

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ЕГО КАТЕГОРИАЛЬНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Статья посвящена специфике и герменевтическому потенциалу музыкального пространства, проблеме его раскрытия и анализу существующих в музыкознании, эстетике и философии музыки подходов к пространственности как сущностной черте музыки.

Ключевые слова: музыкальное пространство, музыкально-символический континуум, образ мира, содержание и форма, эстетическое сознание.

Стаття присвячена специфіці й герменевтичному потенціалу музичного простору, проблемі його розкриття та аналізу наявних у музикознавстві, естетиці й філософії музики візій просторовості як сутнісної риси музики.

Ключові слова: музичний простір, музично-символічний континуум, образ світу, зміст і форма, естетична свідомість.

The article is devoted to the musical space specifics and hermeneutic potential and also to the problem of its disclosure and visions of space as essential characteristic of music existing in musicology, aesthetics and philosophy of music.

The keywords: musical space, musical symbolic continuo, image of the world, contents and form, aesthetic consciousness.

В труде «Музыка как предмет логики» А. Ф. Лосев характеризует ее, музыку, как «сбросившую пространство» «меонально-гилетическую стихию» эйдоса. Смысл *hyle* у Лосева не вписывается в эйдетику Платона, поскольку развиваемый им христианский неоплатонизм образует уникальный подход к музыке и понимание музыкального континуума. При всех различиях между диалектикой, феноменологической идеей конституирования пространства из времени или физической интерпретацией времени как четвертого измерения пространства, они несут взаимную представленность указанных категорий в позитивном ракурсе, не присущем теософской интенции А. Ф. Лосева. Она же, в свою очередь, не совпадает с интенцией предлагаемого дискурса. Но нам важна как когнитивно-символическая направленность анализа А. Ф. Лосевым музыкального бытия, поскольку она соответствует специфике эстетического опыта в таком отношении, в каком за музыкальным мышлением не способно следовать позитивное знание, – так и дифференциация специфики времени и пространства в музыкальном образе мира. Необходимость выявить прямую и непосредственную связь «идеации» пространства в культуре с ее аналогом в музыке на уровне глубинных интуиций мироздания лежит в русле новейшего научного и художественно-символического постижения пространственности и определяет *актуальность данной работы*.

Отметим также идею подобия процессуального музыкального целого – течению и исчезновению некоей жизни в другой работе А. Ф. Лосева – «Диалектика музыки». Экзистенциальный смысл времени в музыке дан в онтологически

недифференцированном переживании – как изменчивость лика мироздания; и эта насущная общность задает взаимную представленность пространства и времени на категориальном уровне. От такой их общности нам предстоит отправиться, чтобы уже полемически по отношению к идеям А. Ф. Лосева показать, что именно пространство в музыке не сброшено, но онтологически первично; как раз в силу того, что музыка оказывается способом постижения мира, где оно репрезентирует себя как безмерное.

Ведь именно пространство, в каждой точке «чреватое» бесконечностью, маркируя водораздел сущности и существования у элеатов, претерпевает метаморфозы – как в преодолении мифомышления, когда бесконечность приравнивается к неупорядоченности и онтологически отрицательна, так и в становлении позитивного знания, для которого оно становится своего рода ареной отношений предметного мира. В музыке же «древний Хаос» оживает, он не только не преодолен, но актуален. Его требуется каждый раз превращать в порядок и каждый раз пробуждать энергию мифа, чтобы существовала сама волшебная дистанция, отделяющая нас – обыденных, от нас же – властвующих во всей полноте бытия над своей жизнью и способных охватить ее одним потоком переживания.

Связь музыки и мифа – отдельная и многоплановая тема. Ей не случайно посвящен целый ряд работ. Эта связь закономерно актуализируется на перекрестках эпох – будь то Серебряный век, поднимающий дионисийскую стихию и надличную силу мифа, или неомифологизм второй половины XX века. Речь идет не только о музыке, но и о научном познании, в котором Зеноново пространство не утрачивает своей теоретической актуальности, просматриваясь за самой многомерностью картины мира, вплоть до множественно-единого сочетания разновекторных моментов реальности.

