

*Р. Л. Поспелова*

## **Семантические коннотации музыки и моделирование жизненных смыслов**

### **Аннотация:**

В статье рассматриваются эмотивно-психологический (интонационный) и структурно-эстетический (грамматический) подходы к музыкальному произведению в контексте семантических коннотаций музыки. Традиционные драматургические клише «от мрака к свету», «через борьбу к победе» трактуются как моделирование жизненных смыслов и базовых ценностей, выработанных на пути оптимизации настроения в жизни людей, адаптации индивидуума к социуму. Предлагается развивать концепцию музыкального любительства как средства профилактики неврозов и психозов посредством интеграции медицины, психологии и музыки в контексте здорового образа жизни.

**Ключевые слова:** восприятие музыки, музыкальное содержание, эмотивно-психологические аспекты музыки, моделирование жизненных смыслов, музыкальное любительство, интеграция психологии, медицины и музыки, профилактика неврозов, здоровый образ жизни.

*R. L. Pospelova*

## **Semantic connotations in music and modeling of life's meanings**

### **Abstract:**

The article examines a musical work using principles of emotion psychology (intonational approach) and structural aesthetics (grammatical approach), in the context of semantic connotations of music. Traditional dramatic clichés “from darkness to light”, “through struggle to victory” are interpreted as modeling of vital meanings and basic values aiming at optimization of mood and adaptation of the individual to the society. The concept of musical amateurism as a means of preventing neuroses and psychoses by integrating medicine, psychology and music in the context of a healthy lifestyle is suggested.

**Keywords:** perception of music, musical content, emotion psychology in music, modeling of life meanings, musical amateurism, integration of psychology, medicine and music, prevention of neuroses, healthy lifestyle.

*В* настоящее время в современном российском обществе актуальной задачей, как известно, провозглашается модернизация всех сфер жизни и прежде всего экономической, связанной с новыми технологиями. Но данная задача актуальна также и в сфере образо-

вания, поскольку там идет подготовка кадров, которые призваны эту модернизацию обеспечить в ближайшем будущем. Все это заставляет задуматься и о характере музыкального образования на современном этапе. Между тем в научном сообществе (в области социальной и политической философии, в частности) проводятся изыскания на тему модернизации, путей и методов ее достижения. Попутно анализируются и причины того, что является тормозом в осуществлении модернизации, указывает среди прочего на особенности национально-психологического менталитета или доминирующего психотипа нации (см. об этом, в частности: [3]). Кроме того, периодически от «разных адресов» делаются попытки построения национальной идеи, в контексте задачи объединения нации вокруг некоего стержня, имеющего универсальное значение для всех групп населения.

Все это, помимо чисто научного интереса, имеет и практический интерес. Мы наблюдаем в последние пять — десять лет, насколько вырос бумажный вал бюрократической документации в сфере образования. Притом что с высоких «программных» трибун справедливо провозглашается установка на развитие профессиональных и общекультурных компетенций будущих выпускников вузов искусства и культуры, на практике в педагогическом сообществе возникают вопросы, как этого реально достичь при увеличении учебных нагрузок и возрастании бумажной отчетности. Одни педагоги видят действенным средством модернизации внедрение и широкое использование различных электронных устройств в процессе обучения, при этом могут как бы невзначай достигаться и какие-то желанные побочные продукты, в виде, например, развития у студентов привычки к толерантности [2]. Другие разрабатывают модель креативного типа личности-педагога [7]. В первом случае следует признать, что педагог, использующий новейшие девайсы, воспринимается студентами, безусловно, как креативная личность, и психологический разрыв между поколениями сокращается. Во

втором случае кажется, что модное нынче словечко «креативность» создает иллюзию чего-то принципиально нового, тогда как оно попросту подменяет собой привычное понятие творческого настроения или творческого отношения к профессии, что изначально предполагается заложенным в профессии педагога-музыканта. Однако известно, что педагогическая рутинка имеет свойство засасывать педагогов, поэтому лишней раз привлечь внимание к этой проблеме бесполезно.

Мне представляется, что проблему модернизации обучения необходимо увязывать (среди прочего) непосредственно с рынком труда будущих выпускников. Для того чтобы музыканты и музыковеды были реально востребованы в обществе модернизации и глобализации, нужно осознать возможности и перспективы их достойного трудоустройства. А это связано, в свою очередь, со статусностью профессии музыканта в современной иерархии профессий. И ни для кого не секрет, что она неуклонно снижается. В связи с этим необходимо усилить пропаганду музыкального любительства. Причем желательно несколько обновить мотивацию для этого феномена. Вернее, не столько обновить, сколько вспомнить хорошо забытое старое. Современная ситуация в обществе, в том числе и в деле воспитания молодого поколения, требует определенных корректив в мотивации занятий музыкой.

