

Розин В.М.

## Удивительный феномен музыки

Вторая часть

**Аннотация:** В статье излагается новая философская концепция музыки, при этом автор опирается также на свой опыт исследования в методологии, культурологии и гуманитарных науках. Формулируются проблемы, требующие разрешения: объяснение сильного воздействия музыки на человека и разного ее понимания, несводимость музыки к технике исполнения и звучанию, дилемма – музыка язык или символическая система. Водится гипотеза, что музыка, с одной стороны, есть форма жизни как разрешение проблем личности, с другой – художественная реальность. Обсуждаются основные характеристики художественной реальности: текстовая природа, единство переживания ее событий и построения их, роль личности. Анализируются понятия «выразительные средства», «материал искусства», «художественная форма» и утверждается, что целое в музыке задают выразительные средства и личность художника. В последней части статьи автор обосновывает исходную гипотезу о природе музыки, сравнивает музыку с другими временными видами искусства, показывает, что классическая музыка формировалась как форма жизни, позволяющая новоевропейской личности реализовать три основных плана своего бытия. Вводится понятие музыкальной культуры в качестве еще одной важной характеристики музыки. В ходе разработки предложенной концепции музыки автор задействовал методологию гуманитарного познания, сравнительный анализ разных видов искусства, анализ кейсов, генетические соображения, метод проблематизации и конструирования идеальных объектов. В результате ему удалось построить новую философскую концепцию музыки, разрешить ряд проблем, поставленных относительно музыки, и, он надеется, отчасти приоткрыть тайну музыки. Важный аспект этой тайны заключается в том, что, слушая музыку, человек реализует свои экзистенциальные проблемы именно в форме музыкальной временности и работы, включающей чтение и художественное осмысление музыкальной материальности-формы.

**Review:** The author of the present article offers a new philosophical concept of music based on his own experience in methodology, cultural research and humanitarian studies. V. Rozin outlines the following problems to be solved: to explain the strong influence of music on human and different interpretations of music, irreducibility of music to the technique and sound and the dilemma about whether music is a language or a system of symbols. The researcher introduces his hypothesis that music, on one hand, is a form of life that solve the personality problems and on the other hand, the artistic reality. V. Rozin also discusses the main features of artistic reality including the textual nature, the unity of experiencing and constructing events of the artistic reality and the role of the personality of an artist. In the last part of the article the researcher substantiates the initial hypothesis on the nature of music, compares music with other art forms and shows that classical music has been formed as a form of life allowing a new European personality to achieve the main tasks of existence. The researcher offers a definition of music culture as an important feature of music. In the course of the development of his music concept, the researcher has used humanitarian methodology, comparative analysis of different forms of art, case analysis, genetic arguments, the method of problematisation and construction of ideal objects. As a result, V. Rozin manages to create a new philosophical concept of music, to solve a number of problems related to music and, as he hopes, to partly solve the mystery of music. An important aspect of this mystery is that by listening to music, a human solves his existential problems in the form of music temporality and activity that includes reading and artistic understanding of a musical material form.

**Ключевые слова:** Музыка, событие, проблема, личность, звук, звукокомплекс, слово, жизнь, осознание, реальность.

**Keywords:** Music, event, problem, personality, sound, set of sounds, word, life, understanding, reality.

### Выразительные средства, «материя» искусства и художественная форма

**К**ак уже отмечалось, художественная реальность создается, а не только проживается и воспринимается как естественно существующий художественный мир и события. Создается на основе специфической *семиотической материи* (звуки, слова, краски и пр.), *выразительных средств* (представления о мелодии, гармонии, ритме, темах, драматургии, форме-композиции и др., эти средства различаются для разных видов искусства) и *художественной формы*. На первый взгляд, кажется, что главное именно материя искусства. Например, в музыке звуковысотная последовательность (временность) и организация; отсюда тезис, что музыка временное искусство (что понимается совсем по-другому, чем у Хайдеггера). Развернутая аргументация этой точки зрения, пишет И. Малышев, «содержится в недавно опубликованной книге М.С.Кагана “Музыка в мире искусств”. По мнению автора, музыка, безусловно, временное искусство, это “как бы само время, материализованное в звуковых структурах”. Ее произведения реально существуют “как развертывающиеся во времени сонорные процессы, в которых движется и ее духовное содержание. Музыкальное произведение живет во времени – оно рождается, течет и исчезает вместе с завершением исполнения”. Этим музыка отличается от других – пространственных – видов искусства и от реальной действительности. Действительность существует и в пространстве, и во времени. Но “одна из важнейших способностей искусства – умение разделить пространство и время”. Особенность музыки как раз и состоит в том, что она отделяет “хроно” от “топа”, оперируя “освобожденными от пространственных характеристик динамическими структурами”, – считает М.С. Каган».<sup>1</sup>

Но подумаем, что такое восприятие музыкального звука. Мы ведь слышим не раздражение слухового нерва, а музыкальный тон, тему, мелодию. Слуховой образ,

целое возникает в результате встречи сонорной информации и актуализации сложившегося у нас «опыта слышания» (Гельмгольц). Последний же формируются на основе многих составляющих: собственно живого слушания музыки, реализации знаний, осмысления.

Малышев полемизирует с позицией М.Кагана, показывая, что целое образует на музыкальная материя, а скорее выразительные средства, в рамках которых живет материя. Вот его рассуждение. «Вызывают сомнение, – пишет он, – прежде всего, два взаимосвязанных положения: во-первых, то, что онтологический анализ имеет своим предметом материальное бытие произведения искусства, и, во-вторых, что в музыке таковым является материальная звуковая форма произведения. Дело в том, что звук не материален. Звук – субъективное ощущение акустических колебаний воздушной среды. Именно эти колебания и есть объективная реальность, то есть материя. Однако форма музыкального произведения именно звуковая. И эстетическое воздействие на слушателя, и коммуникативную функцию – передачи духовного содержания – выполняют не сами по себе колебания воздушной среды, а их звуковой образ в сознании слушателя. Поэтому в предмет онтологического анализа должна быть включена субъективная (нематериальная) реальность существования звуковой формы музыкального произведения... Действительно, звуковые ощущения возникают и исчезают, звуковые впечатления следуют друг за другом, воплощая собой “чистую процессуальность”, внепространственную временность. Однако музыкальная тема – это не последовательность звуков, а система интонаций. Если бы даже тема была простой суммой звуковых ощущений, и то бы она отличалась от их временной последовательности, так как предполагала бы сохранение отзвучавшего. Но как системная целостность тема не равна сумме составляющих ее интонаций – это с одной стороны. С другой же – и отдельная интонация приобретает свой окончательный смысл только в контексте целого, то есть темы. Поэтому тема как целое существует вне времени. Ее элементы – интонации сосуществуют, а не появляются и исчезают во времени. То же самое, и в еще

<sup>1</sup> Малышев И. Хронотоп музыкального произведения. <http://www.proza.ru/2010/03/09/1185>

большей степени справедливо в отношении формы музыкального произведения в целом. Причем, не только формы, но и содержания, то есть музыкального произведения в его целостности. Что есть, к примеру, «Четвертая симфония Чайковского»: только временная последовательность звуковых впечатлений или целостная звуковая конструкция и мировоззренческая концепция?!

Если последнее, то она существует вся одновременно. Таким образом, мы как будто приходим к выводам о нематериальности и вневременности существования музыкального произведения, то есть к положениям прямо противоположным тем, которые изложены в книге М.С.Кагана, и которые наиболее распространены в эстетике. На самом же деле, мы лишь зафиксировали уязвимость анализируемой концепции и можем констатировать нерешенность проблемы “хронотопа” музыки. Для положительного же ее решения следует подойти к ней более обстоятельно»<sup>2</sup>.

В данном случае представления (понятия) темы, интонации, содержания, формы-композиции – это выразительные средства и именно они создают место и рамку для музыкальной звуковысотной материи. Ну а для самих выразительных средств, что является целым? Может быть личность? Читая, например, биография Гленна Гульда укрепляешься в этом предположении. «Гульд Гленн в результате скрупулезной работы над собой выработал в себе многие качества, которых у него в первых выступлениях не было: устойчивость темпоритма, единую пульсацию звуков и фраз, отказ от традиционной легатности и педальности, взяв под контроль каждый звук и каждую фразу. Он оседлал свои недостатки, превратив их в достоинства. То была школа собственного выстраивания и преодоления, попытка найти равновесие между эмоциональным и рациональным. Она ему удалась»<sup>3</sup>. Продолжая этот дискурс, можно спросить про целое относительно личности. Ответ будет парадоксальным: целое для личности – это и сама личность, самостоятельно выстраивающая свою жизнь, и культура, «выстраивающая» личность.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Тина Гай Двойники: Рихтер – Гульд <http://sotvorisebia-sam.ru/svyatoslav-rixter/>

Подводя итог, можно сказать, что *мы слышим не изолированные звуки, а музыкальные события в рамках музыкальной художественной реальности*, причем главным все же выступает не звуковой поток, а наши собственные структуры и установки. Скажем, слушая мелодию, мы проживаем (представляем) печаль или спокойное течение прозрачной воды, или медленное падение листьев. Не стоит думать, что структура звукокомплекса (потока) сходна со структурой указанных событий. Вообще, что общего между этими событиями, включая и звучащий поток? Событийно ничего. Но в нашем опыте встречалось переживание печали, когда одновременно мы смотрели на медленное течение воды или падающие листья. Вот это сложное событие мы и стараемся посадить на звучащий поток (сравни с тем, как ребенок сажает мелодию на движение козлика). Если это удастся, мы проживаем печаль (течение воды или листопад) в форме указанной музыкальной мелодии. Многое здесь зависит от человека: его воображения, опыта слышания, работы сознания. Сам по себе звуковой поток событийно ничего не выражает. Как же так, может спросить наш оппонент: а мажорные или минорные звукокомплексы, разве они не выразительны именно событийно? Но ведь существует мажоро-минор и миноро-мажор!