Таким образом, *наша позиция* состоит в том, что музыкально-символический континуум, во-первых, предполагает в качестве базовой музыкально-эстетической реалии пространство, которое «уходит в основание» актуального восприятия, задавая переживание времени как сущностного параметра музыкального целого (что, вообще говоря, лежит в основе редуцирования музыки к симфонизму, неминуемого в европейской культуре). Во-вторых, сама актуальная музыкальная мысль, прежде всего, пространственна в том аспекте ее характеристики, который не сводится ни к конституированию целого в процессе восприятия, ни к аналогиям такого целого и позитивных пространственных представлений о мире. Развернуть понимание пространства как *содержания* данного в эстетическом сознании музыкального явления – *цель данной статьи*.

Прежде чем охарактеризовать степень разработанности проблемы пространства в музыке, следует обратить внимание на несовпадение нашего дискурса с имеющимся опытом теоретического музыкознания.

Существует тенденция приводить музыкальный континуум к временному параметру, с которым, в опоре на диалектику форм движения материи, связывают природу музыки. Необходимость включения уровня образа в структуру пространства порождает его иерархические модели, где выделяют, например, физическую основу, перцептивное и «концептуальное пространство» (Г. М. Панкевич). Характерна интегральная характеристика музыкально-эстетического опыта (Г. А. Орлов), где

пространство становится во времени, – по сути, вытекающая из теории музыкальной формы-процесса у Б. В. Асафьева, однако вместе с тем этапная. Как и труд Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» и ряд других, она переносит фокус исследования на актуальное эстетическое сознание и тем самым открывает пространство как мыслимое. В то же время в музыкознании сохраняется практика приведения оснований музыкального пространства к акустическим факторам, например: «Параметр объективности музыкального пространства в отечественном музыкознании уже давно не подлежит сомнению. Стереофонические свойства музыкальной материи и явление музыкальной пространственности существуют настолько же долго, сколько существует сама музыка» [3, с. 311].

Можно сказать, что пути категориального осмысления пространства расходятся, раздваиваются. Одно направление – объективация пространства – ведет к уподоблению музыкального целого системам и моделям, в которых откладывается естественнонаучное знание о мире. Поскольку такое знание, по определению науки, объективно, возникает иллюзия «объяснения» мира – музыкой (скажем, «закон качественной симметрии мира» М. А. Марутаева; включение музыкальных форм в разряд объектов общей теории систем у Ю. А. Урманцева, Э. М. Сороко). Но более органичным для музыкознания оказалось сопряжение идеи объективности пространства физического – как статуса предметного мира – и субъективности творческой «версии» этого пространства (композиторской, исполнительской или слушательской), то есть взаимная представленность объективной и субъективной реальности, материи и сознания. Это обеспечивало и научно-теоретическое обоснование знания, и его ориентацию на музыкально-эстетический опыт.

Так возникает идея авторского пространства в *позднейших исследованиях* («аналитический метод» С. А. Мозгот), где иерархия звукоинтонационности, мелоса, фактуры, аккордики, тембра, воспроизводящих горизонталь, вертикаль и «глубину» как специфически пространственные параметры рассматривается в стилевом контексте.

Суть современных представлений о музыкальном пространстве позволяют отчетливо уяснить две ключевые идеи – о возрастании значения *образа* пространства в музыке XX века («космическая» звукопись, например) и о полифонизме музыки (С. Павлишин, С. А. Мозгот, Г. Завгородняя). Актуализируются, во-первых, звукоизобразительная и, во-вторых, акустическая предпосылки эстетического восприятия музыки, выступающие на правах объективных характеристик музыкального пространства. Таким образом, – и это *момент* несовпадения данной интенции и выбранного нами подхода, – пространство описывается как «содержательный» параметр, но со стороны внемusикальных ассоциаций музыки, а не музыкального символа, который сам по себе есть факт сознания и не удваивается. Пространство символа – это и есть *содержание*, эстетическое переживание мира, никак не зависящее от желания композитора создать образ пространства; хотя нельзя не оценить как сущностный образ музыки известное высказывание П. Хиндемита о том, что написать симфонию – значит музыкальными средствами построить мир.