Очевидно также, что целью обучения должно быть воспитание профессионала и гражданина в одном лице. Если иметь в виду стратегическую цель не «исхода» молодых и наиболее талантливых музыкантов из России, а установку на их «оседлость» на родине и обеспечение достойного места в ней<sup>1</sup>. В контексте этих задач были бы, очевидно, весьма востребованы социологические исследования, которые проводятся недостаточно.

В деле развития музыкального любительства необходимо, на наш взгляд, обеспечение более тесной связи между музыкознанием и другими науками, и особенно медициной и психологией. Так, есть смысл задействовать нишу

психологической профилактики населения посредством музыкального любительства. В настоящее время развитию спорта и физической культуры придается несоизмеримо большее внимание со стороны государства, чем гигиене души. Но для реализации данной задачи необходима более тесная интеграция музыкознания и психологии со всеми ее подразделами.

Сейчас в музыкознании действует тенденция (во многом остаточная) замкнутого пространства, по принципу «наука для науки», что реализуется в привычном самовоспроизводстве научных кадров, которые зачастую не находят точки приложения. Ничего плохого в этом нет, но этого явно недостаточно. В последние десятилетия развитие прикладных специальностей, таких как музыкальная журналистика, музыкальный менеджмент, безусловно, шагает в ногу со временем. Но необходима некоторая переориентация и в самом академическом музыкознании. В частности, возможности для этого имеются во встречном движении музыкознания и психологии (и ее частной отрасли психиатрии). Для этого необходимо усилить психологическую составляющую в исследованиях по музыке. Это нужно сделать не столько из чисто научной мотивации, сколько для того, чтобы общество осознало востребованность музыки и музыкознания как насущные свои потребности. При всей маниловщине такого рода идей у них есть перспективы.

Впрочем, нет нужды специально и искусственно создавать такие мотивации. Они на самом деле лежат на поверхности и обеспечены давней исторической традицией. Казалось бы, аксиоматично то, что нужно развивать и поддерживать любительство, которое обеспечит публику в концертных залах. Вторая аксиома — нужно систематически и на государственном уровне пропагандировать классическое музыкальное наследие. При всей доступности последнего «методом одного клика» на современных устройствах нужна поистине политическая воля, чтобы его широко рекламировать подобно прочим полезным для физического и психического здоровья продуктам,

в русле социальной рекламы. То есть нужно несколько сменить вектор мотивации — предлагать не просто набивший оскомину тезис о культурном развитии индивидуума, а продвигать качественный музыкальный продукт как обеспечивающий **профилактику психозов и невротических расстройств от лица здравоохранения и медицины, как компонент здорового образа жизни подобно правильному питанию** и т. п. В настоящей статье делается попытка рассуждения о естественных предпосылках восприятия музыки и музыкального произведения с точки зрения их эмотивно-психологической составляющей, которая обычно исследуется в русле семантических коннотаций музыки, обеспеченных самоочевидной теорией ее интонационной природы.

Музыкознанием накоплен огромный исторический материал и потенциал для того, чтобы применить на практике знания в области т. н. музыкального содержания. Спрашивается, как подобное возможно и не утопично ли это? Такое возможно, если применить эти данные с позиций здравоохранения и медицины. Судя по всему, социум в целом и индивидуум в частности настолько заблокированы всякого рода отвлекалками и отвлекалками на разные глупости, что могут отозваться только на жизненно важные программы самосохранения.

За последние двадцать лет направление, инициированное В. Н. Холоповой, приводит к некоторым удивительным выводам, которые, возможно, не предусматривались изначально в этом направлении. Углубление в проблемы содержания музыки, в исследование природы музыкальных эмоций [9], а также психомоторного отклика на них дает богатую пищу для размышлений, прежде всего, с точки зрения не то чтобы полезности, а просто насущной необходимости музыки в жизни каждого человека, намечая пути объединения (кооперации) сообщества музыкантов, врачей и психологов на почве исследования восприятия музыки. Чтобы аргументировать этот тезис, необходимо сделать небольшой экскурс в проблему музыкальных смыслов, музыкальной семантики<sup>2</sup>.

Итак, музыкальное произведение рассматривается обычно как своеобразный семантический объект. На этом основана характеристика тем, партий в сонатной форме, вообще музыкальных образов. Например, фразы типа «главная тема рисует мужественный образ (или лирический)» и т. п. Обычно такими характеристиками пестрят монографии о композиторах и их произведениях, учебники по музыкальной литературе и истории музыки. Со стороны высокой («высоколобой») теории это иногда расценивается (с некоторой долей снисхождения) как «музлитературщина». Хотя и чисто теоретические рассуждения, связанные с такими понятиями, как интонационная форма, генерализирующая интонация, музыкальная драматургия и т. п., опираются на подобное (семантическое) понимание музыки.

