

*Вестник Ивановского государственного университета.
Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 4. С. 179—189.*

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2022. Iss. 4. P. 179—189.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.46726/И.2022.4.18

МУЗЫКА — ТОЛЬКО ВНЕШНОСТЬ? К НЕКОТОРЫМ ФИЛОСОФСКИМ ВОПРОСАМ ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Г.Г. ШПЕТА

Анастасия Николаевна Ковель

Институт философии, Российская академия наук,
г. Москва, Россия, anastasiakovel25@gmail.com

Аннотация. В статье презентуются несколько аспектов восприятия философии искусства, а также эстетические воззрения отечественного философа, психолога и теоретика искусства Густава Шпета — представителя русской школы герменевтики. Анализируется его понимание вопроса взаимосвязи философии и искусства, искусства и жизни. Рассматриваются вопросы взаимосвязи искусства и красоты, красоты и смысла, их связь с концептом «идея», определяется роль и функции украшения в искусстве. Освещается проблема действительности и подражания, рассматриваемая в аспекте творчества. Выясняется роль художника в творческом процессе и отличительные особенности художественного видения мира. Рассматриваются философские категории формы и содержания в контексте искусства, а также категории внешнего и внутреннего в эстетике. Дается общее представление о специфике музыкального искусства в представлении Густава Шпета. На данном основании осуществляется попытка проработки проблемы формы и содержания в музыке, определение ее внешней и внутренней формы и соответствующих средств выражения, анализируется соотношение музыки с другими видами искусства. Выдвигается и обосновывается предположение, что музыка, по причине особенностей форм своего существования и средств выразительности соответствующего ей языка, а также восприятия, относится к временным и к пластическим видам искусства.

Ключевые слова: Густав Шпет, эстетика, теория искусств, музыка, человек, языки сознания, восприятие

Для цитирования: Ковель А.Н. Музыка — только внешность? К некоторым философским вопросам искусства в творчестве Г.Г. Шпета // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 4. С. 179—189.

Original article

IS MUSIC JUST AN OUTWARD FORM? SOME PHILOSOPHICAL ISSUES OF AESTHETICS IN G. SHPETS'S WORKS

Anastasia N. Kovel

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation, anastasiakovel25@gmail.com

Abstract. In the article the aspect of perception of philosophy of art is represented aesthetically from the point of view of a national philosopher, psychologist and art theorist, founder of Russian hermeneutics G. Shpet. His conception of questions of correlation between philosophy and art, art and life are analyzed. Reviewed in the article are the questions of correlation between art and beauty, beauty and meaning; the author attempts to define the role and function of decoration in art. The article covers a question of reality and copyism in the aspect of creativity as well as the role of an artist in the creative process and differential characteristics of artistic sight. Philosophical categories of the form and nature in the context of art, as well as conception of categories of outer and inner subject of aesthetics are considered. The author also provides a general outline of musical art from the point of view of G. Shpet. In accordance with such understanding, an attempt is made of working out the problem of form and nature of music, its definition of outer and inner form and relevant meanings of expression, correlation between music and other forms of art. It is suggested that music belongs to temporal and plastic forms of art, due to its specificity of forms of existence and means of expressing reality as well as its appropriated language.

Keywords: G. Shpet, aesthetics, art theory, music, human, languages of consciousness, perception

For citation: Kovel A.N. Is music just outer subject? Some philosophical issues of aesthetics in G. Shpets's works, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2022, iss. 4, pp. 179—189.

Красота и искусство

Начнем с понятий «искусство» и «красота». Согласно Шпету, искусство представляет нам красоту, поэтому функция искусства — это украшение. Само по себе искусство лишено смысла, не одушевлено, «бессубстанционально» и «вообще себе» [Шпет 1989: 351]. При этом украшение, будучи функцией искусства, естественным образом меньше, чем само искусство. Украшение определяется как «экспрессивность» (т. е. избыток красоты): средства выражения (жесты, слезы, смех и т. д.), но это еще не мысль и не идея. Поскольку мысли и идеи должны испытывать недостаток и воплощаться — жить, то и красота, как ее понимает Шпет, возникает «от потребности выразить смысл» [Шпет 1989: 352]¹.

