения в их уникальном виде (авторские опусы), цитаты и заимствования, римейки, исполнение музыкальных произведений; исследовательские, критические, философские и прочие тексты, даже личные суждения о данном культурном феномене частных лиц. Возникающее расширение понятия оставляет впечатление произвольного, идущего вслед за самостоятельным, независимым от исследовательских суждений, существованием явления. Такое впечатление возникает из-за действительно свободного – невольного – изменения масштаба измерения артефакта. Подвижность критериев изучения артефакта, в свою очередь, объясняется различиями в границах данного явления, открывающимися соразмерно позиции исследователя.

Так или иначе, феномен артефакта отражает способность человека создавать «искусственные орудия» (термин Л.Выготского), с целью пересоздания как окружающей внешней жизненной среды, так и собственного сознания, то есть, с целью управления опытом взаимодействия человека с миром и с самим собой. С этой точки зрения представляется справедливым находить в артефактах определённые знаковые образования – целостные знаковые конгломераты, что даёт возможность подходить к знаку как к артефакту - результату материально-идеационного опредмечивания отношения человека к внешним и внутренним условиям его бытия. Специальная знаковая природа артефакта соответствует потребности человека заселять, наполнять своё жизненное пространство созданными им же самим и в своих собственных целях объектами; это и есть, собственно говоря, творчество культурных атрибутов. Однако такая знаковая атрибутивность человеческого опыта является не столько внешней, сколько психологически мотивированной, выражающей имманентные свойства человеческого сознания, необходимость самопознания, рефлексии. Таким образом, знаки – в различных их формах и свойствах - могут быть рассмотрены как психологические артефакты, то есть, как функциональные

особенности человеческого сознания, приобретаемые в процессе исторического развития психического аппарата человека, осваиваемые личностью в ходе её индивидуального становления. Иными словами, порождающими знаковыми структурами оказываются вторичные высшие психические функции человека, формирующиеся в кругу процессов сигнификации, что было обнаружено и соответственно названо уже в работах Л.Выготского. Среди данных функций особое значение приобретают так называемые «социальные эмоции», в том числе этические (познавательные) и эстетические «чувства». О последних правильнее было бы говорить как об интегрирующих состояниях сознания, в равной мере обращённых к рационально-логическим и иррациональным подсознательным структурам его, как о целостной реализации человека в резонансе с миром и самим собой, как о чувствовании чувств и мыслей в их соотнесённости с внешними объектами восприятия и оценки.

Психологический артефакт или артефакт как психологический феномен – это те мысли, чувства, ощущения-восприятия, суждения-понятия о них, которые являются для человека знаковыми, то есть, выражают знаковую обустроенность личностного сознания. Они закрепляют и делают доступными для воспроизведения - передачи такие свойства психической деятельности субъекта, как способности, потребности, установки, намерения, «взгляды», некоторое другое. Из них вырастает содержание искусства и сознания в их взаимозависимости; у каждого из названных «содержаний» - своя предметность, и соотносимая с внешней, и свободная от неё. Сходство данных «содержаний» возникает, следовательно, благодаря тому, что свои внешние предметные условия искусство и сознание творят сами, исходя из собственных интересов. Данное обстоятельство заставляет вспоминать открытое ещё в древности (Протагором) правило, гласящее, что человек является мерой всех вещей...

Известные семиотические категории, а именно – знак, знаковая система, значение, образ, символ, текст – приобретают необходимую

понятийную полноту и адекватность фактам художественного творчества только при учёте психологической стороны указываемых ими явлений. К сожалению, данный аспект в большинстве семиотических работ остаётся без достаточного внимания. А тогда изучение природы знака, шире – «артефактности» процессов общения, на наш взгляд, может только завести в тупик – «упереться» в структурно-вещественные ограничения знака или в границы ближайшего формального контекста. С другой стороны, было бы столь же неверным ограничиться психологическими характеристиками художественных артефактов, не доводя их до определения материальных свойств художественной формы как её знаковых условий. Отвлечённое от конкретных прецедентов, в частности, от жанрово-стилевой композиционной обозначенности художественного замысла, обсуждение содержания произведения (образа, приёма и так далее) лишается доказательности, более того, лишает исследуемый предмет второго, после «искусственности», определяющего качества артефакта – искусности, то есть, мастерства сделанной формы. Таким образом, проблема артефакта, смыкаясь с проблемой знака и будучи проецирована в область искусства как совокупности художественных форм, обнаруживает двойственность в соответствии с «двойной» природой интересующих нас явлений. Она требует подхода как со стороны структурно-функциональных особенностей личностного сознания, так и стороны автономной предметности искусства. Взаимодействуя, две эти стороны раскрывают встречное движение психологической и художественной знаковых систем, точнее позволяют обнаружить данное движение как знаковое – не случайное, а целенаправленное и систематическое, реализующее основания и правила упорядочивания смыслообразующей деятельности человека.

В целом, ведущее методологическое значение для музыкально-культурологических дисциплин сегодня приобретает системно – эпистемологический подход, то есть выявление структурно-функциональных связей общих априорных оснований музыкальной культуры, их мета-

исторического характера. Эпистемы в нашем случае – идеационные смысловые структуры, определяющие формирование и развитие музыкальных значений (музыкальной семантики). В качестве апробированных в данном исследовании методов можно назвать следующие:

- дискурсивный, адекватный явлению гуманитарного диалога, связанный с комментированными цитациями, обнаружениями «собеседников» в различных авторах, призванный представить «поле» проблемы как единый открытый текст;
- метод реминисценции – структурно – понятийного резюме, выявляющий самовозрастание идеи работы, «приращивание» теории, включающий «логику обратности», как дискурсивную, так и дефинитивную, принцип эквивалентности суждений;
- метод аналогий (модификация компаративного подхода) – фактологическое, предметно-ситуативное моделирование связи понятий, хода рассуждений, включающий сравнительное общее рассмотрение художественных артефактов (в том числе, как фактов творчества);
- метод целостного семантического анализа музыки, направленный на выявление диалогической обусловленности художественного «психологического синтеза» и - посредством последнего – катарсиса, а также указывающий на то, что о содержании музыки может свидетельствовать – в полной мере – сама музыка в единстве её артефактов;
- метод «понимающего диалога» (конструктивно-логический, прежде всего; так и хочется сказать – как и у композиторов - неоклассиков!), интегративный по отношению ко всем предшествующим, подразумевающий опору на «инонаучную симвонологию» (но и на её достаточные обоснования), отношение к чужой научной мысли как к субъекту диалога, инициированного автором настоящей работы,

личностную «включённость» в материал исследования, подчинение логики его построения логике развития основных мыслей.

Последний метод хочется прокомментировать несколько шире. Претендующая на научность гуманитарная мысль не может позволить себе «легкомыслия» - легковесности; её полная серьёзность становится общепринятым признаком основательности, не случайности, «умности» и сохраняется даже при обращениях к карнавалу-смеховому, к царству «вольной глупости». Тем не менее, и у такой мысли есть свои поводы к радости, свои формы «веселья» - спрятанные, тайные, «тихие». Это – логические игровые приёмы, парадоксальные сопоставления, подмены ходов, обратная логика дискурса, инверсии словесных построений, далёкие аналогии и неожиданные образные метафоры (подобно «летательному аппарату» «машине, тяжелее воздуха» в определении художественного материала у Выготского). Может быть, такое свободное передвижение в «пространстве идеи», собственно, и передающее его объём, является доступной для научной мысли «радостью полёта» над проблемой. Она мотивирована желанием не столько объективировать проблему, сколько создать эффект погружения в неё, сопереживания ей, *её понимания*. Этим объясняются и диалогизирующие цитатные построения, и сквозные проведения в диалогической соотнесённости чужих и своих мыслей, возвраты к опорным положениям в различных контекстах осмысления, своего рода «кружение» над ними, их погружение в различный аналитический материал, поиск своих понятий-символов для обозначения структуры диалога в музыке. Поэтому гуманитарная мысль не избегает дискуссионных моментов, даже стремится к ним – как к важному для диалога показателю «незавершаемости», как к «своему» сопротивлению материала, преодоление которого – хотя бы частичное – поможет приоткрыть новые возможности и уровни «понимающего знания».