И в этом подходе есть не только здравый смысл, но и глубокие основания, и не случайно такой подход к музыке, лежащий на поверхности, есть самый *простой* путь к *простому* слушателю. Музыковед — тоже слушатель, только *непростой*. В первую очередь, он аналитик, а потом уже слушатель. Но для *простых* посетителей филармонии, любителей музыки — на программах к концертам и в путеводителях — обычно пишут примерно в таком духе. Причем нужно писать без особого субъективизма, так как характеристика музыкальных образов и тем должна быть более или менее объективной, какой она действительно может быть — до определенной степени.

Для профессионала таких характеристик недостаточно. И обычно описание экспрессивной стороны музыки или музыкальных тем дополняется описанием, какими музыкально-выразительными средствами, в том числе указанием на жанр, достигается тот или иной образ, героический, лирический и проч. Например, восходящее движение по звукам трезвучия (плюс маршевая поступь, острый ритм) для героической темы, или ламентные секундовые интонации для скорбной. На этом основании строится и описание музыкально-риторических фигур (*passus duriusculus* и т. п.), анализ

музыкальной драматургии и музыкальной формы в широком смысле. Чтобы рассуждать музыковеду, например, о концепционности той или иной симфонии (или симфонизма в целом какого-либо композитора), весь этот аппарат, безусловно, необходим, а иначе не построишь никакую «концепцию о „концепции“».

Мы настолько привыкли к такого рода описаниям, нам кажется это таким естественным, а между тем весьма немаловажно то, что лежит в основе такого восприятия музыки и такой словесной передачи этого восприятия.

Кажется само собой разумеющимся, что тема — это выражение некоего душевного, психологического состояния персонажа или изображение эмоций, которые испытывает конкретный герой (в опере, балете и т. д.) или т. н. лирический герой в музыке чисто инструментальной, непрограммной.

Если мы подходим к музыке с этой стороны, то трактуем ее как **семантический объект**. Причем тему в ее различном проявлении, видоизменении, мы можем воспринимать или трактовать как развитие этого объекта, и ее метаморфозы могут восприниматься как персонафицированный объект в разных состояниях. Например, техника монотематизма романтического толка провоцирует на то, чтобы трактовать о преобразении основной темы как некоего «индивидуума» в разных психологических состояниях. Вот он в тягостном раздумье в темнице, вот он на балу, вот он в борьбе, вот он погибает, и вот посмертный триумф (симфоническая поэма «Тассо» Листа, к примеру).

Таким образом, моделируется жизненный путь человека в статусе героя — будь то конкретное историческое лицо или просто незаурядный индивидуум. Логика развития главного образа — это, по сути, **воспитательная стратегия, моделирующая жизненные смыслы**. Жизнь подспудно осознается как тернистый, трудный путь, как процесс самореализации, борьбы за правое дело, вектор ее направлен вверх. Вспомним и о том, что, как правило, все симфонии классиков завершаются жизнеутверждающим финалом. Но такой

финал — это тоже некая жизненная стратегия. Фактически, даже трагедийные концепции с жизнеутверждающим финалом или кодой (посмертным триумфом или философским просветленным размышлением) моделируют одну и ту же бесконечную в своих вариантах идею — идею мученической смерти (подвига) героя во имя благого (правого) дела и последующего триумфа-воскресения. Воскресение здесь трактовано может быть по-разному и весьма неоднозначно (как и воскресение в принципе).

Итак, — повторимся, — если речь идет об одной теме, поданной в разных модусах, то ее тематическое (монотематическое) развитие может быть трактовано как метаморфозы психологического состояния героя под влиянием различных жизненных обстоятельств. Если герой гибнет, то его посмертный триумф переживает как бы не он сам, но социум в целом, прославляющий героя и его деяния. В такого рода концепциях заложена идея духовного бессмертия.

При этом не так уж важно, композитор *изображает* чувства героя (в музыке сценической, вокальной), или чувства эти *выражаются* непосредственно — в чисто инструментальной музыке, как бы от лица лирического героя. Также и со слушателем: он как бы эти чувства — изображаемые или выражаемые композитором — переживает сам, становясь на место героя. На этом и основан известный механизм идентификации. И если слушатель себя отождествляет с героем в его жизненных обстоятельствах, то он имеет пример **жизненной стратегии** или пример жизненной программы — то есть обретает некие **жизненные смыслы**, хотя бы на время восприятия. Другой вопрос: когда он уже выйдет из концертного зала, он опять начинает или продолжает жить обычной жизнью, жизнью обывателя, но у него наверняка останется смутное ощущение или «послевкусие», которое может длиться более-менее долго, в зависимости от силы и глубины впечатления.