Таким образом, искусство представляет красоту, красота — от потребности выразить смысл. Смысл и идея должны испытывать недостаток и выражаться, они должны жить. Получается, что потребность в выражении смысла посредством искусства и есть реализация потребности в красоте?

Что касается творчества как процесса, то это есть ни что иное, как потребность в успокоении, освобождении от беспокойства, следовательно, творчество предполагает реализацию потребности в том или ином ее выражении. Означает ли это, что придать жизнь и смыслу, и идее как раз и есть

¹ Только ли красота, только ли от этой потребности?

реализация потребности в красоте посредством творчества? Безусловно, можно с этим согласиться, учитывая при этом, что искусство, согласно Шпету, так или иначе устремлено к тому, чтобы представлять красоту.

Взаимосвязь жизни и искусства; критика синтеза искусств

Шпет, анализируя в своих трудах вопросы, связанные с пониманием особого места искусства в жизни, соотнося искусство и жизнь, достаточно ясно на них отвечает и делает это следующим образом: искусство не есть жизнь, а жизнь не есть искусство. Проиллюстрируем эту мысль, сделав ее более наглядной. Итак, если жизнь = искусство => искусства не существует. Уточним: поскольку искусство есть украшение (по определению), то украшение всегда направлено на что-то (т. е. должно быть *что* украшать). Поэтому получается если жизнь = искусство, то искусство — нет.

Согласно философско-эстетической позиции Шпета, любое художественное произведение входит в жизнь как факт. Будучи фактом жизни, оно (т. е. художественное произведение) одновременно есть ее часть. Подытожим эту мысль: искусство не равно жизни, а художественное произведение как входящий в жизнь факт есть часть жизни, но и есть украшение ее [Шпет 1989: 351—354].

Шпет предполагает, что искусство должно быть далеко от жизни. Украшение должно быть не в жизни, а к жизни. А еще лучше искусство должно быть около жизни, но оно не должно сливаться с ней. Таким образом, философ выражает свое несогласие с так называемым бытовизмом в искусстве.

Конечно, искусство всегда конкретно, и каждое творческое мгновение конкретно воплощено в произведении искусства. Поэтому подход к рассмотрению этого соотношения может быть представлен как восхождение от единичности к единственности, а не синтез (объединение и единство). Именно поэтому Шпет не одобряет какого-либо «общего синтеза» искусств. Структурность искусства и любого художественного произведения можно определить как некую органичность его внутреннего строения — это и есть как раз то, что Шпет называет «признаком конкретности эстетических объектов», но это не есть признак синтетичности. Поэтому структура эстетического объекта у него такова, что она не представляет собой какую-то ее отдельную, индивидуальную часть; структура — это не «сторона» и не «качество», и тем более не «субъект отвлеченной категоричности» [Шпет 1989: 351].

Другой важный постулат Шпета связан с утверждением идеи о том, что искусство должно реализоваться и осуществиться. При этом неперенная польза в творчестве красоты состоит в ее применении и приложении. Однако, когда театры из всенародного празднества превратились в ежедневную открытую кассу, искусство лишилось своего применения.

В целом, искусство (как и религия) всегда характерно, единично, индивидуально, аристократично, но не схематично, чертёжно и кристаллографично [Шпет 1989: 349].