Тем не менее, я не хочу утверждать полную независимость событий от организованных звукокомплексов. Эта зависимость существует, но не в плане связи отдельных звукокомплексов с отдельными типами событий. Соотносятся между собой *системы и оппозиции*, причем в рамках конкретной художественной культуры. Так мажорные и минорные события, именно в их оппозиции, поддерживаются соответствующими звукокомплексами: у мажорного лада сначала идет большая терция, затем малая. А у минорного наоборот: сначала малая терция, затем большая. У обоих ладов крайние звуки расположены друг от друга на расстоянии чистой квинты<sup>4</sup>. Понятно, что

<sup>4</sup> Минорный лад состоит из семи ступеней (как и мажорный). И дальше всё по аналогии с мажором: тоника, субдоминанта и доминанта называются главными ступенями. Остальные ступени – побочные. Вводные звуки тяготеют к тонике (стремятся к решению).

## Музыка и музыкальная культура

это просто две разные конструкции звукокомплексов, но эти конструкции позволили реализовать два различных музыкальных лада – мажорный и минорный, причем, принципиально, в их оппозиции. Другими словами, когда мы слышим веселую мелодию, то эту «веселость» опознаем только в сравнении с «печальностью». При этом кросс культурные исследования показывают, что веселость и печальность у разных народов понимается различно.

Стоит учесть еще один момент. Одно дело *становление* музыки, другое – ее *функционирование*. В период становления идет своеобразная конкуренция разных звукокомплексов на предмет их использования в разных типах событий и наоборот. Кроме того, звукокомплексы и события как бы приспособляются друг другу (музыканты достаивают и перестраивают звукокомплексы, пока не находят оптимальные варианты). Например, при формировании классической музыки, как показывает В.Конен, для выражения скорби и горя формируются особые мелодические обороты (как правило, нисходящее мелодическое движение), аккорды, соответствующие минорному ладу, ритмическая поддержка мелодических оборотов (замедление и особая акцентуация ритма) и, наконец, прием остиности (возвращение к одному и тому же мотиву). Весь этот музыкальный комплекс в контексте сопереживания героям оперы (когда, например, слушается ария) является сложным знаком, музыкальным выражением скорби или горя. Однако в контексте самопереживания, данный музыкальный комплекс с определенного момента начинает обеспечивать переживание слушателем собственной скорби или горя. В результате формируются, с одной стороны, особые психические феномены – *горе и скорбь, переживаемые в музыке*, с другой – фрагменты (монады) «чистой музыки», то есть определенный музыкальный комплекс, уже ничего не выражающий вне себя. В отличие от обычных горя и скорби, музыкальные горе и скорбь живут в художественной реальности (ее образует звучащая музыка и эстетические события, подчиняющиеся условности искусства), однако сила переживания и претерпевания от этого несколько не снижается, а часто даже усиливается. В то же время соответствующие фрагмен-

ты «чистой музыки» не имеют значений, зато имеют собственный энергетический заряд, самодвижение, собственную жизнь (психическую), то есть образуют самостоятельную реальность.

И все же стоит учитывать свойства музыкальной материи. Во-первых, известно, что звуки не только идут друг за другом, но и как бы накладываются одни на другие: мы при определенном исполнении слышим новый звук, на фоне предыдущего, еще не отзвучавшего полностью в нашем сознании. Здесь большую роль играют и музыкальные паузы. Именно это свойство создает материальную опору для временности музыки.

Во-вторых, если сравнивать с другими видами искусства, материя музыки имеет ряд особенностей.

- Звук как таковой не несет в себе лишних (мешающих) ассоциаций, как например, слово или тело человека, имеющие разные смыслы. Поэтому на звуки легче посадить художественные события.

- Звуковая материя поддается хорошей организации (звуковысотная организация, ритмическая, инструментальная и т.д.), чем и занимается человек, начиная с древнейших времен. А с формированием теории музыки эта организация строится с опорой на сложные знаковые системы и музыкальное мышление (науку).

- Музыка колоссально расширяет возможности и способности человека как вид техники. С помощью музыкальных инструментов, человек выращивает у себя новое «ухо» и может выслушивать события, невозможные вне этой техники<sup>5</sup>.

Особый случай составляют музыкальные интонации по Б.Асафьеву. Здесь большую роль играют социальные факторы. Мода на те или иные музыкальные произведения, многократное их исполнение (вальсы в городском саду, марши на вокзале, популярная музыка Чайковского или Шопена) приводят к тому, что намертво запоминаются не только определенные звукокомплексы, но и события (переживания) с ними связанные. На основе понятия интонации Б. Асафьев

<sup>5</sup> Новый музыкальный слух выращивается и на основе музыкальных знаний, например, продвинутые музыковеды (таким, например, был Борис Асафьев) слышат в музыке тонику, доминанту, субдоминанту.



объясняет смену музыкальных событий и обеспечивающих их звукомплексов<sup>6</sup>.

В данном случае естественно возникает и такой вопрос, а что такое выразительные средства? М.Бенюмов определяет их так: «Художественные средства – это предметно фиксированные формы осознания и организации музыкальной деятельности. Или иначе – это фрагменты деятельности «остановленные» и «замершие» в семиотическом пространстве музыкального языка. Художественное средство, подобно знаку, является семиотическим предметом. Но если знак указывает на свое значение, то средство – на свое назначение (функцию в системе), а также на свой способ употребления. Изучая средства, мы изучаем тем самым деятельность, углубляемся в самую ее сущность»<sup>7</sup>.

Я бы разъяснил это определение. Выразительные (художественные) средства представляют собой схемы, с помощью которых теоретик искусства описывает для остальных участников художественной коммуникации (например, композитора, исполнителя, критика, слушателя, но по-разному для каждого<sup>8</sup>) складывающиеся в их опыте средства, позволяющие понимать и создавать художественную реальность. Именно в таких схемах эти средства окончательно конституируются и осознаются как выразительные (художественные). Поскольку они адресуются другим и трактуются как нормы художественной деятельности, выразительные средства могут быть отнесены *технологическому плану*. Стоит обратить внимание, что «останавливаются», а я бы сказал «конституируются», в выразитель-

<sup>6</sup> «Новые люди, новое идейное устремление, иная «настроенность эмоций» – пишет Асафьев, – вызывает иные интонации или переосмысливают привычные... явление интонации объясняет причины жизнеспособности и нежизнеспособности музыкальных произведений. Объясняет и то значение, которое всегда было присуще музыкальному исполнительству как интонированию, выявлению музыки перед общественным сознанием» (Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 262, 357).

<sup>7</sup> Бенюмов М.И. Художественные средства музыканта-исполнителя: парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции. Красноярск, 2012. С. 5.

<sup>8</sup> Например, М.Бенюмов разводит композиторские и исполнительские средства музыки, анализируя одновременно их взаимосвязи (там же, с. 10-11).

ных средствах разные стороны и аспекты художественной деятельности в сфере осознания и изучения. Другими словами, **выразительные средства создаются в лоне прикладной науки (искусствознания и теорий искусства)**.

М.Бенюмов подчеркивает еще одну важную особенность выразительных средств, а именно их исторический характер. «Сферы композиторского и исполнительского творчества, – пишет он, – непрерывно изменяются исторически. Соответственно, “списки” исполнительских средств, применявшихся в различные эпохи, в различных стилях и жанрах, никогда полностью не совпадают. Приведем лишь один пример. В эпоху оцифрованного баса ведущими средствами исполнителя являлись орнаментика и фактура. Однако впоследствии эти средства утратили импровизационный характер и стали преимущественно композиторскими»<sup>9</sup>.

Если от выразительных средств перейти к музыке в целом, то стоит говорить не только об историческом изменении выразительных средств, но прежде всего о **развитии самой музыки, которое нужно понимать в культурологическом ключе**. В рамках такого подхода, нужно утверждать, что музыка становится как «новая музыка» в каждой новой культуре (античной, средневековой, Нового времени), проходит этапы развития внутри этих культур и претерпевает метаморфоз в последующих культурах. При этом в новой музыке ассимилируются все те элементы и структуры «старой музыки» (правда, подвергаясь существенному переосмыслению), которые сохраняют актуальность и продолжают работать. Теперь, что такое художественная форма в отличие от выразительных средств?

Если выразительные средства как технологические «инструменты» позволяют создавать так сказать стандартные, характерные для времени и определенной художественной практики аспекты и структуры художественной реальности, то в *художественной форме схватываются и конституируются уникальные, индиви-*

<sup>9</sup> Там же. С. 13. Стоило бы еще отметить, что при этом выразительные средства стали другими, существенно изменились.