В свете описанного состояния проблемы возникает вопрос: является ли воспринимающее сознание, в котором звуковые качества представлены образом мира,

«автором» музыкального пространства? Какова его инстанция, если это – мыслимое пространство? Ответ лежит для нас в сфере онтологии сознания, где последнее, а следовательно, музыкальное мышление, обладает и психическим бытием, и атрибутом всеобщности (музыкальная логика). И, таким образом, «автор» пространства – музыкальная субъективность – это и композитор, и исполнитель, и слушатель, наблюдающие себя и наблюдаемые собою же в качестве самости, в этом пространстве обретающейся. В данном отношении для нас актуален вектор философской культуры, соединяющий в некоей парадоксальной вневременности метафизику элеатов и Э. Гуссерля как взаимно инвертирующие конструкции.

Отсюда второй вопрос – о почве, на которой произрастает эта вневременность, почве традиции. Если диалектика есть динамический аспект традиции, в котором из самого акта усмотрения сущего через отрицание произрастает двухтысячелетняя идеация развития, то упомянутые явления метафизики недиалектического характера суть статика, за которой просматривается символика бесконечности. В особой степени это касается монадологии Лейбница и образа гармонии, множественно-единого и не сфокусированного на символе Бога, в чем и состоит смысл пространства. Оно *есть*, оно обладает истинным бытием и при этом – мыслимое; и есть как «глубокая геометрическая связность бытия» (В. К. Суханцева). Тем самым мы приходим к тезису об объективности музыкального пространства – но не в качестве акустической данности, а в качестве мироустройства, которое не просто опосредовано (синестезией, интуицией музыкантов-творцов – некими «органами» слушания мира), но трансформировано в логику музыки (об этой трансформации речь пойдет несколько ниже). Конкретизируем эти тезисы.

Мир у Парменида и Екклесиаста равно характеризуется целостностью и потому неизменностью, отсутствием развития. То есть множественность в этом мире – бесконечная вариативность. Отсюда непреходящая актуальность Зенонова пространства, в теоретическом языке которого дана предельная его онтологическая истина. В самом деле, можем ли мы приписать развитие – миру? Сущим, социальным и природным системам – да, миру – поскольку он бесконечен – нет. В музыке «развитие» также имеет границы. Аналогия между симфонизмом Бетховена и диалектикой Гегеля неминусомо частична. То есть музыкальное пространство, овнешняемое временем, «вытаскивает» его в актуальное эстетическое поле. Как уже отмечалось, время резонирует с экзистенциальностью в ее представленном знаками эмоций языке, тогда как пространство уходит в основание как глубинный уровень онтологической истины музыки. Если позволить себе аналогию между статикой и развитием как идеями в масштабах культурной традиции и музыкального целого, то в музыке, как и вообще в культуре, развитие не полно, она мыслит глубоко и его не абсолютизирует. Она показывает неизмеримость пространства.

Почему идея бесконечности оказывается враждебной каллистическому миропорядку? Дело и в цивилизационной целесообразности, и в насущной потребности «порядка вещей». Ведь в религиозном сознании раньше всего являются историчность и идея развития (под формой мифа грехопадения), создающие развернутые во времени конфигурации и мутации качеств «перед лицом» бесконечности пространства. Синонимичность бытия и красоты у Парменида – как

бы «формула» освоения человеческим разумом мироздания, где во главе угла оказывается невозможность что-то прибавить или отнять, – «борьба» с бесконечностью ее же «оружием». Мы считаем, что музыкальное целое является «аффирмацией» бесконечности на языке (а значит, в «ином») ее многоликости – уникале лаконичной формы.