Относительно музыкального направления в искусстве своего времени Шпет высказывался довольно резко: консерватории — это «склады ломанного железа», которые содержатся на деньги государства. «“Свободная” консерватория ... была бы расхищена для “применения”». Для какого применения? Сейчас искусство «вообще себе», т. е. нет пути его «применения», как говорится, «не к месту» (не для храма, дворца, а для общественного музея

и т. д. — вот какое применение). А далее следует весьма «прогрессивная» мысль, которая заинтересовала бы и современных продюсеров: «...оперную залу наполнить “соответствующими” звукам “световыми эффектами”; пожалуй, еще и вне-эстетическими раздражителями, вроде запахов, осязательных, тепловых, желудочных и др. возбудителей!» [Шпет 1989: 350]. Заметим, это блестящая идея для перформанса, и она уже успешно осуществляется, но на желудок еще никто не воздействовал (за этим будущее). Хотя, конечно, все это есть отход от того применения настоящего искусства, которое считал правильным сам Шпет.

Взаимосвязь философии и искусства

Приведу несколько цитат, которые наиболее точно выражают философскую позицию Шпета относительно проблемы соотношения философии и искусства, определения самой философии, рассматриваемой и характеризующей в связи со спецификой творчества. Именно творческое начало, как мы увидим, объединяет философию и искусство.

Итак, по Шпету, философия — «конечная в задании и бесконечная в реальном существовании конкретность» (последняя конкретность) [Шпет 1989: 353]. Искусство — «...не уже-бытие, творчество, а не созданность — есть предпоследняя ... сквозная конкретность» [Шпет 1989: 353].

Философия (как) есть искусство, а искусство (как) есть философия. Философия — искусство, поскольку она «творчество красоты в мысли» — величайшее творение.

Философия — искусство, т. к. украшает безобразное, творит красоту из небытия красоты. Философия есть искусство, т. к. «начинает существовать “без пользы”, “без задания” и лишь в украшающем “применении”» [Шпет 1989: 353—354].

Искусство как философия — «перевал к последней конкретности». «Внутренняя форма, “образ”, созерцание, интуиция бывают также *умными*» [Шпет 1989: 354—355].

Категории формы и содержания в аспекте эстетики

Форме требуется содержание. Содержание «страждет формы» и без нее страдает. Как выражается Шпет: «Содержание без формы есть чистая страдательность» [Шпет 1989: 358]. Но содержание без формы не творчество, а только коллекционирование и собирание. Одно содержание как стихия природы и души — это «отвратительность и ложь духовная» [Шпет 1989: 359]. Поэтому у Шпета «природа просто существует, душа живет и биографствует, один дух наличествует, чтобы возникать в культуру...» [Шпет 1989: 359].

Дух — «не метафизический Сезам, не жизненный эликсир, он реален не “в себе”, а в признании» [Шпет 1989: 359]. Дух создается. Если в себе он познается, то это и есть идея. Культура и искусство в этом ключе есть реальное осуществление и творчество. Дух без стиля и формы есть «чистое и отвлеченнное небытие» [Шпет 1989: 359].

О реализме Шпет рассуждал следующим образом: реализм — реализация, а не бытие. Познать реальное — узнать идею — осуществить ее. Новый реализм — это не реализм быта, а реализм выраженный, т. е. то, что действительно есть, а не то, что кажется. То, что есть, а не случается.

О творчестве

Творчество — подражание по воспоминанию. При этом подражание не равно копирование. Воспоминание / Забывание — «...кнут творчества, оно вздымает на дыбы фантазию» [Шпет 1989: 360].

Забывание => Воспоминание + Фантазия = Творчество.

«Смерть — маска творчества». Распад — гниение; распад исключает смерть. Поэтому нет смерти = нет рождения. Должно быть кругообращение. «Настоящее творчество — из ничего ... в промежуток между любовью и рождением входит смерть» [Шпет 1989: 360—361].

Категории Внешнего / Внутреннего.

Взаимосвязь действительности и творчества

Перед художником стоит подлинная действительность, данная ему его глазами, видимая им. Другой действительности не может быть. Поэтому ей надо подражать и ее надо творить — «она налицо, за нею — ничто».

Все ее внутреннее есть и ее внешнее. При этом внешнее без внутреннего — иллюзия, а внутреннего без внешнего быть не может. К эстетике можно относить только внешнее, а внутреннее в эстетическом восприятии опосредовано внешним. Опосредование — «...предмет эстетического созерцания через свое касание внешнего» [Шпет 1989: 363].