## Музыка и музыкальная культура

дуальные ее особенности<sup>10</sup>. Чтобы лучше понять наше утверждение, рассмотрим два кейса – выразительные средства, которые можно выявить в одном из стихотворений А.С.Пушкина, и прием построения художественной формы в пьесе “Играем... Шиллера” в постановке Р.Туминаса. Вот стихотворение Пушкина.

На тихих берегах Москвы  
Церквей, венчанные крестами,  
Сияют ветхие главы  
Над монастырскими стенами.  
Кругом простерлись по холмам  
Вовек не рубленные рощи.  
Издавно почивают там  
Угодника святые мощи.

В структуре текста этого прекрасного стихотворения можно усмотреть следующие особенности: равномерный, плавный ритм, рифмы по схеме аВаВ, разнообразные смысловые связи и объединения (святые, мощи, церковь, монастырь, угодник, крест, берег, холмы, рощи и т.п.), последовательную смену трех тем (вид Москвы, церквей, монастыря, созерцание природы, присутствие в ней святых мощей). Эти и подобные им характеристики лежат на поверхности, легко прочитываются практически любым читателем. Если дело этим и ограничивается (а такие случаи нередки), то перед читателем возникает реальность, сходная с той, которую мы описали, излагая последовательность трех тем, но упорядоченная равномерным и плавным ритмом и созвучиями зарифмованных окончаний строк (в Москве виднеются главы церквей, стены монастырей подчеркнуты крестами, среди холмов и рощ покоятся святые мощи).

Но возможно и другое восприятие и переживание. Вчитаемся.

На тихих берегах Москвы

Уже первая строчка стихотворения открывает перед нами целый мир. Мы стоим на берегу, напротив Москвы. Слово «тихих» относит этот момент или к раннему утру, или к вечеру, или к старой, патри-

<sup>10</sup> Существуют и другие определения художественной формы, но для нашей темы обсуждения сущности музыки важна именно данная трактовка.

архальной Москве, которая нам знакома только по картинам и повестям художников и писателей XIX столетия.

Церквей, венчанные крестами,  
Сияют ветхие главы  
Над монастырскими стенами.

Открывшийся перед нами мир уточняется (подтверждается) и разворачивается дальше. Действительно, восприятие Москвы, особенно в XVIII, начале XIX столетия, неотделимо от вида церквей, их глав (Москва Златоглавая), и в самом деле речь идет о старой Москве (сейчас мы видим Москву иначе). Оказывается правдоподобным, что мы видим Москву ранним утром или вечером (заходящее солнце заставляет сиять кресты). Но звучит еще одна тема – главы церквей, венчанные крестами (ее многие, как показывают наблюдения, просто не замечают), она вводит нас в иной, божественный мир, – занебесный, мы проникаемся сознанием, что Москва – «Христова невеста», увенчанная церквями, крестами и монастырями, «святое место», на ней покоится, сияет благодать Божья, этот момент отчасти подчеркнут и словом «ветхие». Следовательно, начинаешь переживать противостояние и слияние двух миров – «горнего» и «дольнего», «поднебесного» и «занебесного». Москва переживается теперь несколько иначе: это золотой мост, связующий два мира, путь от земли к небу и от неба к земле.

Интересно, что вторая тема не просто открывает новый мир, но и подтверждает его (венец накладывают на голову – отсюда возникают «главы» церквей; исключительно сильный визуальный образ – крест – это пересечение горизонтали с вертикалью, и оба направления подтверждаются: главы церквей устремлены вверх, а стены монастырей подчеркивают горизонталь, крест – символ божественной энергии, и он сияет и т.п.). Первое четверостишие заставляет в прямом смысле слова видеть, мы попадаем в мир, предельно визуализированный и потому подчеркнута чувственный, реальный (здесь, вероятно, Пушкин опирается на богатый визуальный опыт русского человека, практику посещения и переживания внутреннего убранства храмов, разглядывания

многочисленных изображений церквей на картинах и гравюрах).

Кругом простерлись на холмах  
вовек не рубленные рощи.

Эта тема заставляет оглянуться кругом, шагнуть в более широкий мир, увидеть холмы, рощи, почувствовать пространство, простертое по холмам. Одновременно мы начинаем переживать противостояние города природе, замкнутого городского пространства, плотно заполненного зданиями, церквями и монастырями, открытому природному пространству уходящих вдаль полей и холмов, не тронутых (не рубленных) человеком рощ. Не рублены они, возможно, и потому, что святые.

Издавна почивают там  
Угодника святые мощи.

Последняя тема звучит как завершение и разрешение, она подтверждает, подкрепляет мир горний и дольний и одновременно уподобляет мир природы миру Москвы, они оба связывают горнее с дольным. Так, природа вокруг Москвы оказывается святым местом, где издавна почивают святые мощи. Москва не только сама – святой, Богом благословенный город, но и расположена в святом месте. Подтверждается и гипотеза, что рощи не рублены, потому что святые (вовек, издавна, святые мощи). Созвучие «почивают – сияют», смысловые связи (церкви, монастыри, венчанье-Божий угодник, святые мощи) и отчасти ритм – помогают свести первые две темы с двумя последующими, мир Москвы с миром природы. Слив, соединив последнюю тему с первой (святость Москвы со святостью природы), Пушкин пускает переживание читателя «по кругу», т.е. многократно укрепляет и разрешает исходно заданную реальность и напряжение.

Таким образом, в конце стихотворения сходятся все темы, и в рамках художественной реальности это становится разрешением всех переживаний и напряжений (святого града и природы, горнего и дольного).

Выскажем еще соображение о роли ритма и метра. Равномерный план и плавный ритм поддерживает реальность происхо-

дящих событий: кресты сияют, рощи простираются, мощи почивают – все эти события длятся во времени, и плавность их течения покоится на ритме. Ритм и метр стихотворения создают также гармонию звучания, пропорциональность, равновесность, что помогает реалистически ощутить и пережить гармонию Божественной святости и природы.

Анализ стихотворения показывает, что переживание произведений искусства предполагает оживление (актуализацию) опыта читателя (слушателя) (в данном случае это многочисленные ассоциации и образы) и структурирование. В результате возникает событийный ряд, особый мир, в который оказывается вовлеченным читатель. При этом события разворачиваются так, что заставляют читателя проникаться желаниями эстетического характера, которые, как, например, в ряде музыкальных произведений, удается тут же удовлетворить, но на смену реализованным желаниям приходят новые. Иногда же реализация эстетических желаний задерживается, лишь в конце произведения осуществляется соединение и разрешение всех тем.

Ясно, что здесь относится к выразительным средствам (представления поэта о ритме, метре, рифме, темах, композиции и пр.), сложнее охарактеризовать художественную форму. Ее образуют: художественные образы и сравнения, выбор слов и тем, логика построения художественной реальности.

В пьесе «Играем... Шиллера» есть такая сцена. Елизавета, которую блистательно играет Марина Неелова, должна принять трудное решение – послать на смерть свою сестру Марию Стюарт. Елизавета колеблется, но присутствующий здесь же ее советник настаивает на решении, апеллируя к высшей необходимости и ее ответственности перед лицом государства. Художественно эта сцена решена так: принимая мучительное решение, Неелова напряженно ходит по сцене, держа в руках поднос, на котором стоят бокалы, до самых краев наполненные водой; когда ей не удается не пролить бокал, советник тут же подливает воду, так что необходимость удерживать поднос в строго горизонтальном положении постоянно присутствует. Спрашивается, почему не позволить

## Музыка и музыкальная культура

Нееловой сыграть эту сцену безо всяких ухищрений, демонстрируя одни переживания? А потому, что голые переживания нас давно уже не волнуют, мы их пережили в тысячах произведений живописи, театра и кино, причем часто в ситуациях куда более драматичных.

Однако, когда мы видим, что Елизавета параллельно с принятием экзистенциального и фатального решения носит по сцене поднос с бокалами воды, которые она судорожно пытается не разлить, а ее советник, подливая воду, все время поддерживает это напряжение, то мы невольно начинаем разгадывать загадку, предложенную Туминасом: зачем этот поднос, что все это означает и т.д.? При этом вынуждены сопоставлять эквилибристику с подносом и странные действия советника с переживаниями Елизаветы, в частности, уяснением ей необходимости следовать своей миссии королевы. То есть мы начинаем видеть второе с помощью первого, и именно за счет их полного несовпадения перипетии с водой становятся новой художественной формой, позволяющей зрителю заново пережить (снова про-жить) то, что происходит с Елизаветой. Нетрудно заметить, что новая художественная реальность включает в себя как необходимый момент также чисто искусственный план. Мы переживает не только события, о которых пишет Шиллер, но и то, как все это сделано режиссером, как сыграно актерами. Необходимым условием является и наша работа по отгадыванию загадок, поставленных режиссером, но не как самоцель и для игры ради игры, а чтобы пройти в художественную реальность и полноценно про-жить ее события.

Конечно, новый рассмотренный здесь прием «опосредования одной формы другой» может быть описан именно как *прием и адресован остальным театральным режиссерам*; в этом случае на основе данного осмысления будет создано новое выразительное средство. Но до тех пор пока он существует как *уникальное изображение Туминаса, неотделимое от художественного текста произведения*, это не выразительное средство, а новая художественная форма.