Список литературы:

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С.С. Аверинцев. Софія-Логос. Словник. – К.: Дух і література, 1999. – С. 214-243.
2. Антология исследований культуры: Т.1. Интерпретация культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 728 с
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-тье. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
4. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М.: Книга, (1949) 1991. – 448 с.
5. Борхес Х.Л. Письмена бога (Сост., автор вступ. статьи и прим. И.Петровский) – М.: Республика, 1994. – 510 с.
6. Гессе Г. Игра в бисер. – М.: Художественная литература, 1969. – 418 с.
7. Ключевский В. Лекции по русской истории // Собрание сочинений в 8-ми тт. Т.1. – М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. – 328 с.
8. Культурология // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 248-253.
9. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-тье изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
10. Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» // Труды по знаковым системам V. Учёные записки Тартуского гос. Университета. Вып. 284. – Тарту: 1971. – С.167 – 177.
11. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
12. Лотман Ю. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
13. Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам V. Учёные записки Тартуского гос. Университета. Вып 284. – Тарту: 1971. – С. 144 – 166.
14. Петровский И. Феномен Борхеса // Х.Л. Борхес. Письмена бога (Сост., автор вступительной статьи и прим. И.Петровский) – М.: Республика, 1994. – С.5 –24.
15. Руднев В. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. –384с.
16. Таранов П. Зенон из Кития // П. Таранов 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. В2-х т. – Симферополь: Таврия, 1996. – Т.1.- С. 316-321.
17. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. – М., 1977. – Т. XVII. – С. 85 -248.
18. Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Христианство и культура. – М.: Фолио, 2001. – С. 521 – 626.
19. Флоренский П. Статьи по искусству – Париж: Русская книга, 1960. – 430 с.
20. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т.1 Образ и действительность. (Пер. с немецкого Н.Ф.Тарелин). – Мн.: ООО Пупурри, 1998. – 688 с.

ТЕМА 2. ДИАЛОГ КАК ПРЕДМЕТ И МЕТОД МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭПИСТЕМОЛОГИИ

2.1. ЯВЛЕНИЕ ДИАЛОГА И ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ.

ДИАЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Диалог является проблемой и для музыковедения, и для музыки – и для исследовательской логики, и для художественной позиции, в той мере, в какой обе стремятся не остаться случайными, односторонними, незамеченными, «безответными». Обращаясь к явлению диалога, мы находим двойную причину для озадаченности. Впрочем, по отношению к проблеме диалога особенно уместны слова Дж. Руми: как бы капля не философствовала, море останется морем...

В полном объёме, как общеисторический феномен, диалог сегодня может быть показан только путём классификации и описания, да и то в пределах одной эпохи (как, например, в работе Г. Буша [10], посвящённой античным формам диалога); ведь тогда встаёт вопрос, в каких областях культуры, включая обыденное жизненное пространство, встречается диалог и какой; иными словами для постановки проблемы в таком масштабе нужна ещё определённая «собирательная работа» (накопление материала). Нас интересовали причины и целесообразность диалога – не внешние, социально-институциональные, а внутри-человеческие – «человечные», смысловые... Приходится признать, что полная картина диалогических усилий человека в культуре требует всеохватности, выявления всех его факторов и сторон; тогда она может служить основанием всей методологии гуманитарного знания, культурологического человековедения. Однако, в одном исследовании, более того, в научной теории одного автора такая картина вряд ли может быть воссоздана, так как требует чрезвычайно широкого и сложного синтеза знаний, методических подходов. Тем не менее, расширение гуманитарной концепции диалога представляется сегодня не только возможным, но и необходимым.

Справедливы слова М. Бахтина: гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях; их следует пояснять и как уверенность в своих «адресатах», в тех, кому предстоит вынести завершающее суждение о предложенной теоретической модели – принять её или отвергнуть, но – в любом случае – *понять*. Так, уже с первых шагов, проблема диалога находит своего спутника в проблеме *ответного понимания*, которую сегодня можно считать базовой для гуманитарного знания.

Пожалуй, никогда ранее не ощущалась так потребность в новых формах гуманитарного диалога. Следует уточнить, что под последним подразумевается вся совокупность форм intersubjectивного общения – все способы превращения явлений мира, слагаемых жизненного опыта в доступные прецеденты субъективного вхождения в реальность, следовательно, такой диалог сразу устремляется к «полилогу»: открывает многоголосость человеческих отношений, полифоничность бытия и сознания.

Существенной предпосылкой интереса к проблеме диалога можно считать новую активность явления дискурса – *дискурсивной обозначенности* форм гуманитарного общения [12]. Поиск своего дискурса – непременно обостряющий внимание к чужим дискурсивным идеям и пространствам – наиболее заметная внешняя сторона исследовательских усилий современных гуманитариев, в том числе, отечественных музыковедов; внешняя, но выявляющая важное внутреннее побуждение – потребность в терминологической обозначенности музыкальных универсалий, то есть, в устойчивой общности научного музыковедческого дискурса, и, одновременно, отстаивание возможностей «авторской экспрессии», индивидуализированных личностных высказываний, привлекающих не только предметной стороной, но и неповторимостью интонации, «образом автора» как персонифицированным отношением к исследуемому предмету; последнее должно пробуждать сознание адресата как личный вопрос,

ждущий *ответного понимания*, а потому избегает тех «общих мест» дискурса, которые могут погасить любую ответственность.

Следующий ряд более конкретных предпосылок постановки проблемы диалога подведёт нас вплотную к данному феномену.

Так, понятие диалога нельзя считать точно установленным, хотя бы потому, что оно далеко выходит за пределы только словесно-речевых форм общения. Феномен диалога обнаруживается в разнообразных языковых сферах (в жестикультивно-пластическом языке, например), приобретает как явное, так и тайное (незримое и несказуемое) содержание, касается сложных процессов самопознания, самооценки человеческой личности, воспроизведения ею различных, в том числе, скрытых, труднодоступных аспектов бытия. Отсюда возможность семантизации и психологизации проблемы диалога, а также важность включения данного понятия в самые разнообразные рассмотрения процессов коммуникации. Понятие диалога нуждается в дифференцирующем подходе, позволяющем обсуждать *типы* диалога, качественные изменения в нём в зависимости от характера его участников – собеседников, «сообщников», соавторов, а также и в зависимости от выбора предмета, «темы», общего адресата, названного Бахтиным «идеальным собеседником», Над-адресатом, Третьим в диалоге...

