

### ТЕМА 3. ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ. ТИПЫ МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Обособляя эстетическое отношение как центральный момент «понимающего общения», феномена человечности, жизненного и художественного со-творчества, Бахтин замечает и такую его двойственность, как «завершённость – открытость». С позиции данной двойственности он рассматривает зависимости эстетического и этического как «поступка творчеством» и «поступка жизнью». Связь данных отношений важна для исследователя потому, что оба они выражают ценностный опыт, но каждое по-своему. Ход его рассуждений позволяет нам (Бахтин прямо этого не делает) прийти к выводу о том, что в обыденном опыте (в жизни) этическое может достаточно далеко отстоять от эстетического, подчинять его себе в логике поступка, в выражении нравственной *ответственности*, извне завершать, оформлять личностные усилия «присутствовать в жизни», находить для этого место и время, таким образом ограничивать, сужать, даже подавлять, но и делать целевым эстетический опыт. В художественном творчестве эстетическое становится ведущим, поглощает этическое, хотя и считается с ним как с необходимыми требованиями творческого поступка – поступка искусством, «художественного делания», поэтики, – следовательно, данные отношения сближаются до тождественности, почему и пользуется Бахтин выражением «этико-эстетическое» («нравственно-эстетическое» – такой «двойной» термин был широко принят и в традиционной отечественной эстетике; собственно, от этой двойственности не могло уйти ни одно обсуждение эстетических явлений в искусстве, художественных категорий). В искусстве эстетическое приобретает завершающие функции – в отличие от жизни, в которой оно никогда не бывает вполне завершено, «систематически ясно и глубоко», как пишет Бахтин, – благодаря семантической самостоятельности художественной формы, её «остраняющим» преобразованиям жизненного (и художественного, предлежащего) материала, то есть благодаря переакцентуации именно как

эстетической. Этическое же, напротив, приобретает новую условность – открытость, как «иллюзорное», связанное с имитацией реальных условий выбора поступка, одновременно с созданием иных места и времени для его осуществления – уже не с позиции жизненной прагматической целесообразности, а с позиции эстетической «целесообразности без цели». Следовательно, входя в эстетическое содержание искусства, этическое завершается и оформляется им. Однако, эстетическое никогда не завершается окончательно и в художественной форме, поскольку окончательная интерпретация смысла невозможна, исходя из природы последнего. Поэтому и завершение этического – как знание художником своего нравственного выбора и знание композиционных возможностей – норм, правил творчества, языковых технических предписаний, жанровых и стилевых требований – искусства – не становится окончательным, но лишь указывает «этос» – место и характер – пребывания смысла как его временное (и временное) условие.

Эстетическое выявляет степень достижения – постижения смысла, его доступность – недоступность человеческому сознанию, усилие приобретения смысла, свободное от других потребностей. Этическое указывает на социальный регламент отношения к смыслу, правильность – не-правильность этого отношения (правоту – не-правомерность), на общественно значимые моменты смыслополагания, на необходимость порядка в смысловых поисках. Поэтому границу между эстетическим и этическим в музыке провести достаточно трудно, и в любом случае она останется условной.

В качестве такой условной границы существует функциональное различие между стилем и жанром, связанное с тем, что каждое из названных явлений по-своему погранично, переходно, при этом они образуют опорную «диалогическую оппозицию» музыкальной формы. Жанр существует между внешними предпосылками музыки – условиями исполнения и восприятия – и музыкой как языком, музыкально-интонационным единством композиции, то есть движется от внемusыкального опыта («из поступка жизнью») в сторону специфически-музыкального (во «вторую реальность» искусства, к

«поступку творчеством»). Стилль возникает между уже сложившимися семантическими знаками музыки и индивидуальным замыслом произведения, совершая целенаправленный выбор музыкальных значений (означений) с тем, чтобы дать им новое толкования, ввести их в новое концептуальное русло, в авторскую модель жанра, которая может приобретать большую степень независимости от последнего. Одновременно, создавая новую смысловую целостность – новую интеграцию смысловых значений, стилль «возвращает» её в жизнь – как бы «через голову» жанра, в качестве самостоятельной семантической (иножанровой, меж-жанровой) модели музыки, которая может быть принята как идея культуры, идеационный образ культуры.

Этическое несёт в себе знание о границах воплощения смысла, эстетическое – понимание этих границ как открытых; «игра границ» в художественной форме происходит как игра завершенности и открытости, в которой у эстетического – двойная роль: оно «подсказывает» целостность, уникальность, «единственность» художественной композиции, то есть единственность, в этом значении неповторимость и неизменность художественного завершения смысла, одновременно обнаруживает «избыточность» смысла, несводимого только к данному художественно-композиционному решению, избыточность «человечности», не уместяющейся в предписанные границы. Таким образом, в искусстве эстетическое берёт на себя «ответственность» – как ответственность за понимание, за многомерность соответствия человеческого поступка «высшим смысловым инстанциям» – «идеальным Над-адресатам». Благодаря эстетическому отношению, искусство становится средством оправдания всех человеческих усилий достичь смысловой полноты жизни – оправдания пониманием...