Задержимся еще на теме выразительных средств искусства. Если последние представляют собой технологические об-

разования, то стоит обсудить трактовку искусства как техники. Здесь, как я отмечал, два артефакта: музыкальные инструменты и «техника создания» (сочинения, исполнения, понимания и переживания). Обычно и музыкальные инструменты и эта техника понимаются всего лишь как средства, помогающие создавать, исполнять и понимать музыку, но не определяющие ее природу. В оппозиции к этой точке зрения, можно сформулировать такое положение – музыкальные инструменты и техника создания художественной реальности – это «социально-музыкальное тело» художника (композитора, исполнителя, слушателя). «Социальное тело» (этот термин входит в обиход философии) нужно понимать как возможности и способности человека, конституируемые в технике и техникой (например, мы движемся в городе со скоростью транспортных средств, общаемся с помощью мобильной связи и Интернета, исполняем и слушаем музыку, используя музыкальные инструменты и т.д.). Музыкальное тело (музыкальный слух и способности) складывается в результате специализации человека и его телесности в музыке: он слышит с помощью музыкальных инструментов, которые усиливают звук, позволяют артикулировать и различать разные тембры, образуют звучащее пространство, организуют звучание в самых разных отношениях<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> «Своя музыка, – пишет И. Вершинина, – живет и в голосе каждого музыкального инструмента. В ранних балетах композитора (речь идет об Игоре Стравинском. – В.Р.) занимала возможность театризации инструментальных тембров. Партитура Петрушки, например, буквально переполнена голосами тембров-персонажей, тембров-характеров, изображающих чувства, жесты и даже речь живых персонажей спектакля. Таковы кларнетные «стенания Петрушки из 2-й картины или шутивная «перебранка тромбонов и тубы с гобоями («балагурство козы со свиньей) в сцене ряженных из финала балета. В то время, когда задумывалась «Хроника», композитора интересовали уже не «подражательные» способности инструментов, а их собственный «неподражаемый» голос. К примеру, кларнет в Трех пьесах для кларнета соло – это не тембр-характер, подобно кларнету в Петрушке, а своего рода «лирический герой», который обращается к слушателю на своем собственном «языке». Кларнет сам по себе, как и любой музыкальный инструмент или группа инструментов, «несет, – по выражению Стравинского, – заряд эмоциональности», объективно присущий его выразительным средствам: звуковой палитре его



Но язык нас подводит, лучше говорить «не с помощью техники», а «техника как преобразующая нашу телесность и способ жизни». Здесь, конечно, стоит пояснить различие понятий «тело» и «телесность».

Известно, что во всех телесно ориентированных практиках ставится и решается задача формирования техники: техники движения, слышания, исполнения, распределения энергии и прочее и прочее. Но стоит обратить внимание, что замысел здесь не технический (создание живого механизма или машины), а вполне гуманитарный. Нужно *создать особую реальность, где бы достигались состояния, недостижимые вне этих телесных практик*. Например, в карате техника позволяет мастеру голыми руками побеждать более сильного физически и даже вооруженного противника. В «свободных танцах» (традиция, идущая от Айседоры Дункан) техника погружает зрителя и участника танцевального действия в реальность музыки и мифологического времени, где перед ним являются прекрасные героини, проживаются символические события<sup>12</sup>. В классическом балете, художественной гимнастике, в свободном танце с помощью особых технических приемов достигается поразительный эффект полета человека; он не птица, но взлетает в воздух, зависает над землей, как бы парит над ней. Анализ телесных практик показывает, чтобы превратить себя в совершенную технику, необходимо заново открыть свое тело. По-новому научиться двигаться, слышать, дышать, распоря-

тембра, связанной со звучанием разных регистров, типам музыкального движения, связанным в том числе с характером звукоизвлечения.

Музыкальная идея может быть подсказана композитору особенностями аппликатуры данного инструмента, как это происходило, по словам Стравинского, с ним самим во время сочинения Piano Rag-Music. «Особенно воодушевляло меня то, – вспоминал композитор, – что различные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами. Не следует презирать пальцы: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые иначе, может быть, остались бы нераскрытыми» (<http://lib.rus.ec/b/354987/read>)

<sup>12</sup> Свободный танец – другое лицо аутентизма // Московское действо. 100-летию первого выступления Айседоры Дункан в Москве посвящается. 29 июня – 14 июля 2005 года. М., 2005.

жаться своей энергией. Схватить (поймать) новые телесные ощущения, запомнить их, найти слова для их обозначения.

Говоря о теле, мы имеем в виду или естественно-научный взгляд (тело как биологический и физиологический организм), или эстетический, или, наконец, практический (обыденное понимание тела). В психологии рассматривается не само тело, а определенные изменения сознания, связанного с телом, например нарушение схемы, границ или ощущений тела. Категория телесности стала вводиться, с одной стороны, под влиянием культурологии и семиотики, где обнаружили, что в разных культурах тело понимается и ощущается по-разному, с другой стороны, в результате нового понимания понятий болезнь, боль, организм и др. (оказалось, что это не столько естественные состояния тела, сколько присваиваемые (формируемые) и переживаемые человеком культурные и ментальные концепции). Все эти исследования заставляют развести понятия тела и телесности, связав с последней процессы, понимаемые в культурно-семиотическом и психотехническом залого. Телесность – это новообразование, конституированное поведением, то, без чего это поведение не могло бы состояться, это реализация определенной культурной и семиотической схемы (концепта), наконец, это именно телесность, т.е. модус и организация тела. Органы телесности могут в течение жизни рождаться и отмирать (в соответствии со сменой и жизнью психических структур и функций), пространственно они могут накладываться друг на друга и проникать друг в друга (например, рот как телесная основа для поцелуя, речи, питания и как элемент эстетического образа лица). У человека могут складываться (рождаться, жить и отмирать) и более крупные единицы телесности – тела, например «тело любви», «тело мышления», «тело общения», «тело летчика», «тело пианиста», «тело каратиста», «тело танцора» и т.д.

Таким образом, можно предположить, что художественная реальность формируется на основе двух типов техники: так сказать «семиотической» (ее представляют грамматики искусства и выразительные средства) и «инструментальной» (собственно инструменты). Их воздействие способствует формированию соци-

альных тел и многократно усиливает эффекты искусства.

### Особенности и конституирование музыкальной реальности

Вернемся к теме временности музыки. Да, Малышев прав, указывая на невременный характер выразительных средств: как структуры музыкального языка и деятельности они, действительно, не разворачиваются во времени. Тем не менее, временность (процессуальность<sup>13</sup>) музыки, как уже отмечалось, нельзя игнорировать. «По убеждению Стравинского, – пишет И.Вершинина, – музыка более чем какое-либо другое искусство, способна предоставить слушателю возможность непосредственного соприкосновения с субстанцией времени. Восприятие музыкального произведения слушателем – это всегда погружение и **пребывание** в объективном онтологическом времени, даже если слушатель находится во власти субъективного впечатления от изображенного композитором времени-процесса. **Время-пребывание**, в отличие от **времени-процесса**, может быть воспринято и осознано слушателем только в границах четко организованного звукового пространства, другими словами, «определенного построения», о чем говорит Стравинский. «Именно это построение, – утверждает он, – этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера, не имеющего ничего общего с нашими обычными ощущениями и реакциями на впечатления повседневной жизни». Речь в данном случае идет об **эмоции эстетического удовлетворения**, что, разумеется, присуще искусству вообще. Но нигде кроме музыки (разве что в архитектуре) это эстетическое удовлетворение не бывает так тесно и непосредственно связано с выстраиванием художественной формы»<sup>14</sup>.

То, что Стравинский называет «время-пребывание», с точки зрения учения о «психических реальностях», а также по-

нятия временности, практически без изменений может быть понято как жизнь личности в двух ее указанных измерениях (в плане развития человека и перехода от одних его реальностей к другим, включая, естественно, проживание событий этих реальностей). Тогда естественно возникает следующий вопрос: какие проблемы, в том числе экзистенциальные (для серьезной музыки) проживает человек, слушая музыку, ведь жизнь чем то направляется, ведется? Но сначала одна иллюстрация, подготавливающая почву для дальнейшего движения мысли. Ольга Кондратьевна Попова, один из руководителей и инициаторов свободного танца (чаще называемого «музыкальным движением») в интервью вспоминает.

«Я была ребенком страшной психической отзывчивости. <...> Очень легко было дойти до чего угодно, потому что моя психика была очень чувствительна, ранима, и жизнь такая, что... Я очень долго думала, и все года эти, и предыдущие (девочки <ученицы> знают), я часто спрашивала себя: что музыкальное движение дало мне – поддержку? или наоборот? И только сейчас я могу с абсолютной уверенностью сказать: если б не было музыкального движения, я могла бы дойти до любой степени психической болезни. Абсолютно точно. Что это такое? А это способность какие-то все нереализованные свои переживания, и может быть, эту жизнь всю... вылить. Мне дается реальная возможность высказаться. Вылить, не в себе держать все это, не давить и переживать молча, а мне дается моторный путь в этой деятельности пережить... Ведь я опять повторяю: мы не замахиваемся, что я танцую точно Баха – да в жизни этого не будет! Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание. И в этот момент, видно, реализовываются такие состояния и такие настроения, которые иначе я бы имела у себя в душе навечно. И они бы меня постепенно убивали. То есть, видно, эта деятельность – это какой-то мощный прорыв и поток, который я из себя выпускаю. Сейчас я в этом убеждена глубоко. Это возможность жить. И возможность регулировать свои состояния»<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Айламазян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. N 2.