Казалось бы, дробное (в сопоставлении со временем) пространство едино. Его единство просматривается и в координатах трансцендентального анализа, и в ракурсе «стихийной аналитики» *Dasein* (Я в мире); но модус этого единства не совпадает с экзистенциальным ландшафтом и не сводится ни к «абсолютной субъективности», ни к объективности, за которой стоит Логос. Музыкальное пространство восходит к топосу у элеатов в том смысле, что, как данная в опыте бесконечность, не переводится в величину этого опыта, не *модулирует* в особенное. Уникум – это способ быть, или форма, под которой пространство, содержание остается онтологической данностью всеобщего. То есть субъект в конституировании пространства наблюдает себя, но не переносит на него свои свойства так, чтобы особенное умножало качества пространства. В иллюзии их переноса состоит ограниченность идеи авторского пространства. Как и музыкальное время, пространство и является, и устанавливается; но в своем качестве явления оно не акустическое, а уже музыкальное, пространство со своими собственными законами.

Говорить о музыкальном пространстве как способе обнаружения мира в качестве «единой глубокой реальности» (Р. А. Уилсон) – значит показать ту его специфику, в силу которой структура художественного сознания отлична от религиозных абстракций или знака бесконечность в математике. На этом пути, следовательно, предстоит уяснить, «как» эта структура оформлена.

Итак, метафора «сбрасывания пространства» у А. Ф. Лосева указывает на мнимость физических представлений о диспозициях предметного мира или вместилище. Противопоставление им музыки обеспечивается понятием внеположенности, которая музыке, где все предметы слиты, не свойственна в отличие от вещного мира («унылое и серое объединение, пространство!»). Нам важна дистанция в отношении пространства как позитивной категории; но прежде всего в качестве состояния мысли, из которого надо «вернуться» сквозь толщу христианской историчности к апориям Зенона и найти «поле», где «видимость», то есть образность, пересекается с духовными основами идеи пространства и оказывается онтологически полноценной. Ведь музыка дает нам полноту бытия, в силу которой и отношения тонов, составляющие один из аспектов модели пространства, и картины жизни, с их ассоциативной образностью, встраиваясь в логику художественного высказывания, говорят нечто о мире.

Отправляясь от античных реминисценций эстетики А. Ф. Лосева, можно было ожидать, что не время, а пространство станет основой «жизни чисел». Но музыка, «сбросившая» топос, уже не является космогонией; и время есть «становление числа» не в неопифагорейском, но в христианском духе. Музыкальное же, когда оно делимо на *humana* и *mundana* (что происходит в масштабе традиции, а не только идей Боэция), уже не есть музыкальное собственно. Музыкальное целое – не символ, но сложный знак, в котором сдвоены бытие и мнимость (чувственного мира). Она и

«сбрасывается»; но, стало быть, музыка – путь (и поэтому «меональная стихия»), а не сущность, не эйдос, несмотря на всю однозначность тезиса: «Музыка – сущность мира, а наука – его накипь и случайное проявление» [2, с. 421]. Как и лик на иконе, она ведет нас в глубины, в данном случае, веры. И так как для веры мнимое – мир, характеризуемый категорией пространства, то время – «становление числа» – имеет бытийный статус как эстетический носитель числа-сущности, а пространство – нет. Пространство – это в данном случае «морфема» (К. А. Свасьян) – несущая конструкция символа. Все зеркально (а это и подобает иконе) по отношению к музыкальному пространству как художественному. И оказывается, что в христианской диалектике музыкальное целое не может быть символом, так как прежде всего не есть *целое*. То есть мы встречаемся с областью мысли, в которой действует подобная иконописи, но только сугубо ментальная, обратная перспектива.