(внутреннее) — внешнее => эстетика
[---]
Опосредование

«Вся душа есть внешность» [Шпет 1989: 363]. Более того, человек живет, пока у него есть внешность, и даже личность есть внешность.

Рассуждая в этом же смысле о философии, Шпет утверждает, что для нее внутри только идеальное, а не реальное. Внутренним (для философии) является только идея. Живая действительная идея — это только внешний видимый облик. Идея, неразрешимая внешне — ничто. Идеальное, как и ничто, только постигается, реально не-сущее. Действительное бытие — бытие вовне, все внутреннее только идеально [Шпет 1989: 363—364]. Поэтому, делает вывод Густав Шпет, только действительно существующее внешне может быть осмысленно, потому что только оно — живое.

Об особом видении художника

Художник не творит и не производит действительность, но он подражает и производит искусство, воспроизводит действительность уже созданную. Созерцание всегда прежде познания, из этого следует, что художник «утверждает» действительность прежде философа.

Что такое наблюдательность художника? Что есть это особое видение художника? Видение художника не больше и не острее. Он смотрит избирательно и видит меньше. Отличие художественного зрения в том, что оно не количественное, а качественное. Это «лучший сорт зрения».

Художнику доступна красота действительности, «явственная красота», но она может оставаться для него тайной. Созерцать «не просто для себя» и разоблачать тайны — отличительная особенность художника. Запечатлеть

явленную вовне красоту — в этом заключается особенность художественно-совершенного зрения. Получается дважды рожденная / явленная красота приобретает смысл и значение. Почему дважды? Первый раз при созерцании, второй — при запечатлении [Шпет 1989: 354].

В этом заключается, согласно Шпету, и эстетика, и философия.

О музыке, поэзии и художественном искусстве

«Поэзия как “синтез” музыки и смысла есть синтез паутины и меда» [Шпет 1989: 354]. То есть Шпет выступает за обособленность каждого вида искусств. Но разве смысл может сделать музыку? «Смысл не делает музыки — музыка убивает смысл — тон калечит поэзию» [Шпет 1989: 354]. Музыка — поэзия: первая исключает вторую, а вторая первую. Почему? «Вся музыка непосредственно только внешность — убивает смысл в поэзии» [Шпет 1989: 354]. Зрительный образ тоже мешает «поэтическому восприятию», т. к. зрительный образ не равен поэтическому образу, равно как нельзя визуализировать интуицию.

Однако у музыки есть и внутренняя форма. Без этой формы ее бы не существовало? Какая эта форма? В монографии «Эстетические фрагменты» Шпет не дает ответа на этот вопрос, поскольку внутреннее для него и не столь существенно: «...не все ли равно, что тогда “внутри”?» [Шпет 1989: 363].

Однако в чем заключается эта внутренняя форма, и чем она отличается от внешней формы?

Поэзии нужны поэты, но не нужны музыканты и живописцы — так, довольно категорично, утверждает Шпет. Можно задать встречный вопрос: а музыкантам нужны поэты? Возьмем шире — музыке нужно слово? Запомним эти вопросы и пока остановимся, чтобы перейти к следующей части, в которой будет задано еще больше вопросов, но будет предпринята попытка дать на них ответы.

Вопросы о музыке, форме ее бытия, средствах выражения и языке, соотношении с другими видами искусств

Итак, продолжая тему, заданную ранее, обратимся за помощью с нашими вопросами к еще одному крупнейшему исследователю языка и философу — Портнову Александру Николаевичу. Он указывает триаду: Сознание — Мышление — Язык. Портнов утверждает, что язык и мышление в процессе осознания действительности обретают единство. Язык участвует в образовании понятий — так он отражает действительность. Сознание и мышление рассматривается им именно через призму языка. Действительность сознания видится им в мире текстов.