В силу сказанного очевидно, почему все семантические характеристики искусства (музыки) приобретают эстетическую направленность и почему данные характеристики, как эстетические,

апеллируют к этическим понятиям. Смысл можно рассматривать как явление двойственной природы, несущее и этические меры, и эстетическую «безразмерность». Эстетическое выявляет степень достижения – постижения смысла, его доступность – недоступность человеческому сознанию, усилие приобретения смысла, свободное от других потребностей. Этическое указывает на социальный регламент отношения к смыслу, правильность – не-правильность этого отношения (правоту – не-правомерность), на общественно значимые моменты смыслополагания, на необходимость порядка в смысловых поисках. Поэтому границу между эстетическим и этическим в музыке провести достаточно трудно, и в любом случае она останется условной.

Еще раз укажем, что проблема эстетического оказывается непосредственно связанной с проблемой смысловых приоритетов – (высших, «заветных» смыслов или смысла как высшей идеальной инстанции деятельностных обращений человека, его «хождений в мир») – и ценностного выбора, целеполагания. На пути в «высокую» ноэтическую сферу человеку приходится довольствоваться «подменами» – следовать за заместителями, условными проводниками смыслов; такие проводники, способствующие открытию, доступности далёких целей нашему сознанию, становятся «знаками» эстетического отношения. Указанные смыслы, цели потому могут казаться эстетическими феноменами, доступными лишь в отражённом, вторичном виде (принадлежащими к «миру идей» в концепции Платона), поступающими «в распоряжение» человека в форме переживания, психологического резонанса, то есть открывающимися, прежде всего, пониманию.

Но так или иначе данные смыслы знаменуют предел понимания, ту границу, далее которой человеческий разум пока двинуться не может («Вечность – звук не для земных ушей...»), следовательно, область Неподвижного. Выявляя целесообразность человеческой жизни, её «последнюю» предназначённость, подобные смыслы приобретают

самоинтересованный характер: их ценность для нас заключается в них самих («воплощаемая», по Флоренскому), но она определяет ценностные аспекты той жизненной «работы», в том числе, предметно-материальные результаты её, которая связана с попытками познания и приближения, освоения данных смыслов («воплощённая ценность»). Такие смыслы не могут быть многочисленными: всё, что поднимается высоко, сближается, по справедливому замечанию Тейяра де Шардена.

Природа эстетического объясняется необходимостью овладеть тем, что не поддаётся известным аналогиям, создать представление об отсутствующем – о бессмертии. Эстетическое становится единственной альтернативой *отсутствующего опыта* бессмертия и единственной доступной человеку формой переживания бессмертия, позволяющего приблизиться к представлению о нём. Один из парадоксов человеческого существования состоит в том, что человеку неизвестно (недоступно для познания в наличном реальном опыте) бессмертие, но известно переживание возможности бессмертия (можно сказать резче: дано чувство бессмертия, но не дано само бессмертие); в этом и состоит феномен *понимания неизвестного*. Поэтому эстетическое так или иначе образует «ось» всех смысловых интенций (вспомним, что Мечковская отмечает его особую близость с фидеистическим отношением, то есть со способностью верить, с религиозным мироощущением). В этом можно найти разгадку определений искусства как «опыта бессмертия», а музыки как божественного начала, «гармонии сфер», феномена прекрасного и т.д.

Итак, эстетическое в своих пределах выражает устремление к бессмертию как 1) к вечности, 2) к свободе, 3) к наслаждению, 4) к гармонизации всех отношений. В связи с этим возникают религиозная, нравственно-этическая, эмоционально-психологическая и обобщающая ноэтическая проекции эстетического, так сказать, его генерирующие особенности, объясняющие его пограничность, способность входить в разнообразные контексты человеческих отношений. В связи с этим возникает

и особая символическая («символологическая») природа эстетических категорий, без учёта которой определения эстетического и его модификаций становятся бесцельными. (Свидетельством тому могут служить многочисленные работы советских эстетиков, содержащие попытки классификации эстетических категорий. Данные моменты эстетического актуализируют память, игру, любовь (последнюю в значении лично-фамильярного, «близкого») как феномены культуры и позволяют объяснять генетические свойства музыки на уровне идеационных смысловых структур, а также – выявлять особенности музыкального воздействия, в том числе, катарсиса в музыке, в связи с её «эстетической избыточностью». Под последней подразумевается сопричастность человека «последней» смысловой инстанции – ценностно-позитивно определённой бессмертию и его подвластность человеку – хотя бы в опыте переживания. Такой опыт раскрывается как существование без оппозиций (особое умение, малодоступное вне специфических условий художественного воздействия), позитивное переосмысление местоположения человека в мире, снимающее негативные зависимости личного «Я», негативизм, омрачённость сознания, сужение восприятия чувствами страха и виновности (греховности) и т.д. В способности музыки непосредственно приобщать человека к такому способу переживания-присутствия в мире выражается «эстетическая доброжелательность», эстетическая доброта, благость музыки, семантические определения которой находим в работах Г. Гессе, Б. Чичерина, Г. Гадамера, В. Холоповой, ряда других авторов. В этом состоит эстетическое оправдание музыки, которое можно понимать шире – как эстетическое самооправдания человека в бытии.

