

## **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. Мандельштам, 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 «предельных» 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 самоценность (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 карнавально-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. 1 44 – 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.