Однако Портнов не забывает о существовании невербального выражения сознания и говорит о нем в том числе и в аспекте искусства: «Действительностью сознания <...> может быть и очень часто бывает невербальная коммуникация, предметное действие, выражение содержания сознания с помощью средств искусств. Эти средства существуют сплошь и рядом до, вне, помимо речевого выражения. В других случаях они дополняют речь» [Портнов: 367].

Что нам дает это утверждение? Во-первых, то, что содержание сознания можно передать с помощью выразительных средств искусства. В этой связи напомним, что существует традиционное деление искусства на пространственные (пластические), временные и пространственно-временные виды. У пластических или пространственных видов искусства существуют свои выразительные

средства. Основные из них: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, фотоискусство. Традиционно выделяют такие общие средства, как цвет, объем, пространство и т. д. У временных видов искусства, к которым причисляют поэзию, литературу, средством является слово, оно же материальный носитель. Пространственно-временные виды искусств такие, как театр, кино, хореография, располагают собственными средствами выразительности, используемыми при создании художественных образов.

Как обстоит дело с музыкой? Куда ее причислять? Любой ученик музыкальной школы с легкостью ответит на этот вопрос. Музыку следует причислить к временному виду искусств, поскольку форма ее бытия временная, а ее выразительным средством является звук, который также обладает протяженностью во времени. Средства выразительности музыки: мелодия, лад, гармония, регистры, метр/ритм/темп, тембр, фактура, штрихи, динамика и т. д.

Казалось бы, все просто, но где-то скрыт подвох. Возникает вопрос, если понимать музыку только посредством временного характера ее бытия, ее определенным образом устоявшимися средствами выразительности, то не упустим ли мы что-то неуловимое и важное из вида? Здесь же возвратимся к мысли Портнова: существует ли что-то до/вне/помимо речевых обозначений? Поставим вопрос следующим образом: если понимать музыку только посредством речевых обозначений, не упустим ли мы что-то? Скорее всего схожие вопросы интересовали и Шпета, поскольку у него мы можем обнаружить выписки из книги Пауля Беккера — немецкого музыковеда, дирижера и композитора. С его работой «В царстве звуков. Основы феноменологии музыки» он полемизировал в своей монографии «Очерки об искусстве». Из тезисов, которые выделил для себя Шпет, мы вычленим несколько интересных и проясняющих ситуацию мыслей.

Во-первых, интересным представляется рассуждение Беккера об эстетике и теории музыки, которые зачастую узко детерминированы, т. е. под первым понимают какую-то определенную эстетику, а под вторым — теорию нотной формы. Отсюда, по мнению Беккера: «извлекаемые из них знания и законы — это не знания о звуках и не звуковые законы, а знания и законы нотной записи. Следование им направляет нотное искусство, их эстетическое толкование — эстетику нот, их теория — теорию нот» [Шпет 2007: 687]. Здесь мы можем найти ответ на вопрос, не упускаем ли мы что-то, ограничивая восприятие музыки знаниями о ее законах построения, законами нотации и правилами средств выразительности. Да, упускаем что-то неуловимое и невыразимое словом. Очевидно, что упускаем, по мнению Беккера, знание о самих звуках и звуковых законах.

Вторая важная мысль, которая продолжает первую, содержит пояснение природы звука. Звук по природе происхождения делится на два типа:

1. «Живой звук как чувственное единство — часть изначально физиологически переживаемой картины мира» [Шпет 2007: 688].

2. «Механически произведенный звук как чувственное единство — часть изначально физически переживаемой картины мира» [Шпет 2007: 688].

В первом случае речь идет о феномене физиологического звука, который под действием физиологических же закономерностей природы преобразуется в такую музыкальную форму, которая характеризуется живым звучанием и органическим соединением образов, определяющихся во времени. То есть можно понять, что природа звука обусловлена физиологическим восприятием картины мира человеком посредством его чувств.

Во втором случае речь идет о физическом звуке, который, находясь под действием физической закономерности природы, преобразуется в форму инструментальную, которая характеризуется механическим соединением образов, определяющихся в пространстве. Речь идет о физическом восприятии картины мира, обусловленной силами природы.