Почему после успешного концерта мы наблюдаем в фойе или в гардеробе счастливые лица, которые как бы охвачены единой и общей

эмоцией ликования, восторга, воодушевления, энтузиазма. Вот это объединение множества людей всплеском радости — но не так, как после рок-концерта или футбольного матча (хотя сходство некоторое есть) — и является целью и смыслом работы композитора, чего он может сам и не осознавать, но это заложено в самой природе музыки, и композитор и исполнитель стремятся к этому. Не случайно и построение концертных программ по принципу нарастания «топовой» бравурной виртуозности. А также коды самих сочинений и финалы обычно носят такой характер, который дает ощущение победы. Вот эта победоносность и является целевым маяком, символизируя преодоление негативных эмоций и препятствий на пути к счастью или победе. И поэтому такие штампы или драматургические клише, которыми оперируют музыковеды (относясь к ним с известной долей иронии), как-то: «через борьбу к победе», «от мрака к свету», «через тернии к звездам» — они, при всей своей стертости и банальности, глубоко выстраданы человечеством и настраивают на борьбу «за светлое будущее». Возникает вопрос, что такое «мрак», что такое «свет»? Что такое «звезды»? Как нужно и можно их понимать — как метафизические категории или физические? Они, по сути, являются и тем и другим. Что такое эти категории для отдельного индивидуума и социальной группы, народа, государства или человечества в целом? Ранее и теперь?

По-видимому, далеко не случайно название оперного цикла К. Штокхаузена «Свет». Трудно представить такой замысел и такое название в прошлые века.

Таким образом «научающая» способность музыки к преодолению страданий, к моделированию и утверждению позитивных жизненных смыслов очевидна, и в этом, собственно говоря, заключается ее главная функция, социально-психологическая, прежде всего. При этом такая функциональность музыки может быть интерпретирована как в рамках чисто религиозного мировоззрения, так и в рамках сугубо светского, в котором сознание больше

ориентируется на «самопомощь». Хотя следует признать, что исторически такая функциональность музыки была выработана в рамках религиозного мироощущения, причем у разных народов<sup>3</sup>. Ряд психологов считает, что музыка внесла свой вклад в биологическую эволюцию человека. Ее роль, «гипотетически», состоит в «оптимизации настроения в жизни людей» [Цит. по: 9. С. 15].

С этой точки зрения можно подойти и к структурно-семантическому канону классической симфонии [1]. Части симфонии или сонаты могут пониматься как некие типизированные и оптимальные психологические состояния. Соответственно логика смены частей — это логика смены состояний, переключение внимания на разные стороны и аспекты жизни, переживаемые интонационно. Здесь тоже выработаны определенные штампы. Первое аллегро — это волевой, активный аспект жизни. Действие индивидуума в социуме. Медленная часть — лирический центр — сфера осмысления жизни и своих поступков, своего места в ней. Менуэт или иная танцевальная часть — сфера внешнего движения как альтернатива лирической медитативной части. И, наконец, финал — т.н. народный праздник, выход в социум. А почему народный праздник? И зачем он собственно нужен? Потому что в нем воплощается идея коллективного единения в радостных чувствах («Живи роem!»). Здесь логика последования частей — опять же выработанная исторически — также имеет **воспитательную стратегию**. Это наука жизни в гармонии с природой, социумом и самим собой, то есть фактически это **наука выживания** в мире, полном опасностей, тяжелого труда, тревог, разочарований, лишений. В связи с этим как-то сами собой возникают и тут же отпадают вопросы о смыслах — о смысле жизни, о национальной идее для государства, страны, народа. Не надо их искать (изобретать велосипед), они уже давно найдены и выстраданы в лучших творениях человечества, вся история музыки говорит и учит об этом (или даже вопиет). Надо только знать, где искать, и нет смысла все время

плясать от печки, натываясь на одни и те же грабли. Хотя каждый человек должен пройти этот путь сам, но музыка, литература и искусство в целом могут ему помочь в этом, так как там можно найти ответы на все свои вопросы.

Итак, традиционное описание музыки и тематических процессов с фабульно-интонационно-психологической стороны имплицитно рассматривает музыку как семантический объект. Привычно разделяя форму и содержание, план выражения и план содержания, мы оперируем терминами технологическими (план выражения) и терминами психологическими (план содержания).

Если состояние «музыкального субъекта» (лирического героя) чревато противоречивыми импульсами и устремлениями, то картина развития может быть весьма сложной, запутанной, чередуются продвижения к новому состоянию и отскоки к первоначальному, зигзаги и отступления от намеченного пути (смешанные эмоции, по В. Н. Холоповой). Все это может быть воспринято слушателем как его собственные душевные муки и переживания, терзания, сомнения. Тем более это почти естественное состояние любого человека. То есть, в конечном счете, слушатель идентифицируется с неким семантическим объектом и проживает фрагмент чужой жизни, который он осознает при этом как фрагмент своей собственной.