Опора на определения М. Бахтина при обращении к проблеме диалога является не просто данью научной традиции; бахтиновская концепция диалога сегодня остаётся наиболее широкой и полной и именно поэтому требует изучения метода Бахтина в опоре на совокупность всех его работ, с интеграцией их ведущих положений – мыслей, понятий, логических версий и «инверсий» – как единой научной поэтики, для которой диалог становится и целью, и средством, реализуясь во всей совокупности предметных и дискурсивных ориентаций. Однако, как *систематизирующее*, понятие «диалога» в работах Бахтина ещё не показано, хотя с его помощью проявляются и понятийный диапазон других бахтиновских ключевых слов, и возможность наделения их синтезирующими культурологическими

значениями. Через последние можно добраться и до той смысловой реальности, к которой апеллирует сам Бахтин;

Широкая трактовка понятия диалога вытекает из бахтиновской постановки проблемы диалога. По справедливому замечанию А. Садецкого, «принцип диалогического понимания стремится в бахтиновском слове к пределу универсализации» [13, 63]. Однако, оставаясь одним из лучших исследований бахтиновского дискурса, исследование Садецкого не касается ряда важных аспектов понятийной системы Бахтина, прежде всего, понятия об «идеальном Над-адресате», без которого концепция диалога просто не может состояться.

«Претензии» диалога на универсальность вынуждают проверять обоснованность этих претензий, обращаясь, в том числе, к понятию монолога; последнее указывает путь к целостности смысла, к неделимости, континуумности конечных «смысловых инстанций». Исходя из них можно апеллировать к художественной целостности языка музыки, к семантическому единству и преемственности музыкального творчества, к единству музыкального сознания и так далее, оправдывая, таким образом, правомочия семиологических исследований. Но, с другой стороны, именно конечное единство смысла обуславливает широту и разнообразие его значений в человеческом опыте. Сложноопосредованная зависимость смысла и значений указывает на открытость *смыслового познания* и на его особые трудности. Они, собственно, и побуждают к диалогу, который представляется единственно возможной «дорогой к смыслу». Как писал М. Бахтин: «С точки зрения смысла возможна лишь бесконечность оценки и абсолютная неуспокоенность» [7, 43].

По Бахтину, оказывается, что главное в человеке – «его несовпадение с самим собой», в котором и «происходит подлинная жизнь личности» (1); состояние особого «ценностного напряжения», возникающего из-за нахождения между жизнью и смертью; именно оно заставляет относиться к человеку как к «любовно утверждённой действительности» (2); внешняя и

внутренняя оппозициональность: «человек либо больше своей судьбы, либо меньше своей *человечности*»; так образуется «избыточная невоплотимая человечность» или «нереализованный избыток человечности» (3) [9, 479, 480]. Заметим, что в формулировках Бахтина главенствует парадоксальность, которая свидетельствует не о культе парадокса у Бахтина, а об антиномичной в своих глубинных основаниях природе диалога, становящегося предметным, методическим и структурно-дискурсивным началом в работах Бахтина. Акцентуация проблемы диалога, собственно, *создание её*, в свою очередь оказывается следствием ценностно-смысловых установок Бахтина, его интереса к явлению смысла в его переходных свойствах, в том числе в его взаимодействии с ценностными определениями человеческого опыта. При всей важности для Бахтина вышеуказанных вопросов, они возникают как следствие его интереса к сложно-диалогической – многоголосно-«полифоничной» – природе смысла и понимания его в контексте философии жизни, «первой философии» по Бахтину (философии поступка) и теории литературного творчества. Постструктуралистский «нерв» исканий Бахтина даёт о себе знать именно как «поиск утраченного смысла» – родственно ноэтической позиции В. Франкла. Впрочем, двух названных исследователей отличает (по крайней мере, от французских постструктуралистов) конечный оптимизм концепции, основанный если и не на вере, то на доверии к человеческой природе. Мысль о том, что «человек – это больше, чем психика, человек – это дух», позволяет Франклу утверждать, что «уникальный смысл сегодня становится универсальной ценностью завтра» [20, 296]; мысль и утверждение, несущие ту же «логику обратности», что и высказывания Бахтина и позволяющие вводить такие словесные формулы, как «дух – это человек, дух больше, чем психика», то, что сегодня (вчера) является универсальной ценностью, может завтра явиться (возродиться) в форме уникального смысла [4, 531]. (Не это ли заставляло Бахтина утверждать, что «у каждого смысла будет свой праздник возрождения»?)

Подход к диалогу как к ценностно-смысловому феномену послужил причиной опоры на труды Бахтина новой школы киевских психологов, возглавленной В. Роменцом, назвавшей себя школой канонической или «поступающей» психологии и обозначившей свои методы как культурологические [17]. Последнее объясняется принципиальной важностью для представителей этой школы такого постулата Бахтина, как «незавершаемость человеческого сознания»: человек никогда не говорит о себе последнего слова, не узнаёт своего последнего предела, не успевает осмыслить свою соотнесённость с ним, не становится по отношению к собственной жизни в позицию «внезаходимости». Компенсацией такой ограниченности человеческого самоотношения («самости») становится возможность посмотреть на себя глазами другого («другость»), следовательно, возможность вступить в диалогические отношения. При этом со стороны познающего субъекта (самости) участником диалога становится опыт жизни – выбор поступка, а со стороны встречающего – объясняющего и завершающего сознания, высказывания (другости) – культура, как уже состоявшийся ранее, сохранённый опыт *такого выбора*. Таким образом формируется – как объективный и самостоятельный – диалог жизни и культуры, который представляется исходной и наиболее широкой позицией для любого диалога; именно он знаменует высшую форму *условности диалога и его субъектов*, но он же выявляет необходимость творческой – «творящей» – активности личностного сознания. Недаром Бахтин подчёркивал, что жизнь, культура и наука обретают своё единство, приобщаются друг к другу только в единстве личности и благодаря активности усилий последней... [6, 7] С другой стороны, возникает достаточно независимая, как бы вне- и над-личностная жизнь самой культуры, её функциональная независимость, позволяющая Ю. Лотман определять культуру как феномен особой памяти – сумму ненаследственной информации, основы которой закладываются в раннем детстве, но усвоение – присвоение – которой происходит в течение всей жизни человека... [15]

Но во всех случаях диалог существует постольку, поскольку человек осознаёт и воспроизводит «этос» (местопребывание, назначение, характер, смысловые потенции) культуры, поскольку человек в состоянии заставить культуру стать субъектом диалога.

Будучи всегда субъектно-субъектным отношением [5, 362], диалог признаёт разнообразные его формы – как разнообразие участников-субъектов и их поведений. Отталкиваясь от концепции Бахтина, можно обособить диалог с традицией культуры в целом, с общиной, с «авторитетом» (возможный, прежде всего, как диалог согласия) (1), меж-личностный как меж-авторский диалог, допускающий встречность суждений, даже ждущий их (диалог разногласия) (2), меж-индивидуальный, основанный на предельном сужении и «закрытости» точек зрения обоих участников, создающий движение смыслового расхождения – удаления друг от друга, вплоть до «неслышимости» высказываний, невзирая на их «громкость», яркую демонстративность (диалог глухих) (3), меж-общинный, меж-общностный (меж-культурный, меж-авторитетный), который, впрочем, может быть репрезентирован как меж-личностный в случае анонимности личности – не-претензии на авторское участие (диалог молчания или, как писал Бахтин, «диалог мёртвых») (4). Таким образом, уже реальные формы диалога предьявляют определённую степень условности, которая стремительно возрастает при обращении к диалогу как к средству достижения «ответного понимания».