Эстетическое – этическое – когнитивное (рациональное) – утилитарно-прагматическое – фидеистическое (иррациональное) – интуитивное: данный ряд категорий допускает расширение (увеличение числа понятий), но не сужение. Понятия, входящие в него, выражают две противоположные тенденции – движение к смыслу и *от* него, иррациональное побуждение и

рационализацию осмысленного. К первой тенденции отнесём интуитивное, эстетическое и фидеистическое, ко второй – прагматическое, этическое и когнитивное отношения. Таким образом, первую тенденцию можно определять как непосредственно понимающую, вторую – как опосредованно познающую (интерпретирующую). Н. Мечковская даёт развёрнутую сравнительную характеристику фидеистического и эстетического, свидетельствующую о принципиальной близости природы данных явлений и об их связи с процессами смыслополагания [2]. Однако, о связи данных отношений – как о генетической породнённости веры и понимания (не-понимания) – свидетельствуют многие высказывания, наблюдения, описания, совершённые задолго до наших попыток определить их значение, в том числе ставшие хрестоматийными афоризмы Тертуллиана («верую, ибо абсурдно»), Августина и Св. Ансельма («я верую, чтобы понимать»), Пьера Абеляра («я понимаю, чтобы веровать» [1, 50 – 51]). Подвести итоги этой своеобразной полемики можно словами Августина Аврелия: «Во всех прочих делах мы имеем дело лишь с вероятностью, но когда речь заходит о предметах веры, отпадают всякие «может быть»; *«будем же верить, если не можем уразуметь»* [3, 462, 467]. (Курсив наш – А.С.)

«Понимающее» отношение вне-понятийно и «взывает» к неизвестному, но поэтому и испытывает особую нужду в понятиях – и в особых понятиях, адекватных символизирующему опыту понимания. «Познающие» отношения исходят из известного, стабильного, обращаются к уже подвластному, проверенному в понятиях объёму знания, руководствуются «отражённой» и «отражающей» логикой знания как объективной и могут становиться интерпретирующим (уточняющим, конкретизирующим) началом для «понимающих».

Подобная 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.

Как же в связи с вышеизложенным можно классифицировать явление ноэтического?

Ноэтическое в культуре существует как проблема высших, «предельных» («последних») смысловых границ, следовательно, и как проблема иерархии смыслов, их соотносённости со значениями, проблема выбора «смысловой инстанции», Третьего в диалоге (Над-адресата), в таком своём качестве предопределяя тип, форму диалога. С этой точки зрения, у разных видов художественного творчества возникают различные возможности, продиктованные природой того или иного вида искусства. В музыкознании ещё не предпринята попытка семантического подхода с данной – ноэтической – точки зрения, а между тем она представляется наиболее продуктивной.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Аверинцев С. Вера // С.С. Аверинцев. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і літера, 1999. – С. 51–52.
2. Мечковская Н. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. – М.: Агенство «ФАИР», 1998. – 352с.



3. Таранов П. Августин Аврелий (Блаженный) // П.Таранов. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. – Симферополь: Таврия, 1996. – Т.1. – С. 462–481.

#### ТЕМА 4. СМЫСЛ И СИМВОЛ В КУЛЬТУРЕ И МУЗЫКЕ

Направляющей силой эволюции человеческого сознания является «мыслящая душа», одухотворённая мысль, в том числе научная и художественная, интеллектуальные и эмоциональные усилия по «постоянному приросту духовного», что позволяет видеть в феномене человека не природную аномалию, а «ось эволюции Вселенной» и объяснять последнюю во взаимосвязи со смыслом существования и материального мира, и человека.

С ноэтической точки зрения духовное не изолировано от материального, но является средством его *завершения, открывающего* новые, ещё неизведанные возможности материальной среды в её уже не только земном, но и всемирном объёме. Перефразируя аверинцевское определение символа, можно сказать, что материальное становится духовной силой, а духовная сила даёт сбыться новым смысловым возможностям материи. Одновременно становится понятно, что вся так называемая большая человеческая символика – ноэтического происхождения, и именно это позволяет ей инициировать развитие культуры как человеческой деятельности по преобразованию, прежде всего, самого человека.

Смысл как высшая инстанция человеческого диалога с миром означает предельного идеального Над-адресата, предел движения исторического сознания в его общинно-культурной и личностной формах, «точку неподвижности» – высший покой самодовлеющего наслаждения, высшее позитивное состояние духа.

Анализ А. Лосевым [7] и Г. Илсом [15] теории Аристотеля позволяет заметить, что представление о высших смыслах мотивировано *эстетически*, а эстетическое отношение производно от ноэтических потребностей. Лосев

отмечает, что Аристотель подходит к эстетическому с наиболее широкой позиции и обнаруживает самые далёкие, одновременно главные «предметные интересы» эстетического, которые трудно определить в границах доступного человеку опыта восприятия жизненных условий, и поэтому эстетическое отношение (переживание) предстаёт «бесцельным», самодовлеющим, «самоинтересованным». В эстетике Канта данная направленность эстетического названа «трансцендентной», в результате чего эстетическое объясняется имманентной игрой человеческого сознания, бескорыстие которой раскрывается как «целесообразность без цели», удовлетворённость позитивным эмоциональным итогом такой игры как единственным её побуждением и оправданием [9].

Проблема эстетического оказывается непосредственно связанной с проблемой смысловых приоритетов – (высших, «заветных» смыслов или смысла как высшей идеальной инстанции деятельностных обращений человека, его «хождений в мир») – и ценностного выбора, целеполагания.