<sup>13</sup> Вспомним название классической работы Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Стоит обратить внимание на диалектику: форма, как категория – не процесс, и в то же время, по Асафьеву, процесс.

<sup>14</sup> <http://lib.rus.ec/b/354987/read>

На первый взгляд, может показаться, что Попову ведут уже сформировавшиеся желания и проблемы (как она говорит «нереализованные переживания»). Но что означают выражения «вылить» жизнь, «возможность» жить, при условии, что в начале своего творческого пути Ольга Кондратьева еще только нащупывала путь музыкального движения, должна была пройти его? Могла ли она, вступив на этот путь, осознавать, какие желания и переживания ею двигали? Вряд ли, поскольку, с одной стороны, двигающие ею желания и переживания менялись, а с другой – эти проблемы и желания обретали свою форму и существование именно в логике музыкального движения. Не должны ли мы предположить иное. Есть две категории проблем и желаний. Одни уже сложились и могут в определенных ситуациях быть блокированы, поэтому психологи называют такие структуры нереализованными, и говорят, что они требуют реализации. Другие (например, как неосознаваемое у Юнга стремление разорвать с отцом и церковью), хотя уже и кристаллизовались в качестве напряженного поля, но еще не осознаны, поскольку еще не найден путь их решения и не проведена работа по осознанию и осмыслению этого пути. Лишь после того, как найдено решение таких проблем и желаний (назовем их «становящимися») и осуществлена работа по их осмыслению, можно осознать и сформулировать, что двигало человеком. Вот и с примером Юнга, лишь после того, как он осмыслил свою фантазию, кстати, в рамках мышления и художественного дискурса, он осознал, что им двигало желание разорвать с церковью и собственным отцом.

Я думаю, что Попова, рассказывая о себе, по сути, имела в виду обе категории проблем и желаний, как нереализованных, так и становящихся, но больше все же вторую категорию. Становящиеся проблемы она разрешила на пути музыкального движения. Стоит обратить внимание на еще один момент, эстетический. Временность музыкального движения (как и вообще искусства) особая, открывающая для человека мир (реальность), где сбываются его мечты и желания, где ему интересно и хочется находиться. Когда мы восхищаемся и говорим, какая «прекрас-

ная музыка» или «замечательный танец», то указываем именно на этот мир.

А моя Вера разрешила свою становящуюся проблему – услышать то, что слышал я и педагог, на пути вхождения в музыку, потом, надеюсь, мир музыки для нее тоже стал прекрасным. Если же взять большой исторический масштаб, то становящиеся проблемы новоевропейской личности, начиная с эпохи Возрождения, человек решал на путях построения классической музыки.

Особенности этой музыки в профессиональном плане неплохо описывает «функциональная теория». В этой теории две главные идеи. Первая, наличие в классической музыке структуры «тоника–доминанта–субдоминанта», объясняющей, почему возникают напряжения и разрешения. Вторая: действие указанной структуры и закономерности распространяются на все аккорды и уровни музыки.

Функциональная теория в музыке, как я показываю в своих исследованиях, по сути, играет ту же роль, что и концепция центральной перспективы в живописи. То есть эта теория может быть истолкована, с одной стороны, как построение схем, свернувших в своей структуре музыкальные переживания новоевропейской личности, а с другой – как задание новой музыкальной реальности, где действуют указанные напряжения и разрешения, с третьей стороны, как условие ее изучения и построения музыкальной формы, о чем и пишет Л.Мазель<sup>16</sup>. В свою очередь, музыкальные переживания, а точнее жизнь в музыке разрешала определенные проблемы становящейся новоевропейской личности.

Что собой представлял душевный мир становящейся личности Нового времени? Во-первых, формировался «образ себя», Я, как источник жизни и принятия решений, складывались разные реальности, как условия самостоятельного поведения, определялись отношения к разным формам жизни (одни рассматривались как приятные, а другие – неприятные и опасные). Во-вторых, человек заново после Средних веков выстраивает во времени

<sup>16</sup> Розин В.М. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). М. 2011. С. 264-293.

## Музыка и музыкальная культура

свою жизнь, уже не в плане спасения и прихода к Богу, а обычной жизни, завершающейся смертью (на что указывает Хайдеггер, говоря о конечности времени Dasein). В-третьих, он по-новому обустраивается и во внешнем мире. И во всех трех указанных планах, личность сталкивается с проблемами, которые можно истолковать как становящиеся. Последние возникают потому, что большинство действий человека еще не осознаны, а следовательно, личность затрудняется в их реализации, но также и потому, что часто внешние условия или сознание самого человека блокируют эти действия, хотя они уже актуализированы в сознании и языке.

Действительно, например, если наши реальности еще не осознаны, поскольку только складываются, то мы путаемся в переходах из одной реальности в другую или сами невольно блокируем такие переходы. Если события внешнего мира понимаются нами как угрожающие или неопределенные (например, как в нашем столетии), то опять же возникают напряжения и проблемы. Если мы не узнаем себя в разные периоды своей жизни, поскольку существенно менялись, то возникают проблемы с нашей идентичностью.

Разрешались эти проблемы и в новоевропейском искусстве, и в мышлении (философии и науке), и, в том числе, в ходе построения классической музыки, где создавались условия для специфической сборки всех трех планов становящейся новоевропейской личности, а именно в плане временности, бытия разных ее реальностей и бытия в мире. В центре, как отмечалось, стоит образ Я. Основными проблемами являются те, которые связаны: с кристаллизацией и реализацией желаний Я, с переключением реальностей (то есть переходом из одной реальности в другую), с претерпеванием (реакциями на переходы и переживания событий реальности), с подтверждением или неподтверждением личности, с принятием или непринятием человеком событий Я (на их основе кристаллизуются эмоции с положительным или отрицательным знаком).

Классическая гармония вместе с мелодическими и ритмическими началами формировалась как такая музыкальная реальность, которая позволила разрешить указанные здесь становящиеся

проблемы новоевропейской личности, одновременно по-новому конституируя и структурируя ее. Распределение «ролей» здесь, очевидно, было следующим. Гармония обеспечивала преимущественно общую структуру подтверждения личности и частично реализацию эстетических желаний (постоянное возвращение к вводящему тону и тонике можно поставить в связь подтверждением Я, а также реализацией желаний). Мелодия, включающая отдельные музыкальные темы, задавала главным образом индивидуальный сценарий событий и претерпеваний, имевших место в Я, а также связывала предыдущие события и претерпевания с последующими. Ритм выступал как энергетическая основа, мотор изживания и поддерживал события в Я, подготавливал их в энергетическом отношении.

Тут не должно быть иллюзий: я не постулирую установление однозначных связей между определенными структурами личности и определенными звуковыми комплексами. В этом бы случае все слышали и понимали музыку одинаково. В жизни, однако, наблюдается другая картина: все слышат, понимают и переживают музыку по-разному, хотя существуют характерные для времени и музыкальных аудиторий *общие закономерности музыкального восприятия и жизни*. В этом смысле невозможно сказать в принципе, поскольку все это индивидуально и случайно, как конкретно у отдельного человека разрешаются в музыке его проблемы, на какие конкретно звукокомплексы садятся его процессы и какие именно<sup>17</sup>. К

<sup>17</sup> «Мы, – пишет Аида Айламазьян, – привели простейший пример, но даже на нем видно, как сложно возникают музыкальные смыслы и насколько уникален музыкальный язык каждого музыкального произведения. Интонационное, смысловое наполнение отдельных средств музыкальной выразительности (музыкального языка) рождается лишь в целостном музыкальном произведении и вырванные из контекста и определенной логики и структуры конкретного музыкального произведения средства музыкальной выразительности это смысловое наполнение теряют. Для того, чтобы эти смыслы выявить, должна быть произведена деятельность по сопоставлению различных музыкальных фрагментов и эпизодов, отдельных элементов музыкальной ткани и их составлению в одно целое. Она разворачивается не всегда линейно,



тому же, что я постоянно подчеркиваю, все участвующие в таком становлении образования (личность, ее проблемы, способы их разрешения, звукокомплексы и пр.) меняются, адаптируясь друг к другу.

Но не индивидуально и не случайно в каком пространстве формируются все эти образования: его образуют *время, в котором живет человек, музыкальная культура и личность*. В частности, для периода становления классической музыки музыкальная культура уже была достаточно сложной, личность складывалась по указанным трем линиям, время, если сравнивать с предыдущими и последующими эпохами, воспринималось относительно оптимистично.

Большую роль в формировании общих закономерностей слышания, понимания и переживания музыки играют формы осознания музыки, музыкальные грамматики, музыкальное образование, наконец, отчасти и сам характер музыкальной жизни (концерты, музыкальная критика, тиражирование и продажа музыкальных произведений и прочее). Дело в том, что все эти образования (например, музыкальные теории или методики для сочинения или исполнения, критические статьи, комментарии для публики к исполняемым произведениям) предназначаются для других, для, так сказать, средних композиторов, исполнителей и слушателей, для массовой музыкальной аудитории.

Но музыкальная культура образуются из двух сфер: указанной области *массовой музыкальной культуры*, где действуют общие закономерности, и *живой музыкальной жизни*, где творят музыкальные гении (композиторы и исполнители) и уникально (можно сказать, тоже гениально) выслушиваются и проживаются слушателями музыкальные произведения.