Однако для рассмотрения диалога как «понимающего» – как инструмента понимания и смыслополагания – двух его участников уже недостаточно; важнее становится его предметная сторона – его адресованность, общая устремлённость усилий субъектов диалога, хотя выявить последнюю достаточно трудно. Данную устремлённость Бахтин определяет в понятии «идеального Над-адресата» как высшей возможности – окончательной, завершающей возможности – «ответного понимания». «Другой» в диалоге предоставляет такое понимание лишь отчасти, хотя бы

потому, что является «ближним» собеседником, участвует в настоящем, реальном. Полнота понимания требует исторической дистанции, оценки из будущего, «далевого» ответа, свободы от реальности (границ), потому возможна только как идеальная (во всём объёме смысловых интенций слова «идеальное»). Существенно, что Бахтин находит данное понятие – «идеальный Над-адресат» – обращаясь к проблеме текста (речевого высказывания), то есть уже в связи с особенностями словесного оформления – выраженности в слове – мысли, поступка, позиции, литературной явленности личностного сознания. Как мы уже отмечали, смысл нуждается в слове, хотя не ограничивается им...

По справедливому замечанию Х. Борхеса, «понятие окончательного текста – плод веры или усталости» [13, 7]. «Идеальный над-адресат» как и «идеальный», то есть завершённый и окончательный, текст – конечная смысловая «линия» диалога как постоянно отодвигающаяся линия горизонта; он выявляет открытость, незавершаемость опыта культуры как текста и любого текста как репродукции культурного смысла. Поэтому текст постоянно ждёт счастливого будущего, возможность которого ему «пообещала» его соотнесённость с диалогической природой смысла и его «опознания».

Так как понимание не бывает завершённым, но лишь обнаруживает свою не-ограниченность, то ближайший – доступный – «инструментальный смысл» (вспомним понятие инструментальной ценности по Флоренскому) диалога состоит в том, что человек находит «другого в себе» и «себя в другом», создаёт своего двойника, своё «зеркальное отражение». Понятие о Зеркале, наделённое символическим значением, занимает существенное место в работах Бахтина; не меньшее место оно занимает в поэтике Борхеса, сближаясь у последнего с понятием о «библиотеке», следовательно, с понятием о собрании текстов (это важнейшая для Борхеса, им самим «придуманная», метонимия) как о книжном знании культуры, вернее даже –

о культуре как о книжном знании, письменном свидетельстве человеческой истории.

Если Борхес мыслит в качестве зеркала «чужой» текст, то Бахтин видит зеркальность «другого» – человечность – как «свою» единственную возможность ценностного самопознания и самооправдания, критерий объективного отношения к себе и другим, бытие другого-в-себе и себя-в-другом, способ согласования «внутреннего» и «внешнего» тела человека – достижение полноты воплощения. («*Воплощён* для меня ценностно-эстетически только другой человек. В этом отношении тело не есть нечто самодостаточное, оно нуждается в *другом*, его признании и формирующей деятельности. Только внутреннее тело – тяжёлая плоть – дано самому человеку, внешнее тело другого задано: он должен его активно создавать» [3, 51].)

«Зеркальность» Другого Бахтин приравнивает к эстетической активности человеческого «Я», поскольку это – условие понимания, создание предметных предпосылок понимания; поэтому он уделяет столько внимания вопросу «эстетической ценности», вернее ценностными отношениями как эстетически определяемым. Так возникает известное равенство между понимающим и эстетическим сознанием, одновременно открывается эстетическая направленность концепции диалога у Бахтина, а категория «эстетического» обнаруживает диалогическую природу – как связанная с антиномией «Я – Другой», лежащей в основе личностного опыта.

Можно говорить о «зеркальности» диалога в его трактовке Бахтиным, однако, как зеркальный, диалог нуждается в особом качестве; не случайно теория диалога (полилога) в работах Бахтина увязывается с теорией романа: диалог побуждает к «фамильярности» – к близкому соприкосновению, к непосредственности контакта, к присвоению даже самых «далевых» и высоких смыслов. Само по себе взаимодействие эпоса и романа – эпического прошлого и романизованного настоящего – демонстрирует возможность диалога между «идеальным» и «фамильярным», возможность обновляющего

представления о первом (идеальном) путём его перемещения в новые жизненные условия, в новый контекст «жизненного мира культуры», снижения – приближения – с дальнейшей проекцией в область нового «идеального Над-адресата».

Своеобразие научной поэтики Бахтина проявляется в том, что разрабатываемые в различных его исследованиях понятия становятся сопрягаемыми, диалогизирующими на расстоянии; так сближаются понятия «зеркала» и «романа» – как «зеркала, с которым идёшь по большой дороге» (Стендаль). Романное слово отрывает новую – особую – возможность «жизни слова среди слов»; обращённое к опыту «большого» эпического слова, оно создаёт его «Другость», а таким путём – свою многоголосость, многозначность «смысловых обертонов», историческую жанрово-стилевую полифоничность.

Диалогичность и диалектичность, при всей родственности понятий, обращены к различным явлениям. Г. Померанц считает главным в диалоге «дух целого», прокладывающий себе путь через полифонию высказываний – через разность «собеседников» – и замечает, что и диалог, и полифония в равной степени противоположны диалектике, «утверждающей относительную истинность *каждой* ступени в развитии идеи»; цитируя М. Бубера, он называет целью диалога создание союза, вступление в царство, где закон убеждения не имеет силы. По-видимому, диалог необходим там, где рациональное «линейно»-логическое мышление вынуждено признавать свою ограниченность, несостоятельность [16, 97, 98]. Возникающую неясность различения диалога и диалектики, помогает преодолеть Бахтин: «В диалоге снимаются голоса (раздел голосов), снимаются интонации (эмоционально-личностные), из живых слов и реплик вылуциваются абстрактные понятия и суждения, всё втискивается в одно абстрактное сознание – и так получается диалектика» [5, 371 – 372]. Следовательно, диалектика как метод «объективного» – абстрагированного от конкретного опыта живой личности – знания «освобождается» от человека и всех

«странностей» человеческой природы, прежде всего от эмоциональной окрашенности человеческих поступков и суждений как наибольшем проявлении личностной субъективности, одновременно с отстранением от опыта личностных переживаний отстраняясь и от целостности личностного человеческого «Я». Диалог, диалогичность предстаёт в связи с областью понимания – как метод субъективной причастности человека к миру, открытия мира как Собеседника, метод резонанса Целого в Целом, освобождающий от такого знания, которое стремится стать единственным и последним авторитетом, укрепить свои границы как окончательные...

Проблема диалога имеет мощный подтекст в историческом жизненном мире культуры, поскольку к ней ведут не только вопросы общения – коммуникации, но (и это гораздо важнее для символического художественного опыта) дуальность происходящих в мире процессов, хотя бы как сопряжённость начала – конца, ограниченности – беспредельности, космического – земного, божественного – человеческого и т.д., онтологическая антиномичность человека, совмещающего жизнь и смерть, телесное и духовное, сознание и тело, святое и греховное и т.д., наконец, двойственность человеческого творчества, требующего и повторения – мимезиса, имитации и обновления – изобретения, эвристики, катартического противостояния. В художественном творчестве данная двойственность выражается в общеисторической парадигме «традиция – новаторство» и в парности явлений – понятий жанра – стиля. Единым стержнем *всех* указанных предпосылок диалога является соотношение вневременного и временного, то, есть времени как вечности, как средства накопления ценностей (памятливости культуры) и времени как скоротечности, убывания жизни (смертности человека), иными словами, времени как положительной величины для человеческого сообщества в целом – «плюс-бесконечности» – и времени, как отрицательной величины – отнятия жизни, «минус-бесконечности» – для отдельного человека. Отсюда и печальный стоицизм Марка Аврелия: «Время человеческой жизни – миг, её сущность – вечное

течение жизни; ощущение – смутно, строение всего тела – брэнно, душа – неустойчива, судьба – загадочна, слава – недостоверна...» [19, 439]

По самому общему определению, диалог – постоянное противостояние жизненных начал, выявляющее их ценностно-смысловую направленность (уровни понимания). В диалоге человек узнаёт не только «себя как часть мира», но и «мир как часть себя», общается с миром как с субъектом, наращивает его и свои смысловые структуры, объёмность восприятия жизни и резонанса с ней как «целого с целым», как «полёта единого к единому» (Плотин). Такое отношение побуждается противопоставлением в жизни каждого конкретного человека рождения и смерти: только факт наличия этих терминов (сроков) создаёт эмоционально-волевою окраску течения времени ограниченной жизни, и сама вечность имеет ценностный смысл лишь в соотнесении с детерминированной (причинно-следственно обусловленной) человеческой жизнью [2, 6]. Именно такое ценностное отношение Бахтин считает *эстетическим*.