На пути в «высокую» ноэтическую сферу человеку приходится довольствоваться «подменами» – следовать за заместителями, условными проводниками смыслов; такие проводники, способствующие открытию, доступности далёких целей нашему сознанию, становятся «знаками» эстетического отношения. Указанные смыслы, цели потому могут казаться эстетическими феноменами, доступными лишь в отражённом, вторичном виде (принадлежащими к «миру идей» в концепции Платона), поступающими «в распоряжение» человека в форме переживания, психологического резонанса, то есть открывающимися, прежде всего, пониманию.

Но так или иначе данные смыслы знаменуют предел понимания, ту границу, далее которой человеческий разум пока двинуться не может («Вечность – звук не для земных ушей...»), следовательно, область Неподвижного. Выявляя целесообразность человеческой жизни, её «последнюю» предназначенность, подобные смыслы приобретают

самоинтересованный характер: их ценность для нас заключается в них самих («воплощаемая», по Флоренскому), но она определяет ценностные аспекты той жизненной «работы», в том числе, предметно-материальные результаты её, которая связана с попытками познания и приближения, освоения данных смыслов («воплощённая ценность»). Такие смыслы не могут быть многочисленными: всё, что поднимается высоко, сближается, по справедливому замечанию Тейяра де Шардена [11, 114 – 115]; но их значения, их «эманации» могут быть весьма разнообразными, согласовываясь с различными потребностями культурной семантики. Внезаходимость, ирреальность главных смыслов, одновременно их сквозная культурно-историческая эстетическая функция, позволяет говорить о них как о «фигуре, центр которой везде, а окружность нигде» (Б. Спиноза).

Таким образом, смысл, с ноэтической позиции – идеационная структура, которая обладает своим собственным информационным эмоционально-экспрессивным содержанием; смысл полицентричен (в опыте человеческой деятельности) и незавершён, открыт, нескончаем; смыслы воспринимаются и осваиваются в переживании, но это переживание особой природы, включающее механизмы понимания, активизирующее силы интуиции. Собственно, понимание и создаёт – рождает – смысл в том отношении, что представляет его сознанию. Интенсивность такого переживания – понимания делает его трудным и мало возможным в текущей обыденности. В его описании уместны такие характеристики, как пробуждение, просветление, озарение, как экстатичность, так и умиротворение и т.п., свидетельствующие о его катартических возможностях. Благодаря ему возникает особая *активность* сознания, которую Тейяр де Шарден считает главным фактором эволюции жизни на Земле в современный период – как в период ноогенеза, связанный с превращением биосферы в «сферу разума». Если в теории Аристотеля «человеческая материя» предстаёт пассивной, и жизнь Нуса в ней не может быть завершена, то, по Тейяру де Шардену, возможно завершение

«божественного плана» построения мира в земных человеческих условиях. Данное завершение произойдёт как обожествление биосферы и возникновение новых психических сил личности. В «божий план» мира входит переустройство личностного сознания и управление личностными усилиями познания законов мироздания, так как «всякое усилие способствует завершению мира» [11, 30]. Будучи сам открытым, незавершаемым, смысл, при приобщении к нему, позволяет достигать целостности, полноты бытия. *Монолог бытия* в смысле оборачивается монологичностью «верховного» смысла, однако, оставаясь монологичной, субстанция смысла доступна только диалогическому проникновению; *чем ярче выражена монологичность смысла (его неделимость), тем напряженнее наше стремление к диалогу, тем ответственней диалог.*

Стремление к диалогу, таким образом, объясняется во взаимозависимости со стремлением к смыслу – к осмысленному, понятному, «проговорённому», ценностно определённом бытию. Такое стремление В. Франкл называет *ноэтическим призванием* человека, полагая, что в становлении смысла решающее значение приобретает уникальный механизм каждого личностного сознания, следовательно, уникальная психологическая модель каждого личностного жизненного опыта, если помнить, что «человек – больше чем психика...» и что «уникальный смысл сегодня становится универсальной ценностью завтра» [13, 14].

Взаимопереход смысла и личностных ценностных жизненных ориентаций становится ноэтическим путём духовного самопознания, для которого важны социально-нравственные указания. Франкл называет совесть «основным смысловым органом человека»; следовательно, путь к смыслу корректируется, контролируется со стороны этических установок, предусматривает их, что объясняет доминирование нравственных представлений в идеационных структурах смысла. В связи с психологическим подходом ценностно определяемые отношения к смыслам начинают рассматриваться как сущностные атрибуты самой жизни. Так, в

качестве самостоятельных, объективно существующих культурных феноменов психологи определяют волю, счастье, любовь, страдание, гармонию, наслаждение, спасение, атараксию (высшее спокойствие), автаркию (самоудовлетворённость), беспокойство, многое другое. В круг психологических категорий оказываются включенными эстетические и этические атрибуты смысла, а ценностно-смысловое расширение содержания понятий, обращённых к определению психологических процессов, придаёт этим понятиям символический характер, тем самым отсылая к символизирующим способностям человеческого сознания [8].

Связанные с определениями смыслов понятия, к какой бы дисциплинарной, теоретической, концептуальной сфере они не относились, всегда оказываются очень ёмкими, многозначными. Смысл проговаривается в слове, нуждается в такой проговорённости как в семантической обозначенности бытия, в доведении переживания, понимания до опыта рациональной работы с ним (пониманием), ограничивающей его и таким образом управляющей смыслом. Но он нуждается именно в символическом слове, так как оно позволяет сохранять восприятие смысла как опыт понимания, выявляет «неумолкаемость» смысла (его сквозную «цитатность») и ничем не ограниченную возобновляемость.