Думаю, что не нужно специально доказывать тезис о том, что музыкальная культура меняется со временем, причем не только *развивается* в рамках «больших культур» (античной, средневековой, смыслы могут приоткрываться поначалу лишь в отдельных фрагментах музыкального произведения, процесс может разворачиваться во времени при многократном прослушивании (иногда и годами)» (Айламазян А. О механизмах музыкального переживания: опыт музыкального движения // Вопросы психологии №5, 2013. С. 35-43).

Возрождения, Нового времени), но и *обновляется* (становится как новообразование) при переходе от одной культуры к другой, а также внутри отдельной культуры, например, под влиянием смены интонаций или катастрофических событий (войны и прочее). При этом естественно меняется и пространство, в котором формируются общие закономерности музыки: личность, художественные реальности, характер временности и переживаемые события эпохи.

Приведу в это связи одну из современных трактовок культуры и личности, разительно отличающихся от тех, на которых выросла классическая музыка. «Быть и стать самим собой – значит включить себя в сети обсуждения... Мультикультурализм, – пишет С.Бенхабиб, – слишком часто увязает в бесплодных попытках выделить один нарратив как наиболее существенный... Мультикультуралист сопротивляется восприятию культур как внутренне расщепленных и оспариваемых. Это переносится и на видение им личностей, которые рассматриваются затем как в равной мере унифицированные и гармоничные существа с особым культурным центром. Я же, напротив, считаю индивидуальность уникальным и хрупким достижением личности, полученным в результате сплетения воедино конфликтующих между собой нарративов и привязанностей в уникальной истории жизни... Трактовка культур как герметически запечатанных, подчиненных собственной внутренней логике данностей несостоятельна... Культурные оценки могут переходить от поколения к поколению только в результате творческого и живого участия и вновь обретаемой ими значимости»<sup>18</sup>.

Здесь культуру и человека приходится мыслить в понятиях идентичности и реальности, которые устанавливаются в процессе общения и диалога, причем каждый раз заново<sup>19</sup>. И не эту ли личность имеет

<sup>18</sup> Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эпоху. М., 2003. С. 17, 19, 43, 122.

<sup>19</sup> Сравни. «Просыпающийся человек устами Пруста задает себе вопрос: почему, просыпаясь, я это я, а не другой? Об этом, – говорит Мамардашвили, – стоит подумать». И дальше: «... мы начинаем понимать, что это мистическое ощущение есть, конечно, попытка человека вернуться и возобновить некое элементарное чувство жизни как чего-то,

## Музыка и музыкальная культура

в виду современная музыка, разрабатывающая и новую организацию звуковой материи, и новые выразительные средства, и новую эстетику? «Культура 2-ой половины 20 в., – пишут Томила Джани-Заде и Валида Келли, – отмечена резким неприятием предшествующих стилевых тенденций. Двенадцатитоновая техника письма оставалась наиболее современной и основной для большинства композиторов-сериалистов 1940–1950-х гг. Знаменательной для 1950-х явилась реакция на серийную технику, выраженная в статье французского композитора и дирижера Пьера Булеза Шенберг мертв! (1952). Он, как и итальянский композитор Л.Берио, критикует создание музыки с помощью серий, поскольку способ этот «не имеет отношения к настоящей музыке». Музыкальное наследие композиторов 20 в. содержит массу противоположных явлений: неоромантизм и сонористика, сериализм и алеаторика, электронный конструктивизм и минимализм...

Новый метод сочинения музыки имел экспериментальный характер. Главной целью творчества стал поиск новых средств выразительности путем «освоения» того исходного материала, из которого могли «строиться» сами представления о «музыке»: в центре внимания композиторов оказался не интервал или ритм, а звук, его тембр, амплитуда, частота, продолжительность, а также шум, пауза...

С одной стороны, утверждалось, что основа музыки – дискурсивно-упорядоченное мышление. Поэтому приоритет получали музыкальные технологии, и «формальный порядок» распространяющийся «в глубину музыки, на уровень микро-структуры» (Булез). Новые рациональные методы музыкальной работы привлекли многих, кто был связан с математическим и физико-техническим образованием

по определению, несконченного и незавершенного... Так, мы считаем, что Христа распяли и его агония случилась. А мистическое ощущение – это ощущение себя присутствующим во всем мире, во всех событиях мира; они случаются тогда, когда я присутствую. И поэтому распятие Христа принадлежит человеческой истории в той мере, в какой оно есть длящееся или неслучившееся событие, внутри которого мы не должны спать. Это событие длится вечно» (*Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М, 1995. С. 302*).

(Булез, Мильтон Бэббит, Пьер Шеффер, Янис Ксенакис – изобретатель собственного компьютера для создания электронных композиций с программами сочинений на основе математических формул и физических законов). С другой стороны, увлеченный философией буддизма, американский композитор Джон Кейдж выдвинул эстетику «тишины в музыке» (книга Тишина, 1969), доказывая, что музыка не создается на бумаге, а «рождается из пустоты, из тишины», что «даже молчание является музыкой». Эта идея была им претворена в знаменитом беззвучном опусе, предписывающем музыканту перед началом игры на инструменте «молчать 4 минуты и 33 секунды» (4'33" tacet, 1952). «Молчаливая музыка» привела к созданию нового музыкального жанра – инструментального театра (в творчестве немецкого композитора Маурицио Кагеля (р. 1931), Штокгаузена, итальянского композитора Лючано Берио, р. 1925 и др.)...

Многие композиторы обращаются к творчеству своих предшественников-классиков, не только в качестве музыкальных цитат, но в качестве музыкальной ссылки на сочинения Баха, Дебюсси, Берлиоза, Бетховена, Мусоргского, Стравинского, используя технику «монтажа» (в произведениях Кагеля)...

Новые черты приобретает интерес композиторов к фольклору. Они не только перерабатывают собственный музыкальный фольклор, сколько все чаще обращаются к аутентичным музыкальным документам внеевропейских культур – этнической и религиозной музыки разных народов, широкий доступ к которой обеспечили достижения современной музыкальной этнографии (особенно, американской этномusicологии) и поездки композиторов в страны Африки и Азии, изучение ими «на местах» традиционных музыкальных практик (американцы – Филипп Гласс, Стив Райх, Терри Райли, француз Жан-Клод Элуа и др.). В творчестве некоторых музыкантов современные техники письма успешно используются для выражения политических идей или философских, культурных пристрастий (оратория *Dies irae*. Памяти жертв Освенцима, 1967, Пендеревского, вокально-электронная композиция *Не надо разминивать Маркса*, 1968, итальянского композитора Луиджи Ноно, р.1924)...

Интерес к зрелищности музыкально-концертных представлений, таких как «шоу», усиливается: привлекаются актеры, мимы, костюмы, световые и звуковые эффекты. Изменяются концертные условия исполнения музыки, когда музыкантов могут спускать в пещеру для достижения кругового резонанса, а слушателей располагать в подвесных креслах над пропастью. Строятся специальные концертные залы (Бетховенский зал в Бонне, 1970, зал La Geod, конструкция в пригороде Парижа в виде шара из зеркально отполированной стали 36 м. в диаметре). Открываются специальные электронные студии, оснащенные синтезаторами, которые становятся международными центрами обучения новой музыке (Центр Жоржа Помпиду в Париже)... Создание самой музыки и создание текстов об этой музыке (работы Мессиана, многотомные публикации Штокхаузена, статьи Кейджа и др.) – характерная примета композиторского творчества в 20 в...

К концу 20 в. авангардизм исчерпывает себя, оказывая влияния на другие виды музыкальной культуры – на джаз, рок, киномузыку. Его итогом можно считать выработанное у современников новое представление о музыке и новое отношение к материалу, из которого она делается и который включает теперь самый широкий спектр всех известных исторических и географических стилей и инструментально-звуковых технологий. Будучи, как и высокое музыкальное искусство Европы, явлением элитарным, авангард теряется в культуре повседневности, которая торжествует по сей день. Свойственные ей новые музыкальные формы создания музыки с помощью компьютерных программ и высоких звуковых технологий порождают новый тип неакадемической музыкальной деятельности, доступной музыканту-любителю, осваивающему законы построения музыкального произведения вне стен традиционных музыкально-профессиональных институтов»<sup>20</sup>.

Вернемся теперь в начало статьи и кратко ответим на поставленные там вопросы, хотя, по сути, мы именно на них и пытались

отвечать. Музыка оказывает на нас сильное воздействие, поскольку она дает возможность разрешить наши собственные проблемы (становящиеся, экзистенциальные и нереализованные), позволяет тем самым возобновить и продолжить жизнь. Музыка не только звуки, но и музыкальная реальность и сложная музыкальная культура, наконец, достаточно сложная техника. Экстатическое воздействие от музыки мы переживаем тогда, когда в музыке удается прожить наши экзистенциальные проблемы. Хотя музыка исполняется и звучит вне нас (даже когда про себя напеваем что-то), она ощущается как звучащая внутри нашей души, что понятно, учитывая работу нашего сознания и психики. Именно мы этой работой, отвечая на наши проблемы, выстраиваем события музыкальной реальности и одновременно проживаем их. Музыка не язык, а символическая форма жизни, осуществляемая уникально каждой личностью. Музыка обладает закономерностями, в том числе языковыми, как музыкальная культура.