Открытость и завершённость в их взаимозависимости – опорные свойства научной поэтики Бахтина. С одной стороны, Бахтин очень систематичен, хотя это и не так легко заметить: он не декларирует свой системный подход, а последний охватывает все работы Бахтина без исключения – от самых ранних до последних конспективных записей. С другой стороны, научную поэтику Бахтина отличает подвижность структурных связей между основными системными элементами (опорными понятиями). Однако, эта подвижность не случайна: она – часть метода, который мы уже определяли как диалогический. Иными словами, эта подвижность «задумана» Бахтиным и имеет свои внутренние, также не объявляемые Бахтиным, предписания, в целом продиктованные идеей «Над-адресата» и постоянством оппозициональных (буквально диалогизирующих) отношений между понятиями. Развиваемые диалогическим путём понятия, которые выбирает для себя Бахтин и которые создают своеобразие его

дискурса, обращены к сложно-смысловым явлениям человеческой культуры. Уже эти явления предполагают «открытость» человеческого опыта, которая парадоксальным образом стимулируется попытками представить его завершённым, в «последней» инстанции, представить *вероятные способы* его завершения. Бахтин старается сохранить, воспроизвести и прокомментировать природу таких явлений. «Открытость» – «завершённость» становятся в его концепции системообразующими категориями широкого спектра действия, но всегда направленными на исследование деятельности человека в культуре, следовательно, они становятся *культурологическими категориями*. Названная антиномия – как порождающая – ведёт к антиномичности эстетического – этического отношений. Бахтин позволяет нам утверждать, что наличие и антиномичный характер зависимости этического и эстетического в деятельностном опыте человека являются необходимой стороной всех культурных феноменов, следовательно, их должны в известной степени отражать, принимая на себя их двойственность, противоречивость и «трудность широты» все культурологические категории. Таким образом, культурологическим понятиям «по заданию» присущи открытость и завершённость, «вопросность» и «ответность», которые они и могут обнаруживать в «триадной композиции» диалога у Бахтина. Отсюда присущая самому бахтиновскому слову «игра границ», которая заставила А. Садецкого назвать это слово «открытым» [18]. Однако, Садецкий не замечает способности этого слово быть завершающим по отношению к очень обширному кругу явлений и понятий, то есть их способности выступать в качестве «Над-адресата».

Работы Бахтина позволяют найти критерии выбора культурологических понятий и пути к их единству как методическому. К выявленным Бахтиным признакам открытости – завершённости, можно добавить ещё *интенциональность* понятия – его преимущественную направленность на предметно-фактические или идеационные реалии культуры.

Дихотомия «знающего» и «понимающего» в проекции на личностный психологический опыт позволила современной соционике создать свою теорию «информационного метаболизма», опираясь на четыре основных его типа (соответственно – четыре типа психологического доминирования) – логический, этический, сенсорный и интуитивный (существенно трансформирующими юнговские представления о психологических архетипах как о мыслительном, эмоциональном, ощущающем и интуитивном), из которых два первых и два последних образуют, по описанию, вышеназванные отношения. Процессы информационного обмена – усвоения – отдачи (ответа), то есть, коммуникации, которая осуществляется благодаря личностным «каналам» и регулятивным психологическим возможностям индивидуального человеческого сознания, по соционическим представлениям *всегда являются диалогическими*. Соционика (в лице А. Аугустинавичюте) предлагает свою типологию диалога как способа коммуникации, выстроенную как структура интертипных отношений, связанных с законом диады или дополняемости психологических типов. Представители соционического (социоматического) направления исходят из дуальной природы человека, которая обуславливает возможности конфликтов между людьми, но также и поиски согласия – потребность в «другом». Знаменательно, что, пытаясь объяснить причины человеческой дуальности, автор обращается к феномену любви и опирается на *цитату* высказывания Гегеля, которая со всей ясностью представляет любовь как диалог «Я – Другой»: «Истинная сущность любви состоит в том, чтобы отказаться от осознания самого себя, забыть себя в другом «я» и, однако, в этом исчезновении и забвении впервые обрести самого себя и обладать самим собою» [1, 103]. Любовь обнаруживает себя как наиболее яркое и целостное стремление к полноте понимания – самопознания, самоутверждения. «Человек без дополнения в лице дуала – беспокойное, духовно голодное существо, не имеющее представления, в чём суть его голода. Однако он определённо знает, что его «не понимают», но кто в этом

виноват – он сам, трудное детство или общество, – он не знает. В таком состоянии невозможно жить в мире с миром...» [1, 153] Однако любовь может выступать и как «социальный заказ», удовлетворяя потребности общественного развития (этическое предписание), и как интимное влечение, личностная потребность. Очень важно, что в соционическом исследовании противопоставлены два вида дуальной коммуникации – симметричные и ассиметричные информационные отношения как первичные (мы скажем – открытые) и завершающие. Последние представляют социальную сторону интертипного диалога, в том числе – любви, и подтверждают ту мысль, что, при наличии в качестве условного субъекта – партнёра – в диалоге общественно значимого культурного феномена, отношения непременно становятся ассиметричными, «ответно – вопросными». Собственно говоря, таковыми оказываются диалогические отношения человека с культурой (с искусством) даже при видимости их равноправия. «При симметричных отношениях партнёры обмениваются информацией на равных условиях, то есть являются равноценными коммуникантами. При ассиметричных – обратная связь ослаблена и во многих коммуникационных актах – трансакциях – можно говорить не об обмене информацией, а о передаче сообщений в одном направлении...» [1, 236]

Однако специфика внутрихудожественного диалога, достигающего максимальной степени условности, позволяет говорить о достаточной свободе вопрошающего субъекта, прежде всего, как о свободе выбора вопросов, предполагающей изменение отношения, переакцентуацию – переоценку аккумулированного в диалоге социального опыта, следовательно, равноценность личностного и культурного сознаний за счёт инициативности первого. Таким образом, активизируется «обратная связь» – она становится исходной, направляющей, и передача информации осуществляется как её качественное преобразование, приращивание возможностей самой такой передачи. Новая условная симметрия внутрихудожественного диалога, связанная и с «персонификацией» социального субъекта диалога, делает

возможной двойную структуру информационного обмена – как симметричного и ассиметричного одновременно, что не препятствует «одному» направлению культуры, но даже усиливает, генерализует его.