Определение смысла, в том числе в слове, всегда есть его творчество. С другой стороны, «творчество смыслов» становится единственным способом открыть доступ к ним. **Осмысление как творческий процесс обнаруживает процессуальные стороны смысла и потому происходит как символизация.** В этом процессе мы находим взаимодействие исторической и психологической сторон: **историческое накопление смыслового опыта (опыта познания смысловых возможностей человека) оборачивается психологической сложностью представления о смысле, его особой условностью и символической зашифрованностью.** Самая сложная, первостепенная, «сакральная» символика охватывает наибольшие

исторические пространства культуры, произрастая из раннего эпоса, мифологических сказаний, Священных книг.

Первичные религиозные тексты можно считать «точкой отсчёта» смысловой истории человечества. Пророческое слово – отклик на то состояние смысла, когда он впервые «стучится в мир слова». История культуры знает особые моменты «первичности смысла», моменты рождения смысла как первой встречи с ним, создания опорных форм познания смыслового начала и способов говорения о нём. Дальнейшее постоянное нарастание дистанции между моментом первой встречи со смыслом и более поздними попытками обращения к нему превращает «говорение» в толкование, делает это последнее всё более иносказательным, а сам смысл – всё более отдалённым, не явным полностью, заслонённым разрозненными способами его передачи. О такой эволюции понимания свидетельствуют слова ап. Павла: «Теперь мы видим гадательно, как бы сквозь тусклое стекло, тогда же – лицом к лицу; теперь я знаю лишь отчасти, тогда же – *как я был познан*» [3, 215].

Мифологическое слово, первосвященное слово настаивает на слитности человека и мира, на единстве смыслового прообраза и понятия, на буквальности словесного воплощения смысла. Момент первичного познания смысла наделён непосредственностью его видения (воздействия), безусловностью отношения к нему (его восприятия); первоначальный смысл не-конвенционален (не нуждается в договорённости по поводу его условности). **Историческая передача способствует накоплению разностороннего опыта восприятия и толкования смысла – как накоплению опыта «инакомыслия», делает содержание смыслового феномена множественным и определяемым только символически (смысл предстаёт символом по мере отдаления от «места» своего рождения). Это – обогащение, но это и затруднение смысловой передачи, становящейся процессом роста конвенциональности знаковой формы смысла.** Историческая дистанция между определёнными текстами и их

толкованиями оказывается поводом для усиления символического содержания, смысловой глубины данных текстов. Иными словами – данная дистанция преодолевается только символически, во-первых, символика текста возникает на основе вносимых (толкованиями) в данный текст представлений о его понятийном (образно-понятийном) содержании. (Позже мы назовём это явление наращиванием семантической репрезентации.) Во-вторых, возникновение символа подобно явлению кристаллизации, описанному Стендалем в «Трактате о любви»: как ветка дерева, опущенная в крепкий соляной источник, явленный смысл обрастает кристаллами значений, приобретая фантастические, необъяснимо чудесные очертания, новые конфигурации, сквозь которые трудно различить первоначальный контур, прячется в новой оболочке. История культуры, эволюция художественного творчества с её ценностно-смысловой стороны происходит как символическая интерпретация важных, наиболее ответственных смысловых объектов (носителей, проводников смысла). Путь символической интерпретации, благодаря «вещной» стороне символики, становится доступным поэтическим измерением музыки.

Путь к овладению смыслом можно представить в двух направлениях – от понятия к переживанию (со стороны знаковой формы) и от переживания к понятию (со стороны непосредственных значений); первое направление специфично для литературного воздействия, второе – для музыкального. Приведённая схема позволяет заметить, что музыкальное воздействие (звучание) не-конвенционально, обладает прямой суггестивной силой и не нуждается в «переводчиках», обращено к пониманию. Конвенциональность музыки возникает из условий её существования в культуре, вследствие жанровой и стилевой передачи, а также – из-за активного участия слова в судьбе музыки, в том числе, в виде жанровых наименований, стилевых определений. Выявление музыкального образа предполагает нахождение границы между условным и безусловным в музыке, что чрезвычайно сложно. Поэтому путь к музыкальному содержанию (смысловому содержанию музыки) правомерней всего начинать в противоположном музыкальному воздействию направлении – от уже понятийно определённых, подтверждённых жанрово-стилевой исторической практикой музыки сторон, от устойчивого опыта надления музыки «именами», от конвенционально-символических аспектов музыкального восприятия (интерпретации музыки).

Три опорных начала как высшие, предельные, «заветные» смысловые инстанции – Память, Игра, Любовь, соответствуют сакральному, когнитивному и личностному – «человечному» – началам культуры. В «стороне» музыкальной поэтики такими инстанциями становятся жанр – композиция (форма произведения) – стиль (авторское присутствие в музыке, авторское личностное «не-алиби-в-бытии» музыки). Первую смысловую сторону мы определяем как ноэтическую, указывая, что речь идёт не о любых значениях смысла, а об универсальных, постоянных, всегда заданных, всегда априорно присутствующих идеальных (идеационных) образованиях – эпистемах смыслового (осмысляющего) музыкального сознания.