В первом варианте рассматривается некая внутренняя форма, проявляющаяся во времени. Во втором — внешняя, которая обусловлена пространством. На основе ли этого рассуждения Шпет сделал свое заключение, что музыка есть непосредственно только внешность, а внутренняя форма не столь существенна?

Наконец, интересной представляется мысль Беккера о музыке как о особом виде искусства, поскольку ее материал и условия формы не постигаемы зрительным образом и «недоступны интуитивно-воззрительному схватыванию в понятиях» [Шпет 2007: 689]. Однако при этом Беккер утверждает, что музыкальные формы, как и формы других искусств, подчинены природными явлениям и законам, а материал музыки обусловлен двумя вышеупомянутыми феноменами физиологического и физического звука.

Получается, что музыкальные формы формируются на основании либо физиологического, либо физического звука, и эти два вида звукообразования являются основанием для музыки вообще. Соответственно, по природе звука форма музыки разделяется на внутреннюю и внешнюю. Если с внешней формой дела обстоят более-менее понятно, то относительно внутренней формы музыки все еще остаются вопросы. Можно, конечно, вслед за Шпетом заключить, что важна только внешняя форма музыки, и сама музыка есть только внешность, но это не снимает вопроса о природе ее внутренней формы.

Безусловно, верным направлением в рассуждении было обратиться к природе самого материала музыки, к звуку. Звук сам по себе — это физическое явление, обусловленное физическими законами. А трактовка звука как части физиологически переживаемой картины мира и сам «живой», физиологический звук вызывает еще больше вопросов и смущает своей отделенностью от физической природы. Поэтому вопрос о внутренней форме музыки остается открытым и вообще требует отдельного исследования.

Все же продолжим поиск ответов и на этот раз спросим, что такое музыка и ее форма у виднейшего отечественного музыковеда, педагога и композитора Бориса Владимировича Асафьева. Он пишет в своей фундаментальной работе «Музыкальная форма как процесс»: «Форма — не абстракция. Совсем не парадоксальным было бы утверждение, что форма — такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент. Повторяю: в отношении музыки — это не парадокс. То, что инструмент осязаем, а формы — не осязаемы, дела не меняет. Не организованная человеческим сознанием акустическая среда еще не составляет музыки. Самые примитивные стадии отбора среди акустических явлений средств музыкального выражения указывают на длительный процесс оформления и кристаллизации оформленного» [Асафьев: 23]. Следовательно, музыкальная форма воспринимается как процесс отбора конкретных ее форм (имеется в виду интонационный отбор), который приводит к их усвоению и запоминанию. Этот процесс является социокультурно обусловленным, т. е. музыкальная форма сопряжена со временем. У Асафьева мы опять-таки замечаем разделение на некую внешнюю инструментальную и осязаемую, внешнюю «акустическую среду», форму. И внутреннюю форму, которая не является абстрактной, хотя не осязаема и обусловлена организацией человеческого сознания.