Конфликтность и краткость разнонаправленных (тематических) импульсов в музыкальном произведении экспрессионистического плана может быть трактована в семантической плоскости как разорванность сознания, как некий хаотичный поток сознания, в котором смешиваются, как в сновидениях, обрывки мыслей, чувств, мыслеобразов и каких-то посторонних кадров на «экране сознания» с собственным участием.

Разумеется, весь богатейший спектр эмоций в музыке является некоей идеализированной проекцией эмоций жизненных. По Холоповой, психологи, изучавшие природу музыкальных эмоций, разделились на два лагеря: приверженцев эмотивной концепции и

когнитивной теории эмоций. Первые считают, что музыка в самом деле пробуждает в слушателе выраженное или изображенное в ней чувство (радость пробуждает радость, грусть пробуждает грусть и т.д.), вторые отрицают то, что «музыка действительно пробуждает такие существующие в мире реалии, как печаль, радость, гнев» [9. С. 15]. Третьи говорят о «специальных «музыкальных версиях» обычных эмоций», а также об их своеобразной сдержанности или приглушенности (не печаль, а «дымка печали») [9. С. 16].

Думается, что с позиций психологии или психиатрии гораздо легче представить заразительность не только обычных эмоций, но и музыкальных, чем с позиций чистого музыкознания, которое обычно этим вопросом не задается, считая его, быть может, праздным. Музыковеды склонны скептически относиться к чувствам и эмоциям, будучи втянуты всем ходом обучения в имманентно-музыкальные концепты и смыслы, в разного рода грамматики. Более того, говорить об эмоциях считается иногда даже неприличным, и здесь дело в том, что подобные рассуждения часто впадают в вульгаризацию и профанацию.

И теперь мы подходим к музыкальному произведению с другой стороны. Те же темы и тематическое развитие могут быть осознаны аналитиком музыковедом сугубо в другой плоскости — **имманентно-музыкальной** или **структурно-эстетической**. В этом случае анализируется эстетическое совершенство самих тем, логика их развития, сцепления, соединения, выводимости одной темы из другой и т. п. Совершенство и красота тонально-гармонических конструкций, полифонической техники, изящества и мотивированности оркестровки и проч. В таком случае произведение анализируется как некий **эстетический** или **гармонический** (в широком смысле) объект, взятый со своей **каллистической**<sup>4</sup> стороны, безотносительно к выразительности, экспрессии и т. п. Если мы возьмем традицию анализа по Шенкеру, то мы увидим апофеоз такого анализа. Но фактически анализ формы, гармонии,

полифонии к этому исторически вел и подвел. Если взять серийную и сериальную музыку, то она сама весьма располагает к такому анализу, это вскрытие логики сочетания серийных рядов, выбора высотных позиций серии и т. п., к этому прибавляются числовые аспекты анализа<sup>5</sup>. Понятно, что **подобный анализ интересен только теоретикам профессионалам**.

Две стороны музыки находятся в неразрывном единстве и подчас интерпретируются и называются по-разному. В том числе и со стороны чисто семиологической. Семантический и эстетический параметры музыкального произведения так или иначе вращаются вокруг проблемы содержания музыки и ее смыслов. Несмотря на множественность и неоднозначность терминологии, можно свести эти два аспекта к противопоставлению, которое сформулировал Р. Якобсон как «поэзия образов» и «поэзия мысли» применительно к литературе [13], что нашло развитие в работах музыковедов, в частности в работе И. Стогний [6].

Но вернемся к музыке как семантическому объекту или феномену («поэзия образов» или «поэзия эмоций»). А что мы имеем в плане образов или эмоций в таких стилях или течениях, как экспрессионизм, постмодернизм. Прежде всего, нагнетание негативных эмоций и, как следствие, возрастающий пессимизм<sup>6</sup>. В отношении русской литературы некоторыми литературоведами применяется даже термин **депрессивный реализм**, который можно применить, очевидно, и к музыке<sup>7</sup>. Но если функция музыки как воспитателя или гармонизатора (модератора) чувств или социально-психологической адаптации индивидуума к социуму (который в некотором смысле можно считать адом<sup>8</sup>) стирается, то индивид теряет; не находя точку опоры, он теряет жизненные ориентиры. Возможно, именно в этом кроется тяга простых слушателей к музыке классической, до порога крайнего экспрессионизма. Она настраивает слушателя и самого исполнителя на целевой позитив, на радость. Но на радость не «щенячью», а выстраданную в результате тернистого пути, радость, которую

нужно заработать или заслужить. И музыка, в которой нет этого конечного (кульминационного) апофеоза **жизнеутверждающей победности**, начинает постепенно, мало-помалу угнетать слушателя.