Смысл становится ясным, приобретает логическую доступность, «известность» только тогда, когда проговаривается в слове. Музыкальный



смысл – не исключение, но у него есть свои, другие, особые ресурсы, свои символические тайны, «зона неизвестности».

Нам представляется важным подчеркнуть не-равенство музыкального смысла как знакам, так и значениям (при свободно-диалогических отношениях между последними), то, что музыкальное значение меньше смысла и больше знака (одной «вещной» формы смысла), всегда находится в движении между ними, создавая («выплетая») «семантическую ткань» музыки.

Смысл и символ встречаются в точке идеального Над-адресата, представляющей полноту понимания. Эту встречу можно называть встречей сознаний – движений субъектов диалога из противоположных позиций, их противостояние и единство. Ее целью становится «борьба материала и формы» по Выготскому, «преодоление себя» по Бахтину – как борьба за смысл, за изменение смысла бытия. Словами Бахтина, нельзя изменить бытие материально, можно изменить только смысл бытия. Словами Выготского, «то, что я мыслю вещи, вне меня находящиеся, в них ничего не меняет, но то, что я мыслю аффекты, что я ставлю их в другое отношение к моему интеллекту и другим инстанциям, многое меняет в моей психической жизни» [4, 126]. Взаимное изменение смысла и сознания, их взаимное *унавание в понимании* можно определять как катарсис. Познание через катарсис – косвенное, «через себя» познание «понятого неизвестного»; таким образом, катарсис – необходимый атрибут понимающего знания, а путь к нему лежит через диалог. Именно как акт понимания катарсис непосредственно являет единство вершинного ноэтического и глубинного психологического планов диалога.

Смысловое содержание музыки, как и всякий смысл, «творится на границах» доступного и недоступного человеческому пониманию-сотворчеству, отсылая к горизонтам смыслов, но и отсылая к уточняющей вербализации.

Со стороны человеческой культуры смысл всегда нуждается в вербализации – как в форме *проясняющего* человеческого участия в нём.

Слово становится неперенным спутником музыкального смысла – вернее, семантических означающих смысла в музыке, чьё присутствие вызвано человеческой нуждой осмысливать – творить и понимать смыслы, ибо сам по себе «...смысл в музыке, если он и есть, то он в нас не нуждается» [5, 135]. Данный процесс вербализации музыкальных значений можно считать одной из сторон «самовозрастающего логоса музыки» (о котором упоминал ещё Гераклит). Однако сразу нужно отметить, что до сегодняшнего дня известные определения смысла (музыкального смысла) и семантики (художественной, специфически музыкальной) носят предварительный характер. Лишь недавно данные понятия стали претендовать на собственный категориальный статус. Исходя из представления о смысле как об определённой устойчивой интегрирующей тенденции (соотношении, связи, парадигме) всех ценностных определений человека в культуре, отметим, что семантика музыкальная чаще всего рассматривается как «отголоски» общих смысловых величин, что её заметно сужает.

Сложноопосредованные отношения между явлением и его понятийной выраженностью особенно заметны при культурологическом подходе к таким терминам, как «смысл», «логос», «текст», «антиномия», «артефакт» и т.д., которые так или иначе приходится затрагивать (по крайней мере, подразумевать) при изучении такого феномена, как художественная форма. Именно с последней связана мистифицированная – почти мистическая – способность художественного образа (персонифицированного в искусстве смысла) становится предметной реальией культуры, не будучи материальной реальией в прямом и полном значении этих слов. Так возникает «метахудожественный слой» культуры, в котором принимают участие не только вербальные – литературные, но и живописные – зрительные – визуальные, и музыкальные – интонационно-слуховые – аудиальные значения смысла, сами приобретающие функции отправных смысловых

величин. (Примером могут служить так называемые «вечные образы» – образы Дон Жуана, Жанны Д'Арк, Дон Кихота, Фауста и Мефистофеля, Ромео и Джульетты, Отелло и Дездемоны и мн. др.; трудно удержаться от замечания что некоторые из них важны как *диалогические пары*.) В известном отношении мета-образы («вечные темы») становятся частью уже не только художественного, но «жизненного мира культуры» (понятие Э. Гуссерля).

Смыслы, как правило, не поступают в наши жизнь и сознание «напрямую», а присутствуют в них в виде совокупности значений. Сообразуясь с символом, смысл не поддаётся рациональному логическому объяснению, с этой стороны он, строго говоря, непознаваем, равно как и несводим к какой-либо одной формуле. Он вообще не сводим, но «переводим». Эту его особенность подразумевает С. Аверинцев, когда пишет: «...Этот смысл... нельзя разъяснить, сводя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий. Самый точный интерпретирующий текст сам всё же есть новая символическая форма, в свою очередь требующая интерпретации, а не голый смысл, извлечённый за пределы интерпретируемой формы» [1, 155].

Смысл, обретая свою «вещную» форму в художественном символе, приращивается различными интерпретациями, в том числе, образными перевоплощениями как прецедентами понимания. В качестве предмета понимания, смысл ведёт к феномену диалога, тем более что, по мысли Аверинцева, символ, следовательно, несомый им духовный смысл, доступны лишь диалогическому проникновению [1, 156].