Феноменология является, на наш взгляд, органичным для идей А. Ф. Лосева логическим полем потому, что позволяет осуществить «иконописную» перверсию реальности. Ведь учение Э. Гуссерля представляет инобытие математической модели мироздания, а «абсолютная субъективность» соответствует субъекту элиминированному. Тем самым, очевидно, что ни религиозная, ни математическая абстракции не воссоздают музыку как звучащее пространство. Альтернативой «иконописной» версии пространства выступает концепция «видимой музыки» С. Бейста (S. Beyst). Автор сопоставляет соотношение эффектов звука – и реального физического расположения инструментов, показывая специфику художественного топоса и его профессиональную «режиссуру». Нам предстает уже не всеобщность мыслимого пространства, но и не редукция ее к музыкально-выразительным средствам, эффектам (гармоническому, фактурному, тембровому); но именно различия между физической – и музыкальной вертикалью, горизонталью и глубиной, то есть способ мыслимого пространства – быть, форма, адекватная ему как содержанию музыкального произведения и предполагающая время.

Чтобы уяснить взаимную представленность пространства и времени в музыке с ее не равновесным характером, обратимся к идее «являющегося времени» у Э. Гуссерля. Это процессуальность объекта, где обнаруживается его конфигурация как целого. Своеобразие музыкального символа состоит в том, что эти контуры и отношения частей и элементов целого все отчетливее даны по мере становления. То есть время – «архитектор» целого, посредник между «мною» и миром, общий язык, на котором Я говорит с миром. Дело не в том, насколько этот язык соотносится с «моим» образом пространства (с авторской версией вообще), но в том, как возможно интерпретировать его, пространство, в языке временности человеческой жизни – чувственности и активности. Являющееся время – эквивалент «абсолютной субъективности», генеральной форме переживаемого континуума. В музыке эта форма, или иначе говоря, поток сознания, предстает как смена «кинестез» (Э. Гуссерль) или позиций «феноменального тела» (М. Мерло-Понти). Каждый переход посредством ретенции, теперь в не-теперь, поворот переживания, переводит отношение данного к удерживаемому сознанием – в образ движения. Отсюда музыкальный аналог трансцендентального единства апперцепции, символ – эстетическая квинтэссенция субъекта.

Выводы. Пространство – фундаментальная характеристика музыки, интерпретационный потенциал которой относительно мало исследован – и в силу известных аббераций теоретического характера, и в силу нередкой его, пространства, редукции к внемusикальным явлениям. Следует подчеркнуть несводимость пространства к «канве» музыкального, наподобие гармонии сфер, или музыкальной системе. Оно не безличный строй звуковых связей и их возможностей, а эстетическая данность. Чтобы проиллюстрировать идею мыслимого пространства как художественного, которую мы развивали в этой статье, приведем сюжет романа Ричарда и Лесли Бах «Единственная». Герои перемещаются в неисчислимо множество вариантов своей судьбы, которые, как оказывается, существуют параллельно. Пространство говорит временем. Возможно, только в музыке, через эти отношения, дан способ бытия в мире; независимо от того, «возносится» ли числовая структура времени над хаосом пространства или линейность времени дезавуируется построением из хаоса – порядка, что, отличая новейший опыт музыкального пространства, присущ музыкальному в целом и, таким образом, восходит на уровень культурно-эстетической рефлексии.

Литература:

1. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль. – М. : Гнозис, 1994. – 194 с.
2. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 405–602.
3. Мозгот С. А. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода / С. А. Мозгот // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2007. – № 2. – С. 311–318.
4. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Советский композитор, 1974.
5. Орлов Г. А. Пространственные и временные характеристики музыкального опыта / Г. А. Орлов // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1980.
6. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – М. : Музыка, 1974.
7. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной к философии музыки) / В. К. Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.
8. Урманцев Ю. А. О формах постижения бытия / Ю. А. Урманцев // Вопросы философии. – 1993. – № 6. – С. 97–113.
9. Beyst S. Musical space and its inhabitants (an inquiry into three kinds of audible space) [Electronic resource] / S. Beyst. – <http://d-sites.net/english/musicalspace.htm>