«Ассиметричность» указывает на ближайшее воздействие (уровень понимания) художественного предмета, «симметричность» – на его отдалённое ответное понимание, ценностную пролангацию, на уровень «идеального Над-адресата». Мы не ставим перед собой задачу сколько-нибудь полного комментария соционических установок, однако нельзя не заметить, что намеченные благодаря им разновидности интертипных отношений, так сказать, «типы интертипности» близки выводимой нами из работ Бахтина классификации диалога. Так, Аугустинавичюте анализирует отношения дуализации или полного дополнения, тождества или идентификации, соответствующие «диалогу согласия»; отношения недостаточного дополнения, полной противоположности, конфликтности, соответствующие «диалогу разногласия»; зеркальные отношения – как «диалог по умолчанию»; отношения суперэго, отношения параллельных интеллектов или квазитождество – как «диалог глухих» [1, 194 – 263].

Следует обратить внимание и на то, что меж-субъектный диалог как условный становится интертипным, то есть предполагает выбор типа обмена информацией, прежде всего в зависимости от этической, эстетической (интуитивной, сенсорной в терминологии социоников), когнитивной, этической (логической) заинтересованности иницирующего субъекта – первого «автора» диалога, то есть в зависимости от правил постановки вопросов, а значит – от тех универсальных «правил», которые мы определили в виде эпистем (памяти, игры, «любовного утверждения» человека).

Таким образом, мы получаем подтверждение правомерности нашей концепции диалога со стороны «молодой» социально-психологической дисциплины. В то же время, соционики не занимаются специальными исследованиями искусства (художественной деятельности), потому упускают особые свойства художественного диалога, хотя и пользуются

художественными образами (литературными, театральными, кинематографическими) и именами писателей, композиторов и т.д. для обозначения типов дуального общения, то есть в качестве образцов, идя по пути символической вербализации, продуцируя понятия – образы, связанные с опытом художественного творчества как «нарицательные имена» опыта культуры.

Уже реальный диалог, как способ определения человеком «своего» психологического ценностно-смыслового пространства (назовём это пространство *ноэтическим*) предполагает различные соотнесения вопроса и ответа. Так, исходной «нормальной» формой диалога является вопрос – ответная структура. Подобный диалог можно назвать «обучающим», познавательным и типичным для научных областей знания. (Широко принятый в средневековых трактатах, в теологической сфере – Флоренский отчасти сохраняет эту «катехизисную» манеру, – реальный диалог в последние годы стал чаще применяться и в построениях музыковедческих работ [14, 212].) Он первый обнаруживает, что правильно поставленные вопросы – половина обучения... Ответно – вопросный диалог типичен для религиозного сознания: все попытки обращения к богу – попытки услышать однажды прозвучавший ответ, запечатленный в Священных книгах, хотя и они – как книги пророков, апостольские послания, пророческие тексты являют речь прямых свидетелей бога, но не прямую речь самого бога, то есть, уже косвенны, уже таят возможность вопрошения... Божественные ответы неизменны, их можно только воспроизводить и разъяснять, обращая к ним человеческие вопросы, с чем и связана толкующая гомилетическая речь. Последняя может изменяться, обновляться как свидетельство неустанной работы бога над человеческим сознанием. (Соотношение пророческих и гомилетических текстов подвергает нашу мысль о том, что человек создал бога однажды, но бог создаёт человека каждый день...) Такой диалог выступает как «доверительный». Возможна и ответно – ответная структура диалога, свидетельствующая о встрече двух в равной мере авторитетных

суждений, «констатирующая», «документирующая», «законопроектная», типичная для юридических институтов. Наконец, даже бытовая речь изобилует ответами «вопросом на вопрос», то есть дискомфортными «скептическими» и «озадачивающими» вопросо-вопросными диалогами. В исторической ретроспективе к этому типу диалога следует отнести логические парадоксы, загадки – апории, притчи.

Именно с этим последним типом диалога – как с постоянством озадачивающей вопросительности человеческой жизни, нерешённости до окончательной черты вопросов о смысловой предназначенности человеческой жизни (ведь «как бы капля не философствовала, море останется морем», словами Руми) – связано художественное творчество. (Может быть, поэтому искусство всегда находилось в известной оппозиции к религии – к церковному «знанию» ответов, но именно у религиозного опыта художественный заимствует внешне парадоксальную логику ответно-вопросного диалога, подчиняя её своему пути к «заветным смыслам».) Искусство ищет вопросы, на которые оно призвано отвечать, но отвечает на них своими вопросами, подразумевая «ответность» как презумпцию смысла, но не предлагая её прямо, как прямо не может быть предложен и сам смысл...

Таким образом, уравнивающие субъектов диалога в правах, делающие его симметричным, вопросо-вопросные *художественные* условия налагаются на ассиметричные ответно – вопросные отношения человека с жизнью, культурой, генерирующими творчество смыслами. «Симметрия» диалога выражает его *ответственность* – способность искусства, автора *соответствовать* историческим обязательствам человеческого сообщества и таким образом отвечать за своё присутствие в жизни, признавать своё «не-алиби в бытии» (Бахтин). Историческое время – постоянная подоплека человеческой деятельности, независимо от степени его замеченности, выраженности. Субъект диалога всегда оказывается субъектом истории – только на разных её ступенях, в зависимости от ответственности диалога.

Даже личная история – биография – происходит не в стороне от социальной жизни, а мотивируясь, направляясь последней. Поэтому ответственность художественного диалога связана с поиском исторических, то есть необходимых на данный момент становления культуры, *авторитетов*. Ссылка на авторитет, привлечение авторитетного суждения на свою сторону – это и есть цитация – важный аргумент диалога как в реальной, так и в условной его форме. В художественном творчестве таким искомым авторитетом является традиция, причём не только собственная автономная традиция данного вида искусства, но и традиция культуры в целом.

Эволюцию творческого диалога в музыке можно представить в зависимости от изменения «информационных отношений» между авторитетом (признанным опытом музыки в контексте культуры) и «автором» – даже тогда, когда индивидуально-авторское начало ещё не обособлено и «автор» (часто – общинно-групповой) оказывается носителем традиции. Благодаря парадигматическому значению в «музыкальном диалоге» антиномичной пары авторитет – автор (добавим, что явление авторства, на взгляд С. Аверинцева, состоит в историческом преемстве к явлению авторитета), можно заметить последовательность развития характера диалога от «диалога согласия» – единомыслия, тождества автора и авторитета к «диалогу разногласия» – инакомыслия, растождествления авторитета и автора, причём в качестве «авторитета» может выступать иная, «чужая» композиторская поэтика, ставший частью традиции авторский стиль и т.п.; в таком случае диалог трансформируется в меж-авторский и уже допускает снижающее пародирование. Впрочем, высмеиванию, профанированию подвергаются и опорные для традиции жанры, оказываясь «втянутыми» в тот спор-поединок, который ведут ритуальная и карнавальная тенденции культуры. Эволюция «диалога растождествления» с авторитетом ведёт, с одной стороны, к «умолчанию» автора – к декларации им своей «анонимности»; но это именно декларация, то есть выдвижение своей, авторской программы по отношению к авторитету, которая может означать