Если мы признаём интонационную сущность музыки (а это аксиома), то определенная музыка, будучи своеобразным языком выражения определенных чувств, начинает диктовать нам чуждые или опасные жизненные программы. Постоянно тиражируя смерть, разрушение, тоску, уныние и проч., она негативно и при этом активно программирует наше сознание. И от этого практически невозможно абстрагироваться. Музыка заразителна, так же как заразителен смех, плач, веселье, грусть, депрессия и прочие состояния. Если вы будете постоянно общаться с сумасшедшими, то ваша психика тоже пошатнется<sup>9</sup>. Пошатнется она и от бесконечной грусти и страдания. Поэтому акцентуация (заикленность) на такой музыке может сказаться не лучшим образом на настроении и психическом самочувствии. Возможно, в этом кроется загадка восприятия **многого** из современной академической музыки (не говорю, всей). Объяснение (самое простое) в том, что исполнители «тоже люди» и они не могут долго находиться в депрессивной музыке<sup>10</sup>. И исполнять такую музыку им нравится меньше только потому, что она не дает им того ощущения радости и позитива, которые вырабатываются при исполнении музыкой классической. Неужели в последней содержатся, в самом деле, какие-то чудодейственные «витамины» жизненного здоровья, жизненной силы и оптимизма? Неужели классическая музыка может быть признана эликсиром душевного и психического здоровья? Судя по всему, это действительно так и есть. Как пишет В. Н. Холопова: «Как по своим философским концепциям, так и по своему строю чувств творчество классиков было музыкой времени великого оптимизма» [9. С. 178]. К этому, возможно, следует добавить, что тайна естественного (природного) оптимизма коренится в тональной природе классической музыки. Исполнители это интуитивно чувствуют, как и слушатели.

Если взять тенденции на эпатаж, скандал, порождающие современное шоковое и провокационное искусство, то последнее, с одной стороны, отражает нашу нынешнюю жизнь (и в этом своеобразный «реализм» такого искусства), а с другой, оно стремится привлечь к себе внимание средствами и приемами, которые фактически грубо физиологичны и не несут в себе никакой позитивной жизненной программы. То есть скандал, эпатаж, эксцентричность можно рассматривать в русле **коммуникативных функций** музыки, только доведенных до крайности и направленных на самое себя (обратить на себя внимание). Очевидно, что это происходит от притупленности внимания публики. Никто не хочет слушать что-то привычное, серое, обыденное, так давайте мы «ударим», чтобы хотя бы на некоторое время слушатель «проснулся». В минимализме же наоборот, слушателю дают «поспать», так как он устал от напряженной жизни и напряженной (устрашающей) музыки, его усыпляют и убаюкивают. И это физиотерапевтическая (звуковая) процедура, которая имеет смысл скорее психотерапии. В целом психотерапевтическая функция свойственна любой музыке, но здесь (в минимализме) она выражена в максимальной степени, причем функция эта здесь проявляется как несколько приземленная, больше физиологически, чем духовно, направленная. У слушателя как бы отключаются высшие когнитивные способности, он становится больше овощем.

Кажется, мы утвердились в мысли, что музыка помогает обретению жизненных смыслов. Что она выработана человечеством ради преодоления негатива и торжества позитива в чувственно-эмоциональной сфере, и в этом ее прямая функция жизнеобеспечения. То есть это не просто декор (украшение) и развлечение (хотя эти функции тоже важны), это **жизненная необходимость**. В этом смысле поиски смысла жизни занятие бесполезное, все уже думано-передумано лучшими умами и выражено в концепции классической симфонии и протиражировано тысячу раз. А еще раньше все это



было выражено в церковной музыке и в народной песне, как и в народных пословицах и поговорках. Поэтому все это необходимо доставлять (поставлять) юному поколению, которое только приобщается к жизни. Если животные учат своих детенышей выживанию, приобретению навыков выживания (охота, спасение от хищников и проч.), то человечество выработало стратегию выживания в социуме, и эта стратегия содержится в классическом искусстве.

Не случайны в этой связи споры и прения о декадентстве (декадансе) в искусстве и в музыке. Что, в самом деле, считать декадентством? И кто имеет право суждения в этой скользкой области? Не случайна такая позиция, что все попытки обличить искусство в декадансе объявляются подозрительными и ущербными, как стремление навязать цензуру, так как де (якобы) посягают на свободу творчества, свободу творца. И напротив, декаданс можно объяснить и «легализовать» ссылкой на реализм, на отражение суровой (ужасной) действительности и идеей ее обличения. Ведь именно к этому вроде бы последовательно шло искусство критического реализма. А чтобы обличить пороки общества, их нужно показать. Стало быть, позволено все — *в смысле показа*. Но если это просто показ ради показа? Интересное рассуждение на этот счет содержится в «Записных книжках» Н. Метнера. Касаясь проблемы реализма в искусстве, он пишет: «Реализм почему-то имеет дело почти *исключительно* [курсив здесь и далее — Метнера] с темной стороной жизни. Зачем только представители этого направления хотят убедить нас, что они изображают или избирают себе темой эту темную сторону жизни, *не любя ее*, а лишь борясь с ней! Единственный способ борьбы с тьмой — это свет или, по крайней мере, искания его!... Мракописцы, чем они подлинно талантливее, тем более являются мраколюбцами... Нет ли в самом признании *тьмы реальностью*, а *света миражом*, уже признания в неудовлетворяемости светом в своей слепоте к нему?» [4. С. 175].