Как же тогда познается и воспринимается человеком музыка? Что нам ответит музыковед Асафьев? «...музыка познается слухом, поскольку процесс ее восприятия требует усвоения движущегося материала, постольку процесс отбора является прежде всего процессом запоминания, т. е. сосредоточиванием внимания на подобных, схожих или во всем друг другу равных звучаниях (узнавание сходства) и на выделении несхожих, неравных, отличных» [Асафьев: 23]. Речь идет об интонационном отборе. А вот, например, рассуждения о восприятии музыки и ее формы композитора и пианиста Самуила Евгеньевича Фейнберга, рассуждения которого интересовали и Густава Шпета, поскольку именно у него мы снова находим заметки о музыке, в которых как раз содержатся рассуждения первого и полемика второго с ним. Итак, Фейнберг указывает, что «...музыкальная форма скрывает в себе условный момент восприятия. Ее материал является не первичной, непосредственно воспринимаемой сущностью искусства, а тайнописью условных обозначений, вторичным воплощением первоначального замысла, чем-то опосредствованным и условным» (цит. по: [Шпет 2007: 90—91]). Далее мы видим противоположную Асафьеву мысль о парадоксальности музыки по природе ее материального выражения. Фейнберг видит парадокс в восприятии музыки посредством слуха, т. е. в этом непосредственность материального выражения, но саму форму он считает абстрактной, иллюзорной и условной. Судя по всему, именно такая трактовка пришлась по душе Шпету. Что самое интересное, Фейнберг утверждает, что музыка должна быть противопоставлена искусству словесному, поскольку ее материал и средства обладают теми же свойствами, что и у пластических искусств: «Элементы звучания, объективно воздействующие (внешне созерцаемые), обладают не меньшей протяженностью, чем краски, состав мрамора и соотношение масс в скульптуре, живописи и архитектуре. Звуки имеют меру и вес, и в этом смысле воздействие музыки всецело подчиняется нормам искусств, прикрепленных к реальной данности» (цит. по: [Шпет 2007: 91]). Данное утверждение не стоит воспринимать буквально. Разумеется, звук не обладает весом или массой в таком же смысле, как например, глина. Здесь скорее идет речь не только о временных параметрах звука, но и о пространственных, поэтому звуку свойственна протяженность. Более того, саму музыку Фейнберг характеризует как «движение в осуществлённой пространственной данности» (цит. по: [Шпет 2007: 92]). Трактует сменяемость тем в рамках одного музыкального материала как приближение.

Что принципиально отличает музыку и другие пластические искусства от искусства вербального? Отсутствие внутреннего образа и невозможность раскрытия внутреннего замысла.

Далее прозвучит мысль еще интереснее и что-то явно напоминающая. «Мелодия, написанная на текст, никогда не может исказить метрической записи стиха, так как поэтическая форма соединяет в себе все могущие возникнуть звуковые воплощения, даже если они противоречат друг другу» [Шпет 2007: 92].

С первого взгляда можно обнаружить противоречие с мыслью Шпета, который, очевидно, сформулировал свою на основании этой. Тезис его заключал обратное, т. е. смысл и музыка несовместимы, музыка уничтожает смысл, а тон вредит поэзии. Получается, что Шпет не допускал всеобъемлющих звуковых форм в поэзии, что музыка, хотя и лишенная смысла, не смогла бы навредить и исказить поэзию?

Нельзя не согласиться и с мыслью о том, что из-за не прикрепленности символизма средств выразительности и отсутствия истории, музыка

обусловлена настоящим, т. е. привязана к эпохе, в которой она родилась. Фейнберг подчеркивает временность восприятия музыкального произведения обусловленностью конкретной эпохой, за сменой которой последует непонимание. Однако зачастую бывает, как это показано Асафьевым, непонимание и отчуждение происходит и в силу еще неувоенности музыкальных форм, а не только их устаревания. «Если бы музыка была только пластическим образом, ее произведения пережили бы века, как памятники звуковой архитектуры» [Шпет 2007: 92]. Тут нельзя согласиться, поскольку примеров таких памятников звуковой архитектуры, которые пережили века, можно привести множество, разумеется, из области классической музыки, с ее устоявшимися классическими формами интонирования, взятыми за основу.

Можем ли мы теперь утверждать, что музыка относится к пространственно-временным искусствам? Если форма ее бытия может определяться временными и пространственными категориями, ее материал и средства выражения могут быть отнесены к пластическим и временным. Сама музыка обладает внешней и внутренней формой. В этом кроется парадокс. По внешней форме она понятна и объяснима в силу того, что ее материал и одновременно средство — звук — рожден в природе и обусловлен ее законами, он есть физическое явление физической природы, он есть ее часть и продолжение. Внутренняя форма музыки — это звук услышанный, осознанный и воспроизведенный человеком, но не просто симитированный, а обусловленный уже своей логикой, подчиненный своей системе, звук как интонация. Разумеется, внешняя и внутренняя форма обусловлена человеческим сознанием, звук как часть действительности сам по себе не является музыкой, но и музыка не отображает действительность напрямую — вот в чем парадокс. Отсюда опять следует вопрос: каким образом мы воспринимаем и вообще понимаем музыку? А точнее, приучены ли мы воспринимать определенные музыкальные приемы определенным образом?