Словами Фомы Аквинского, «наш разум находится по отношению к потусторонним (недоступным – А.С.) предметам в том же положении, что и глаза совы по отношению к солнцу» [10, 26]. Анализируя эту цитату, можно открыть три значения высказывания: его автор признаёт существование

потусторонних предметов (1), отмечает «нашу» неспособность прямо смотреть на них – их «ослепительность» (2), свидетельствует о потребности нашего разума вступать в отношения с данными предметами (3). Слова, словесные формы, цитаты-афоризмы, словотворчество в целом – ни что иное, как наш (человеческий) способ «смотреть на солнце» – главные смыслы, как бы отвернувшись от их «ослепляющего» лика. Понимание смысла происходит с «закрытыми глазами»... Слово не только продлевает движение мысли, осмысления, но и создаёт необходимые для осознания смысла остановки, запечатлевает самые существенные моменты в развитии понимания. Проговаривая мысль, мы замедляемся, «притормаживаем» в поисках адекватных словесных форм, переводя информацию в слова, чтобы она не исчезла, запомнилась и двигаемся дальше уже с этими формами, отяжелённые, обременённые ими. Но только тогда, когда помысленное нами находит своё словесное выражение и становится понятийным, наше понимание становится нам доступно, осознаётся нами, – мы понимаем, *что* мы поняли.

Смысл кристаллизуется в слове, слово «проговаривается» в языке, язык обнаруживается в речи, речь организуется, структурируется в культуре и демонстрирует причастность культуры к главным смысловым началам, демонстрирует «культурность» смысла («заговори и тебя узнают...») Так слово становится не-прямым, но единственным свидетелем смысла, одновременно непосредственным, то есть достаточно прямым, проводником смыслового выбора культуры.

Символический опыт культуры складывается в слове и определяет важное значение словесных форм знания, которые могут выступать особым предметом культурологии. Данные формы образуют самоценный вербальный план образа мира – как созданный, «сочинённый» человеком. Культурологию интересуют не все слова, вернее, не все в одинаковой мере, но те, которые обладают достаточным семантическим богатством для того, чтобы войти в «инонаучную симвонологию». В музыкальной культуре, частью которой

следует признать музыковедческое знание, слово также становится средством верификации музыкально озвученных смыслов, то есть, доказательством важности и истинности музыкальных значений. Собственно, выявленная музыкальная семантика – это и есть проговаривание в слове значащих единиц музыки, наделение их «именами» – номинативный слой музыкального содержания.

Ни один смысл не исчезает навсегда; отношения к смыслам накапливаются, создавая новые сцепления их значений, их проекций в жизненную, творческую реальность, новые смысловые соответствия – как «собственное», свободное существование смыслов; так возникает «ценностный мир культуры» (вслед за «смысловым миром человека» – напомним, что «уникальный смысл сегодня становится универсальной ценностью завтра», по словам В. Франкла), предполагающий «воплощаемую» и «воплощающую» ценности, «абсолютное» и «инструментальное» (недоступное для восприятия и приближенное), «божественность» жизни в целом и признаки творческой силы человеческой жизни, приобщённость последней к творящему духу жизни (П. Флоренский). С ценностным подходом связано понятие воплощения (инкарнации) и у Бахтина, для которого главным качеством человека, увязывающим воедино жизнь, культуру, творчество (искусство), является способность «поступать» – ценностное эмоционально-волевое воплощение единственной в своём роде человеческой жизни через поступок [2].

Подведем итоги в виде некоторого структурно-логического резюме.

1. Культурология как наука о человеке всё больше становится наукой о смысле и «человеческой символической»; в области искусствознания она способствует открытию путей к глубинной семантике художественного текста, одновременно находит в искусстве широкую полисемию знаков, приёмов, прояснение которой может служить объяснению культурных смыслов и символов. В музыке, однако, и знаковость, и полисемию определить достаточно трудно.

2. Смыслы (символы) не поддаются прямому разъяснению и определению, открываются только при диалогическом проникновении («боковому зрению»), причём по отношению к главным из них, «заветным», диалог становится особенно условным, «трудным», вопросно – вопросным. Такая форма диалога достижима в искусстве (как художественная), она подчиняет – вбирает структурные типы реального диалога, преодолевает противоречия между симметричными и асимметричными отношениями в диалоге. Искусство осваивает опыт возврата к одним и тем же смыслам, ценностям, темам, событиям, личностям, образам и т.д. как способ приращивания и прояснения символических значений (отличаясь этим от линейного пути науки), создаёт своё и циклически замкнутое («ходит по кругу»), и свободное – «открытое» – время.

3. Центральная проблема, главный метод и предмет «культурологического музыкознания» – диалог: «встреча двух неслиянных сознаний». Важность диалога усиливается многократно подтверждающейся с разных сторон антиномичностью жизни и культуры, биполярностью бытия культуры и дуальностью личностного психологического бытия. Каждое значимое явление порождает свою противоположность, что, по Флоренскому, обусловлено исходной антиномией родового и личного, усийного и ипостасного в человеке, раздвоившей его сознание на «правду земли» и «правду неба», переживаемой как всеобщая «трагическая вина» [12, 140–142]. Ценностно-смысловая раздвоенность бытия снимается в сакральной символике, что объясняет роль «сакрального» как монокатегории (отражающей монолог бытия в человеке).