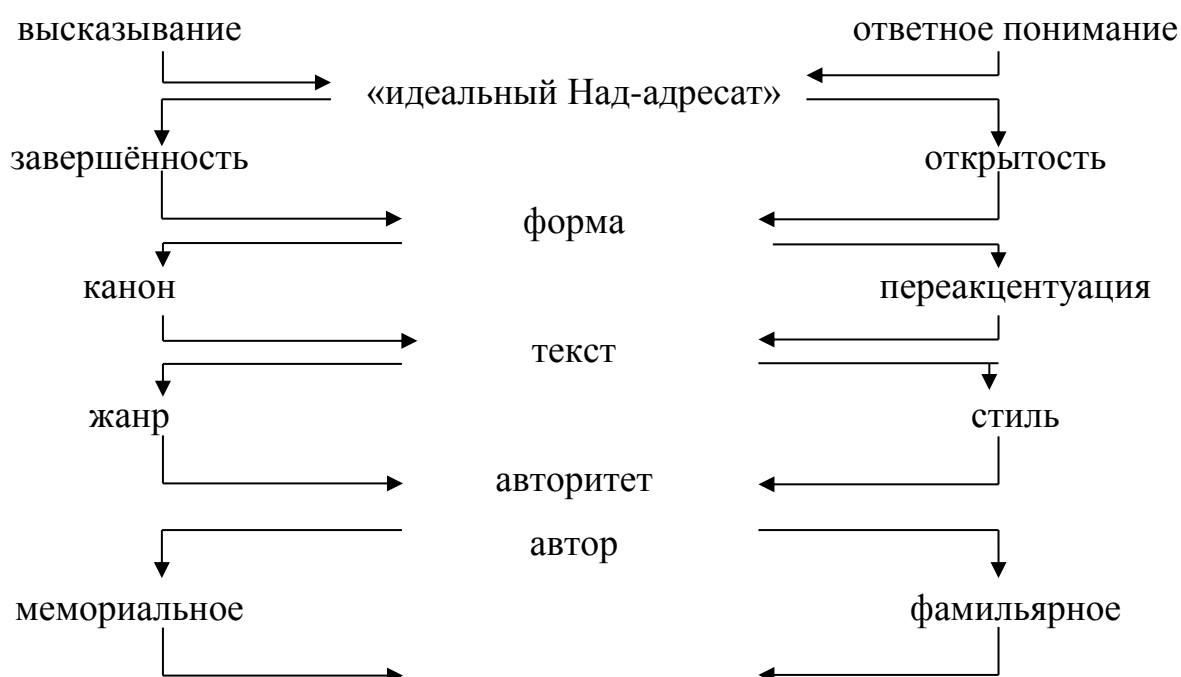
как приятие его, так и неприятие (демонстрацию его некомпетентности в новом контексте социальных проблем). Кроме того, такая форма диалога открыла феномен *услышанности благодаря тишине*. С другой – конфликтные факторы диалога достигают предельности в отрицании авторитета – предшествующего опыта музыкального творчества, возможностей меж-авторского сотворчества, ценностных музыкальных реалий культуры, привычных для музыкального восприятия ассоциаций, всяческих стереотипов музыкального воздействия. Такой «диалог разногласия» перерастает в «диалог непонимания», демонстрирующий *нежелание понимать*. (Его можно назвать и «диалогом глухих» в случае активного использования автором близких к анаколумфу, то есть к умышленному нарушению правил творчества и норм воздействия, приёмов.)

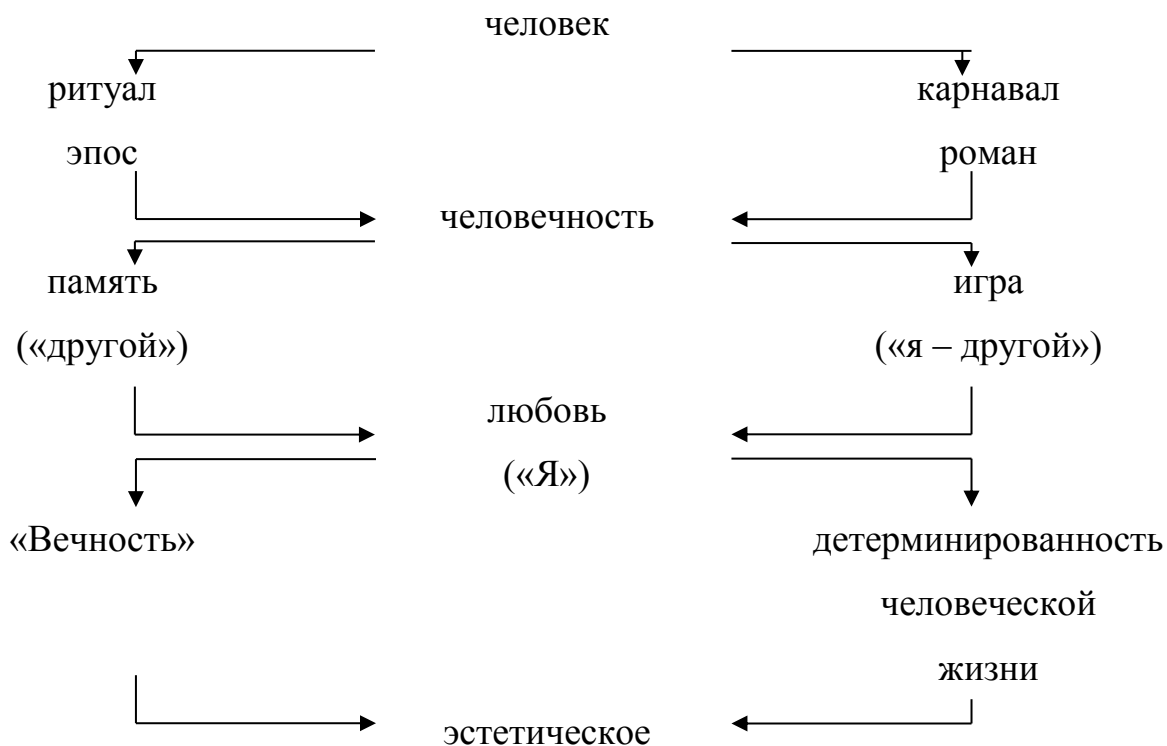
«Диалог непонимания» становится в культуре XX века манифестацией разорванных связей людей с предметной реальностью, друг с другом (с реальностью *другого*), с личностным «я» (с собственной психологической реальностью), изобличением бессмыслиц бытия, восприятием картины мира как «театра абсурда». Однако даже у такой «экстремальной» формы художественного диалога есть свой исторический прецедент – трагедийная диалогия Софокла «Эдип – царь» и «Эдип в Колоне», вводящая в европейскую культуру тему рока как ослепляющего непонимания и «оглушающей» гордыни.

В целом, опыт непонимания – неприятия аккумулируется в карнавальных формах культуры – в царстве «вольной глупости», но и оппозиционного ума. Недаром Бахтин рассматривал не только смеховые, но и «серьёзные» претензии карнавала. В поэтике Бахтина карнавал и всегда подразумеваемый карнавалом (как главный объект критики) ритуал (ритуальные аспекты культуры) образуют наиболее крайние – последние, предельные – позиции внутрикультурного диалога. Для Бахтина это также предельные, завершающие и самые ёмкие понятия, указывающие на возведение в ранг общесоциальных институтов мемориальной и

фамильярной тенденций культуры – церемониальной сохранности высоких авторитетов и бесцеремонных вторжений в их область. Как карнавальное начало несёт с собой смех только потому, что ориентировано на серьёзные стороны культурного опыта, так и игра, как презумпция культурной деятельности человека, подразумевает прежде всего не свободное увеселение, но создание замещающего авторитетные представления порядка. Как и самодialog культуры, диалог в музыке проходит развитие от ритуализованных до карнавализованных форм, таким образом охватывая игру как культурно – исторический феномен целиком, в её последних границах.