Существуют ли клише в восприятии средств выразительности в музыке? Ответ поищем у музыковеда Асафьева. Он объясняет данный вопрос посредством запоминания и неким запасом устоявшихся интонаций: «...запоминание музыки при ее постоянной текучести и при необходимости постоянного сравнения тождественных и нетождественных интонаций предполагает наличие в сознании человека данной эпохи, среды и данного отрезка времени некоторой суммы издавна откристилизовавшихся звукосочетаний (“интонационный запас”). У одного человека их больше, у другого меньше, но в целом каждая эпоха и каждый класс обладает энным числом интонаций, настолько устоявшихся в сознании, что слушание произведений, в которых взаимодействие привычных сочетаний доминирует над непривычными, доставляет удовольствие больше, чем восприятие музыки, в которой преобладают интонации еще не усвоенные, и для усвоения которой нужна крайне повышенная деятельность сознания» [Асафьев: 24]. Очень исчерпывающий ответ. Действительно, существуют вполне конкретные и устоявшиеся интонации, которые определяются эпохой и воспринимаются схожим образом разными людьми, у которых схожий интонационный запас. Однако аспект зависимости удовлетворения от степени привычности интонации, на наш взгляд, требует отдельного изучения. Этот вопрос выходит в экспериментальное поле, и ответ на него может дать исследование мозговой активности, нейробиологическое исследование. Дать ответ на вопрос, что происходит с мозгом и во время прослушивания музыки, и во время игры на музыкальных

инструментах. Не вдаваясь в подробности, еще раз подчеркну, что это очень перспективная тема для исследования.

А закончить хотелось бы все же мыслью Густава Шпета. Как было ранее сказано, к эстетике он относил только внешнее, а внутренне постигается, по его мнению, при помощи особого созерцания и касания внешнего. При этом Шпет признает, что одно без другого существовать не может, хотя ценность для эстетики представляет и внешнее. Если в этом ключе подойти к проблеме внешнего и внутреннего в музыке, то можно предположить, что благодаря опосредованию можно преодолеть дуализм ее форм. Стоит опять-таки отдельно рассмотреть данную проблему.

Может, тогда мы ответим на вопрос, на каком языке говорит с нами музыка?

Список литературы / References

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.

(Asaf'ev B.V. Musical form as a process, Moscow, 1971, 373 p. — In Russ.).

Портнов А.Н. Язык и сознание: основные парадигмы изучения проблемы в философии XIX—XX вв. Иваново: Иван. гос. ун-т, 1994. 370 с.

(Portnov A.N. Language and consciousness: the main paradigms of studying the problem in the philosophy of the 19—20th centuries, Ivanovo, 1994, 370 p. — In Russ.).

Шпет Г.Г. Сочинения. М.: Правда, 1989. 608 с.

(Shpet G.G. Essays, Moscow, 1989, 608 p. — In Russ.).

Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М.: РОССПЭН, 2007. 712 с.

(Shpet G.G. Art as a kind of knowledge. Selected works on the philosophy of culture, Moscow, 2007, 712 p. — In Russ.).

Статья поступила в редакцию 25.04.2022; одобрена после рецензирования 01.09.2022; принята к публикации 01.10.2022.

The article was submitted 25.04.2022; approved after reviewing 01.09.2022; accepted for publication 01.10.2022.

Информация об авторе / Information about author

Ковель Анастасия Николаевна — аспирантка, Институт философии РАН, г. Москва, Россия, anastasiakovel25@gmail.com

Kovel Anastasia Nikolaevna — Post-graduate student, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation, anastasiakovel25@gmail.com