Тайну музыки можно расколдовать, если посмотреть на нее сквозь призму перечисленных здесь реалий, но эта тайна все же существует, поскольку воплощаются эти реалии в уникальном творчестве и работе композитора, исполнителя и слушателя<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Сравни с тем, что писал Борис Асафьев. «Самое трудное, но и самое высшее, чего надо достичь в этой работе над композиторским слухом: научиться слышать (воспринимать полным сознанием и напряженным вниманием) музыку в одновременном охватывании всех ее «компонентов», раскрывающихся слуху; но так, чтобы каждый миг звукодвижения осознавать в его связи с предыдущим и последующим и тут же моментально определять, логична или алогична эта связь – определять непосредственным чутьем, не прибегая к техническому анализу. Такого рода постижение музыкального смысла знаменует высший этап в развитии внутреннего слуха и с формальным анализом не имеет ничего общего. Хорошее упражнение на путях к этому – играть для себя пьесы несколько непривычных форм, требуя от слуха ежемоментного осознания «логики развертывания звучащего потока», вернее, интонационного – смыслового – раскрытия музыки как живой речи. Очень трудно описать словами, о каком слуховом восприятии идет тут «повествование»; только музыкант, поднявшийся над чисто ремесленным или даже над узкопрофессиональным слышанием на поводу теоретических обусловленностей, может понять, как происходит указанный

<sup>20</sup> Тамила Джани-Заде, Ваида Келле Западно-европейская музыка. (<http://school-collection.iv-edu.ru/dlrstore/5cd4876e-1c43-b264-df29-2281f8333f9c/1012101A.htm>)

## Музыка и музыкальная культура

И не только. Тайна серьезной музыки в чем-то еще, возможно, в своеобразной *духовности и трансцендентности*, на что мне указала Аида Айламазьян, когда я ее познакомил с изложенными здесь идеями. И я вынужден был с ней согласиться, вспомнив также, что многие большие художники и музыканты, подчеркивали указанную духовность искусства, а также свою миссию (служение) ему. О музыке, наши замечательные композиторы и исполнители говорят не просто как о профессии или художественном творчестве, а как о некоей возвышенной сфере жизни, существующей где-то (и там, в трансцендентальном пространстве, и здесь), требующей служения и поклонения.

Еще Аида отмечала *психологизм* моего осмысления музыки; действительно, ведь у меня получается, что музыка, с одной стороны, выступает условием разрешения различных проблем личности (индивида), с другой – формирует саму эту личность в плане временности, событийности, возможности реализации. В тоже время, с точки зрения Аиды, тайна музыки не может быть объяснена в чисто психологическом плане: он необходим, но недостаточен. Психологический план должен быть дополнен каким-то другим, я его понял как план *духовно-феноменологический*. Продумывая замечания Аиды, я добавил еще несколько соображений.

В «Пире» и ряде других своих диалогах Платон впервые обсуждает то, что я бы отнес к духовно-феноменологической и трансцендентальной реальности. Один из главных персонажей «Пира», жрица Диотима, говорит, что любовь – это вынашивание духовных плодов, а душе положено вынашивать благо, прекрасное и бессмертие. Это, на мой взгляд, одна из первых концептуализаций духовно-феноменологического мира. Если учесть и другие платоновские диалоги, то такой мир можно охарактеризовать следующим образом. Духовно-феноменологический мир (реальность) представляет собой *путь и работу*, ориентированные не только и не столько на саму *личность*

(что, безусловно, предполагается), сколько на *идеи и схемы* (блага, прекрасного, бессмертия, богов, неба, спасения и другие), а также на *социальное целое* (та же идея блага; как потом скажет Аристотель, что конечно прекрасно благо отдельного человека, но значительно важнее общее благо<sup>22</sup>). Духовно-феноменологическую реальность нельзя понимать как объект или устройство или как ставший мир, это именно путь и работа, образ жизни, ведущие к спасению (что позднее в культуре коррелирует со смыслом жизни), во многом связанные с ограничениями, на которые личность выходит и старается реализовать в своей жизни. Говоря, что душе положено вынашивать прекрасное, Платон указывает и такое важное условие спасения – как искусство в широком понимании. Потом, в средние века и дальше в новое время, мы видим различные концептуализации этого условия, начиная от концепции музыки как «подражания звучанию небесных сфер», заканчивая идеями Хайдеггера о том, что искусство – это дом бытия (в искусстве раскрывается, выявляется и удерживается «истина бытия»: «художественное произведение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего»<sup>23</sup>. О том же, но несколько иначе пишет и Мираб Мамардашвили, говоря, что в лоне произведения рождается и художник и зритель).

Однако если до античной культуры искусство не выделяется из общего синкретического целого духовной жизни, так, например, души архаические люди вызывали, создавая наскальные рисунки и примитивные скульптуры (в этом смысле архаический человек, возможно, понял бы Хайдеггера), то с работ Аристотеля искусство обособляется в самостоятельную реальность и сферу жизни. Наделяя ис-

<sup>22</sup> «Помимо всего прочего, – пишет Стагирит, – трудно выразить словами, сколько наслаждения в сознании того, что нечто принадлежит тебе, ведь свойственное каждому чувство любви к самому себе не случайно, но внедрено в нас природой <...> Желанно, разумеется, и благо одного человека, но прекраснее и божественнее благо народа и государства» (Аристотель. Политика // Соч. в 4 т. Т. 4. С. 410)..

<sup>23</sup> Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 72

процесс глубоко осознанного восприятия музыки как смысла, без обращения к ее грамматике и синтаксису» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1971. С. 234-235).



кусство функцией «подражания» (мимезиса), а дальше «выражения», философ искусства и искусствовед разводят жизнь и искусство, причем сначала за счет потери связи последнего с духовно-феноменологической реальностью. Но тут же они пытаются эту связь воссоздать. Тонкие художники ее всегда чувствуют. Вот Марина Цветаева в замечательной статье «Искусство при свете совести» пишет.

«Робость художника перед вещью. Он забывает, что пишет не он. Слово мне Вячеслава Иванова – “Только начните! Уже с третьей страницы вы убедитесь, что никакой свободы нет”, – то есть: окажусь во власти вещей, то есть во власти демона, то есть только покорным слугой<...> А доля воли во всем этом? О, огромная. Хотя бы не отчаиваться, когда ждешь у моря погоды<...> Моя воля и есть слух, не устать слушать, пока не услышишь, и не заносить ничего, чего не услышал»<sup>24</sup>

Однако думаю, что стихи пишут они оба – поэт и Поэзия вместе. Поэт выражает себя и сочиняет, но не как бог на душу положит, а следуя логике поэзии, развивая язык искусства. Поэзия сама писать и сочинять не может, она это делает посредством поэта. Другим словами симбиоз и синергия. Но ведь тогда, кое-что и от личности поэта зависит. Зависят проблемы, которые он обсуждает, отношение к событиям, которые им конструируются, сам характер переживаний, воплощенных в событиях художественной реальности. Но поскольку поэзия и её язык одновременно деиндивидуальны, постольку они от личности поэта не зависят. Интересно, что отношения Искусства и художника не всегда благостные, нередко – трагичные. Сравним Цветаеву с Борисом Пастернаком.

Жизнь Пастернака была почти идеальной в нравственном отношении, а жизнь Цветаевой, наоборот, достойна, если и не осуждения, то, во всяком случае, сожаления. Но поэзия обоих замечательная и гениальная. И вот теперь, мы обе поэзии воспринимаем сквозь призму жизни их авторов. Поэзия Пастернака, безусловно, выдержит это испытание, а вот Цветаевой – вопрос. Но думаю, и она выдержит, поскольку мятущаяся, интеллектуальная, двойственная личность и даже эгоистическая и безнравственная, к сожалению,

становится в современной культуре все более массовой. Можно об этом сожалеть, можно ставить вопрос, что с этим делать, но нельзя отрицать, что еще долго подобное положение дел будет нашей реальностью, которую искусство должно выводить из небытия и осмыслять.

Интересно, как сама Цветаева обсуждает эту тему. С одной стороны, она вроде бы требует, чтобы художник был нравственной личностью и не подчинялся бездумно стихии Искусства.

«Итак, произведение искусства – то же произведение природы, но долженствующее быть просвещенным светом разума и совести. Тогда оно добру служит, как служит добру ручей, крутящий мельничное колесо. Но сказать о всяком произведении искусства – благо, то же, что сказать о всяком ручье – польза. Когда польза, а когда и вред, и насколько чаще – вред!» «Может быть, мы бы второй частью «Мертвых Душ» и не соблазнились. Достоверно – им бы радовались. Но наша та бы радость им ничто перед нашей этой радостью Гоголю, который из любви к нашим живым душам свои Мертвые – сжег. На огне собственной совести». «Если мои вещи отрешают, просвещают, очищают – да, если обольщают – нет, и лучше бы мне камень повесили на шею»<sup>25</sup>.

С другой стороны, настаивает Цветаева, художник, особенно гений, находится за пределами нравственности, безропотно выполняя требования Искусства.

«Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть. Чтобы быть хорошим (не вводить в соблазн малых сих), искусству пришлось бы отказаться от доброй половины всего себя. Единственный способ искусству быть заведомо-хорошим – не быть. Оно кончится с жизнью планеты <...> “Исключение в пользу гения”. Все наше отношение к искусству – исключение в пользу гения. Само искусство тот гений, в пользу которого мы исключаемся (выключаемся) из нравственного закона». «Состояние творчества есть состояние сновидения, когда ты вдруг, повинувшись неизвестной необходимости, поджигаешь дом или сталкиваешь с горы при-

<sup>24</sup> <http://www.pergam-club.ru/book/6492>

<sup>25</sup> Цветаева М. Искусство при свете совести.