Поэтика Бахтина демонстрирует диалогическую подвижность в культурологическом анализе опорных понятий, «логику обратности» в дискурсе – своеобразную игру со словом как доказательство его условности, способность слова временно достигать заключительных (завершающих) позиций и возвращаться к «открытости» значений, обращаясь в свою парную противоположность, провоцируя активность понятия – партнёра. Триадная композиция диалога понятий у Бахтина может начинаться и завершаться любым из опорных для него понятий, но одно незыблемо – разрешение антиномии парных категорий в «третьем» стержневом слове.





В качестве центрирующих (центробежных) выступают понятия Памяти, Игры и Человека как «любовно утверждённой действительности», то есть как субъекта и объекта, источника и предмета Любви [1, 510]. (Отметим, что ранняя, но фундаментальная с точки зрения «оправдания метода», работа Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» почти всецело посвящена «теме любви».) В каждом из них, вслед за Бахтиным, мы находим свойства открытости – завершённости в связи с необходимой близостью их этических и эстетических импликаций. Так, память завершается в мемориальном и открывается в мнемонически-фамильярном; игра ведёт к завершённости, устанавливая порядок, вводя условия и регламентируя роли, но она же создаёт и условия для особой свободы, допуская несвойственное поведение, отказ от стереотипов, бегство от обыденной реальности, избавление от внутри-личностных проблем; любовь, как и человек, пребывает между постоянной открытостью вопрошающего человеческого «я» и возможностью завершения себя, нахождением ответственности в «другом» –

пребывает в поиске зеркала, в котором человек может – надеется! – увидеть не только своё лицо...

Среди понятий, одновременно адресованных законам эстетического и природе культуры, важнейшим для Бахтина становится понятие «*памяти*». С ним он связывает смысловой механизм культуры, полагая, что память – ценностно определяемое прошлое, область первоисточников – «священных текстов», авторитетов, к которым можно только приобщаться, ничего в них не меняя. Такая память становится мемориальным началом культуры, ориентированным на утверждение – упрочение, увековечивание – и восхваление. Невольно вспоминаются слова Д. Лихачёва: «Память противостоит уничтожающей силе времени и накапливает то, что называется культурой» [8, 42].

Однако, память – это и мнемоническое начало, воспоминание о прошлом в настоящем, перенесение прошлого опыта в новые условия, его актуализация, необходимая для продления – передачи ценностного опыта культуры. Такая необходимость порождает «фамильярность» – живое, сегодняшнее прикосновение к ценностям, отношение к ним без дистанции, снятие запретов в общении с ними, преодоление отчуждающей почтительности, стеснения, «беззастенчивость» присвоения, переживание близости – как «своё» проживание смысла [4, 451, 457, 481]. В основе движения памяти от мемориального полюса к фамильярно-мнемоническому (как в движении сознания культуры) – совокупный опыт развития личностных сознаний (и развития личностного сознания – самоосознавания – в человеке), опирающийся на «переакцентуацию» в широком значении её как переструктурирования унаследованных знаний. Именно такой подход к деятельности памяти в конкретном приложении её к процессу музыкального восприятия предлагает Э. Тараста. Без преувеличения можно сказать, что его работа, обращаясь к проблеме памяти как музыкальной универсалии, пока что остаётся единственной в этом направлении. Явление переструктурирования в психологическом аспекте Тараста раскрывает в

связи с феноменами «ожидания» и «напряжения», соответствующими «плотности» – семантической наполненности, весомости музыкальной композиции [10, 12]. Нетрудно заметить, что «ожидание» и его оправдание взаимообусловлены с явлением каноничности музыкального мышления (творчества) и восприятия. Возможно в связи с этим Бахтин предлагает рассматривать «переакцентуацию» как диалогический процесс в оппозиции к «канону».

Парные категории музыкознания предполагают свою «игру» понятий, исходящую из оппозиции музыка – не-музыка (внемusикальное), продолженную «диалогическими партнёрами» стиль – жанр, автор – традиция, произведение – текст, некоторыми другими. Особую роль приобретает диалог жанра – стиля, поскольку он непосредственно открывает те два, уже специфические, для музыки, имманентные фактора поэтики, которые выражают две стороны диалога самой музыки в целом с культурой, а именно (в понятиях Бахтина) – «авторитарность» и «убедительность». Две данные позиции лучше всего раскрывает сам Бахтин: «Авторитарное слово требует от нас безусловного признания, а вовсе не свободного овладения и ассимиляции со своим собственным словом. Поэтому оно не допускает никакой игры с обрамляющим его контекстом, игры с его границами...»; «смысловая структура внутренне убедительного слова не завершена, открыта, в каждом новом диалогизирующем его контексте оно способно раскрывать всё новые смысловые возможности...» [8, 156, 158] Стиль, по Бахтину, связан именно с «убедительностью», поскольку «стиль определяется существенным и творческим отношением слова к своему предмету, к самому говорящему и к чуждому слову; он стремится органично приобщить материал языку и язык материалу...» [8, 189] Данный жанрово-стилевой диалог является ключевым для понимания истории музыкального творчества, эстетической сущности музыки, он также помогает открыть тот факт, что смыслы не делятся на музыкальные и не-музыкальные, связаны с «жизненным миром культуры» и, входя в содержание музыки, присваиваясь

ею, определяются широким контекстом культурной семантики. С другой стороны, музыка «возвращает» заимствованный опыт смыслополагания, существенно изменяя, обновляя его.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аугустинавичюте А. Соционика. Введение. – М.- СПб.: Terra Fantastica, 1998. – 448с.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Литературно-критические статьи / Сост. С.Бочаров и В.Кожин. – М.: Художественная литература, 1986. – С.5 – 25.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С.Бочарова и С.Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. – С.9-191.
4. Бахтин М. Заметки // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература. 1976. – С.509 – 531.
5. Бахтин М. Из записей 1970-1971 годов / Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – С.355-380.
6. Бахтин М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С.7-8.
7. Бахтин М. К философии поступка// М.М.Бахтин. Работы 1920-х годов. – К.: Наукова думка, 1994. – С.9-68.
8. Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С.72 – 233.
9. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С.447-483.
- 10.Буш Г. Диалогика и творчество. – Рига: Авотс, 1985. – 318с.
- 11.Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук / Вступ. ст. Н.Васильева, сост., примеч., библиограф. указ. Д.Юнова. – СПб.: Аста-пресс ltd, 1995. –388с.
- 12.Делез Ж. Логика смысла. Фуко М.. *Theatrum philosophicum* / Пер. с франц. – М.: Раритет – Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480с.
- 13.Дубин Б. Борхес: предыстория. Вступ. ст. // Борхес Х.Л. Собр. соч. в 4-х т. Т.1: Страсть к Буэнос-Айресу: произведения 1921-1941гг. – СПб.: Амфора, 2000. -С.5 –31.
- 14.Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК «Культура», 1994. – 304с.

- 15.Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» // Труды по знаковым системам V. Учёные записки Тартусского гос. Университета. Вып. 284. – Тарту: 1971. – С.167 – 177.
- 16.Померанц Г. Диалог // Культурология, XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С.97-99.
- 17.Романець В.. Маноха І. Історія психології ХХ століття: Навч. Посібник / Вст. ст. В.О.Шатенка, Т.М.Титаренка. – К.: Либідь, 1998. – 992 с.
- 18.Садецкий А.. Открытое слово. Высказывания М.М. Бахтина в свете его металингвистической теории. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. – 107с.
- 19.Таранов П. Марк Аврелий // П.Таранов. 120 философов. – Симферополь: Таврия, 1996. – Т.1. – С.436-442. .
- 20.Франкл В. Человек в поисках смысла / Пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 367 с.