Ведь важна стратегия — не резонерство, а именно стратегия: есть ли на выходе некий по-

зитив, или мы попадаем в царство мрака и уже не видим света. Укажут ли нам пути выхода из тупика. То есть, есть ли свет в конце тоннеля? Опять — свет, тоннель — это тоже из той же серии от мрака к свету. И если у нас стратегия от мрака к мраку — то что на выходе?... Где и в чем слушатель, зритель будут черпать силы для борьбы и сопротивления?

Поэтому — удивительное дело — несмотря на то, что в жизни отдельно взятого индивидуума, в зависимости от места его нахождения, жизненных условий и обретенных смыслов — может быть все более или менее благополучно, но, придя в современный театр, или послушав некий современный опус, или посмотрев перформанс, он содрогнется от ужаса и сам не поймет, отчего это с ним случилось. Возможно, единственная польза от этого «культурного похода» или «события» — в том, что он по контрасту оценит еще раз те жизненные смыслы и ориентиры, которые для него очевидны. Молодому же поколению это не нужно, напротив, вредно, и в этом таится опасность. Так зачем же поощрять и финансировать за госсчет такое искусство, такой театр? Ведь мы должны воспитывать волю к жизни, волю к победе, а классическое искусство как раз к этому и призвано.

**К классическому искусству следует отнести также в широком смысле народное творчество, церковное и вообще все традиционное искусство, причем разных национальных традиций.** Причем не следует заикливаться на какой-то одной традиции, связанной с одной религией, пусть даже эта религия имеет характер титульной. Напротив, в таком многонациональном государстве, как Россия, любые попытки теоретической и практической разработки концепции исключительности и предпочтительности одной религии против других будут вести к раздорам и бесконечным спорам.

Вот его-то (классическое искусство в широком смысле) главным образом и прежде всего и надо поощрять, и культивировать (что делается явно недостаточно). Что же касается современного искусства, то в нем должен быть заме-

тен или ощутишь хотя бы слабый свет в конце тоннеля, и по этому критерию его, возможно, и следует оценивать. Поскольку в контексте текущей политической международной обстановки, в свете глобальных рисков и вызовов, а также с точки зрения национальных интересов и «национальной идеи» к музыке нужно относиться, прежде всего, как средству воспитания, средству выживания нации, а не просто как элементу бытовой жизни и культурного досуга граждан.