## Музыка и музыкальная культура

ателя. Твой ли это поступок? Явно – твой (спишь, *спишь* ведь ты!). Твой – на полной свободе, поступок тебя без совести, тебя – природы». «Часто сравнивают поэта с ребенком по примете одной невинности. Я бы сравнила их по примете одной безответственности. Безответственность во всем, кроме игры»<sup>26</sup>.

А вот заключение, подтверждающее, что Поэзия для Цветаевой была главной, и она это прекрасно понимала.

«Посему, если хочешь служить Богу или людям, вообще хочешь служить, делать дело добра, поступай в Армию Спасения или еще куда-нибудь – и *брось стихи*<...> И зная это, в полном разуме и твердой памяти расписавшись в этом, в не менее полном и не менее твердой утверждаю, что ни на какое другое дело своего не променяла бы. Зная большее, творю меньшее. Посему мне прощенья нет. Только с таких, как я, на Страшном суде совести и спросится. Но если есть Страшный суд слова – на нем я чиста»<sup>27</sup>.

Что можно понять из этих размышлений Цветаевой? В том числе то, что есть личности, которые живут сразу в двух мирах: искусства и духовного делания. Точнее художественное творчество они понимают и практикуют как духовный путь и наоборот, спасение для них – это жизнь искусством. Не исключение, а пожалуй, наиболее адекватный (сущностный) способ подобного мироощущения и жизни – музыка. И вот почему. Во-первых, ее материал (звукокомплексы), как отмечалось выше, свободен от сопутствующих мешающих ассоциаций и образов, поддается хорошей организации (превосходящей организацию в других видах искусства), поддерживается мощными инструментальными средствами. Во-вторых, музыка исторически основывается на хорошо развитой рефлексии и знании. Именно поэтому музыка органично работает на духовную и трансцендентальную реаль-

ность, а они, в свою очередь, на музыку. Что это означает для музыки? А то, что музыка бытует и развивается не только в связи с психологическими проблемами личности художника и слушателя, но и в связи с деиндивидуальным социальным целым и духовной жизнью одновременно. Музыка работает и на личность (отсюда психологизм), и на социальное целое (музыкальный язык и грамматики, музыка как техника), и, что не менее существенно, на духовный путь человека, на трансцендентальную реальность. Как следствие, музыка развивается и как форма психологической жизни человека и как форма жизни социальной и духовной, но она никогда прямо не совпадает с указанными тремя реальностями (психологической, социальной и духовно-феноменологической). Это одно из обстоятельств, почему композиторы, исполнители и слушатели ощущают музыку как самостоятельную реальность, с собственными законами развития.

Настоящий художник не путает музыку с духовно-феноменологической реальностью, но всегда чувствует их связь и взаимообусловленность. Он не просто сочиняет, исполняет или слушает музыкальные произведения, а старается приобщиться к живому духовному потоку жизни, проявляющемуся в этих произведениях. Приобщиться – означает в тоже самое время и выявить, оформить этот поток. Не здесь ли лежит феномен поразительного воздействия музыки на человека. Именно тогда, когда художник (композитор, исполнитель, слушатель) идет сразу двумя путями – искусства и духовного делания, когда это ему удастся, когда он может, хотя бы частично, передать свою удачу другим, именно в эти счастливые и не столь частые моменты достигается катарсис, о котором писал Аристотель. Таково мое осмысление феномена музыки, ее тайны и удивительного воздействия на человека.

## Библиография:

1. Розин В.М.. Размышления об архитектуре (диалог, инициированный Александром Раппапортом) // Культуры и искусства. 2013. N 5.
2. Розин В.М Особенности дискурса и образцы исследования в гуманитарной науке. М., 2008.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

3. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. 5. М., 2012.
4. Розин Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М., 2011.
5. Розин В.М. Психология: наука и практика. Учебное пособие. ОМЕГА-Л. М., 2005.
6. Розин В.М. Психическая реальность, способности и здоровье человека. М., 2000.
7. Розин В.М. Семиотические исследования. М., 2001.
8. Розин В.М. Феномен множественной личности. По материалам книги Даниела Киза «Множественные умы Билли Миллигана». М., 2008, 2012.
9. Прокофьев С.С.. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. 10ю Свободный танец – другое лицо аутизма // Московское действо. 100-летию первого выступления Айседоры Дункан в Москве посвящается. 29 июня – 14 июля 2005 года. М., 2005.
10. Стравинский И. Хроника моей жизни. М., 2005.
11. Тамила Джани-Заде, Валида Келле Западноевропейская музыка. (<http://school-collection.iv-edu.ru/dlrstore/5cd4876e-1c43-b264-df29-2281f8333f9c/1012101A.htm>)
12. Тина Гай Двойники: Рихтер – Гульд <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter>.
13. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975.
14. Хайдеггер М. Вклады в дело философии. От события // "Ερμηνεία N 1 (1) 2009.
15. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.
16. Шестаков В. Эстетическая философия Сьюзен Лангер. <http://philosophy.ru/library/langer/pril.html>
17. Шнитке А.Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. <http://lib.rus.ec/b/354987/read>
18. Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994.
19. <http://lib.rus.ec/b/354987/read>
20. С.Т. Губина Типологии музыкальных предпочтений: психологические типы бытийного и дефицитарного восприятия музыки // Психология и Психотехника. – 2013. – 5. – С. 433 – 439. DOI: 10.7256/2070-8955.2013.5.7304.
21. А.В. Денисов В «кривом зеркале» музыкальной пародии // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2014. – 1. – С. 52 – 63. DOI: 10.7256/2014.1.12425.
22. Д. А. Журкова Музыка как фон повседневности: функции и особенности восприятия // Культура и искусство. – 2011. – 4. – С. 66 – 73.

#### References (transliterated):

1. Rozin V.M.. Razmyshleniya ob arkhitekture (dialog, initsiirovannyi Aleksandrom Rappaportom) // Kul'tury i iskusstva. 2013. N 5.
2. Rozin V.M Osobennosti diskursa i obraztsy issledovaniya v gumanitarnoi nauke. M., 2008.
3. Rozin V.M. Vizual'naya kul'tura i vospriyatie. Kak chelovek vidit i ponimaet mir. Izd. 5. M., 2012.
4. Rozin Vvedenie v skhemologiyu. Skhemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii. M., 2011.
5. Rozin V.M. Psikhologiya: nauka i praktika. Uchebnoe posobie. OMEGA-L. M., 2005.
6. Rozin V.M. Psikhicheskaya real'nost', sposobnosti i zdorov'e cheloveka. M., 2000.
7. Rozin V.M. Semioticheskie issledovaniya. M., 2001.
8. Rozin V.M. Fenomen mnozhestvennoi lichnosti. Po materialam knigi Daniela Kiza «Mnozhestvennye umy Billi Milligana». M., 2008, 2012.
9. Prokof'ev S.S.. Materialy. Dokumenty. Vospominaniya. M., 1961. 10yu Svobodnyi tanets – drugoe litso autentizma // Moskovskoe deistvo. 100-letiyu pervogo vystupleniya Aisedory Dulkan v Moskve posvyashchaetsya. 29 iyunya – 14 iyulya 2005 goda. M., 2005.
10. Stravinskii I. Khronika moei zhizni. M., 2005.
11. Tamila Dzhani-Zade, Valida Kelle Zapadnoevropeiskaya muzyka. (<http://school-collection.iv-edu.ru/dlrstore/5cd4876e-1c43-b264-df29-2281f8333f9c/1012101A.htm>)
12. Tina Gai Dvoyniki: Rikhter – Gul'd <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter>.
13. Todorov Ts. Poetika // Strukturalizm «za» i «protiv». M., 1975.
14. Khaidegger M. Vklady v delo filosofii. Ot sobytiya // "Ερμηνεία N 1 (1) 2009.
15. Khaidegger M. Raboty i razmyshleniya raznykh let. M., 1993.

## Музыка и музыкальная культура

---

16. Shestakov V. Esteticheskaya filosofiya S'yuzen Langer. <http://philosophy.ru/library/langer/pril.html>
17. Shnitke A.G. Slovo o Prokof'evе // Besedy s Al'fredom Shnitke. M., 1994. <http://lib.rus.ec/b/354987/read>
18. Yung K. Vospominaniya, snovideniya, razmyshleniya. Kiev, 1994.
19. <http://lib.rus.ec/b/354987/read>
20. S.T. Gubina Tipologii muzykal'nykh predpochtenii: psikhologicheskie tipy bytiinogo i defitsitarnogo vospriyatiya muzyki // Psikhologiya i Psikhotekhnika. – 2013. – 5. – С. 433 – 439. DOI: 10.7256/2070-8955.2013.5.7304.
21. A.V. Denisov V «krivom zerkale» muzykal'noi parodii // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2014. – 1. – С. 52 – 63. DOI: 10.7256/.2014.1.12425.
22. D. A. Zhurkova Muzyka kak fon povsednevnosti: funktsii i osobennosti vospriyatiya // Kul'tura i iskusstvo. – 2011. – 4. – С. 66 – 73.