4. Язык музыки символичен по природе – по условиям формирования, то есть связан со сложно-опосредованными путями семантической конкретизации, а сложность эту усиливает не-предметность, не-фактографичность, свобода от внешней реальности музыкальных символов, их «не-изобразительность» и «не-описательность» – то есть вне-наглядность и вне-понятийность. Отсюда особенности ассоциативного

восприятия музыки, с одной стороны, опирающегося на интимно-психологические условия – на *переживание* в связи с ведущими эмоционально-экспрессивными значениями музыкального звучания, с другой – на *временные* условия – и исторические, и композиционные – на слушательскую музыкальную память как на эстетическую память, то есть – память об эстетически значимых временных отношениях в музыке, так или иначе отразившуюся в композиционной форме музыки..

*Последний пункт разъясним шире.*

Музыкальные символы указывают на модальность переживания как целого, «схватывают» эстетическую направленность переживания, позволяют музыкальному звучанию стать особым «знаком» состояния человеческого сознания. Таким образом, музыка обладает особой предметностью – указывает на целостный характер переживания, отсюда – на особые переживания, адекватные целостности смысла; обращённая к субъективно-психологической реальности, сразу предстаёт «понимающей» и «проясняющей» понятие; будучи непосредственно процессуальной, так как выражает время и наполненность протекания переживания, создаёт особую эмоциональную полноту временных моментов психологического процесса и через неё отсылает к миру объективных процессов, опосредуя, «присваивая» и их содержание.

Исторической границей между внемusикальными и имманентно-музыкальными предпосылками смыслообразования в музыке является переход к ново-европейской традиции (XVIII в.) от средневеково-ренессансной – к вторично – жанровому композиторскому творчеству от обиходно-общинной, прикладной, первичной музыкальной практики. На данной границе ведущими становятся возможности музыки как «самовозрастающего логоса» (Гераклит), то есть как самодостаточной, самозаконной, самопорождающей системы творческих принципов. Оппозиция внемusикальное – музыкальное в качестве творческих предпосылок дополняется оппозициями первичное – вторичное, музыка

(«музыка», жанрово-стилевой «авторитет») – композиторское творчество (авторская интерпретация стиля как обособление стилиевой семантики). Классический (классицистский) диалог с музыкой свидетельствует о формировании специфически-музыкальных эстетических доминант.

Они названы Г. Гессе в знаменательной близости к идее Игры и в связи с наиболее характерными «жестами» культуры, а именно: весёлость как приятие всех жизненных отношений, включая смерть (антитеза страху) (1), бодрость и доблесть, смелость на краю всех бездн, умение идти вперёд – устремлённость (антитеза унынию), (2), пробуждение, просветление (очищение), познание красоты мира, силы жизни (антитеза омрачённости сознания, «сну разума», отсутствию в бытии – не-любви) (3), упорядоченность как умение внести ритм во все жизненные процессы (антитеза хаотичности; напомним слова Гессе: изучая историю мы погружаемся в хаос, но сохраняем веру в порядок и смысл.) (4). Гессе также подсказывает мысль о ретроспективной направленности символического содержания музыкальных (художественных) образов как возникающей из передачи давних «священных» значений: в иносказаньях, знаках, песнях мы должны беречь порыв священный. В его интерпретации история европейской музыки предстаёт как борьба двух тенденций: стремления разума к свободе, к освобождению от всяческих авторитетов (возникает к концу Средневековья) и поиска нового авторитета, вытекающего из себя самого, то есть самозаконного, равняющегося только на свои собственные требования, что и становится определяющей чертой музыки Нового времени, нового типа музыкального профессионализма [5, 64, 314, 178, 42]. С этого момента функции нового авторитета берут на себя жанрово-стилевые композиционные каноны, подтверждающие возможности музыки как самостоятельного художественного языка.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Аверинцев С. Символ // С.С. Аверинцев. Софія-Логос. Словник. – К.: Дух і літера, 1999. – С. 154–159.



2. Бахтин М. К философии поступка// М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 9–68.
3. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. В русском переводе с параллельными Местами. – United Bible Societies, 1992. – С. 204–218. (1-ое послание Св.Ап. Павла коринф.)
4. Выготский Л. О психологических системах // Л.С.Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. / Под ред. А.Лурия, М.Ярошевского– М.: Педагогика, 1982. – С. 109–131.
5. Гессе Г. Игра в бисер. – М.: Художественная литература, 1969. – 418 с.
6. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-тье изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
7. Лосев А. История античной эстетики. Часть IV. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 775 с.
8. Романець В.. Маноха І. Історія психології ХХ століття: Навч. Посібник / Вст. ст. В.О. Шатенка, Т.М. Титаренка. – К.: Либідь, 1998. – 992 с.
9. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема. Дисс. ... канд.. философ. наук. – Одесса, 1987. – 203 с.
- 10.Таранов П. Фома Аквинский // П.Таранов. 120 философов. – Симферополь: Таврия, 1996. – Т. 2. . – С.9 –27.
- 11.Тейяр де Шарден П. Божественная Среда / Пер. с франц. А.П. Козырев, А. Миначёв, М. Рунова. М.: «Гнозис», 1994. – 220 с.
- 12.Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. – М., 1977. – Т. XVII. – С. 85–248.
- 13.Франкл В. Человек в поисках смысла / Пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 367 с.
- 14.Шабага А. Ноосфера // Культурология. ХХ век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – С. 317–321.
- 15.Else G. F. Aristotle's Poetics. The argument. – Cambridge (Mass.) Harvard univ. press, 1957. – XVI. – 670 p.