### Примечания

- <sup>1</sup> Парадоксом является то, что наше государство бесплатно учит студентов, многие из которых (самые успешные или «креативные») потом эмигрируют и таким образом бесплатно поставляются в другие страны, которые не затратили на их обучение ни цента.
- <sup>2</sup> Среди недавних публикаций на эту тему см., в частности, интересную статью В. Шуранова [12].
- <sup>3</sup> Многие ученые разрабатывают данную проблематику под разными углами зрения и с разных сторон. Например, В. В. Медушевский — в контексте православия. Несмотря на внешнее различие подходов к проблемам данного рода (музыкальных смыслов: музыкально-онтологических и музыкально-психологических) все авторы в принципе разделяют общий пафос — и на этом поле следует искать точки соприкосновения, а не ломать пики. Весьма содержательна в этой связи вышеупомянутая статья В. Шуранова, который пишет: «Именно в устремленности к абсолютным ценностям жизни видится единство духовного и художественного в искусстве» [12. С. 87] и сходно: «Художественное в своей смысловой глубине есть сопряженное с предельными ценностями мира и жизни» [12. С. 88].
- <sup>4</sup> О каллистике в отношении музыки см. в работах Ю. Н. Холопова, в частности: [8. С. 36].
- <sup>5</sup> Впрочем, нельзя сказать, что это нечто новое, такой же подход реализуется по отношению к музыке старинной, сложно полифонической.
- <sup>6</sup> Эта тенденция уже слегка обозначилась в романтизме. Холопова резюмирует ее как «от светлого к темному» [9. С. 204]; там же она приводит и музыкальные примеры («Шарманщик» как итог «Зимнего пути» Ф. Шуберта, финалы Патетической симфонии П. Чайковского и «Фантастической» Г. Берлиоза и др.).
- <sup>7</sup> В отношении Л. Толстого, А. Чехова (отчасти, конечно, и не ко всем произведениям). Например, в повести «Скучная история» Чехова итог жизни и преобладающее настроение главного героя, несмотря на (в целом) весьма успешно и достойно прожитую жизнь, — глубокая непреодолимая депрессия. Однако она обусловлена осознанием близкой кончины от неизлечимой болезни, и поэтому здесь, так сказать, мы имеем как бы «вынужденный» депрессивный реализм. Хотя, быть может, эта депрессия проистекает от отсутствия у героя веры в Бога, что косвенно хотел показать Чехов. Ведь вера в воскресение и вечную жизнь, безусловно, помогает бороться с мыслью о смерти. Здесь нужно судить о мироощущении писателя не по одному рассказу или повести, а по всей совокупности его творчества. Чехов часто показывает верующих людей, а также одержимых волей к жизни, но наблюдает их как бы со стороны. Поэтому в корне неверно определять его как «певца безнадежности», как это делает Л. Шестов в своем известном очерке [11]. Впрочем, см. к проблеме: [10].
- <sup>8</sup> См., к примеру, интервью М. Плетнёва в документальном фильме Юрия Борисова «Михаил Плетнёв. Фильм 2-й (к 50-летию музыканта)», где высказывается мысль, что ада нужно бояться не после смерти, и что, скорее всего, настоящий ад находится именно на земле — и это жизнь в социуме [5. 21:20]. Поистине адские свойства социума усиливаются вместе с гонкой вооружений в планетарном масштабе, нещадной эксплуатацией природных земных ресурсов и т. п.
- <sup>9</sup> См.: «Палата № 6» А. Чехова.
- <sup>10</sup> Холопова пишет о том, что академическая музыка XX века «в своих новейших устремлениях, ища новой правды и художественной оригинальности, пришла, с одной стороны, к гипертрофии мрачных, трагических эмоций, с другой, — к сухой «аэмоциональности» [9. С. 218]. Впрочем, нарочитая аэмоциональность может быть трактована и объяснена как род психической анестезии (или психологической защиты). Данное явление трактуется также в русле деперсонализации.

### Список литературы

1. *Арановский М. Г.* Симфонические искания. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 287 с.
2. *Карасёва М. В.* Воспитывающая музыкальный слух и этническую толерантность: новые возможности применения мультимедийных мобильных приложений на уроках сольфеджио // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: Сб. статей по материалам Межд. науч. конф. Академии имени Маймонида [...] 11—15 апреля 2017 года. — М.: Академия имени Маймонида, 2017. — С. 120—133.
3. *Карнаш Г. Ю.* Интервью в телепрограмме «Акцент КФУ с Юрием Алаевым», интервью от 02.03.2017 с Григорием Карнашем, ст. н. сотрудником сектора социальной философии Института философии РАН [Электронный ресурс]. — URL: <http://tv.kpfu.ru/index.php/teleproekty/programmy/aktsent-kfu-s-yuriem-alaevym/aktsent-kfu-s-yuriem-alaevym-vol24.html>. Дата обращения: 17.09.2017.
4. *Кирносова Е. Н.* Из записных книжек Н. К. Метнера // Процессы музыкального творчества: Сб. трудов № 140. Вып. 2 / Отв. ред.-сост. Е. В. Вязкова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. — С. 173—193.
5. *Плетнёв М. В.* Интервью в документальном фильме Юрия Борисова: Михаил Плетнёв. Фильм 2-й (к 50-летию музыканта) [Электронный ресурс]. — URL: <https://yandex.ru/video/search?filmId=14505406054328677287&text=фильм%20о%20Михаиле%20лет&noreask=1&path=wizard&reqid=1505627819258894-151141972697110920514155-man1-1446-V>. Дата обращения: 17.09.2017.
6. *Стогний И. С.* Коннотативные свойства музыкального текста. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. — 224 с.
7. *Тарасова Г. К.* Современный облик педагога-музыканта: креативность и призвание // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: Сб. статей по материалам Межд. науч. конф. Академии имени Маймонида [...] 11—15 апреля 2017 года. — М.: Академия имени Маймонида, 2017. — С. 352—361.
8. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму / Науч. ред. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Моск. гос. консерватория, 2006. — 432 с.
9. *Холопова В. Н.* Музыкальные эмоции: Учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. — М.: Мультипринт, 2010. — 348 с.
10. Чехов в английской критике и литературоведении: Обзор М. А. Шерешевской и М. Г. Литавриной (1997) [Электронный ресурс]. — URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-406-.htm?cmd=2>. Дата обращения: 16.09.2017.
11. *Шестов Л. И.* Творчество из ничего (А. П. Чехов) [Электронный ресурс]. — URL: <https://profilib.com/chtenie/52200/lev-shestov-tvorchestvo-iz-nichego-a-p-chekhov.php>. С. 1. Дата обращения: 15.09.2017.
12. *Шуранов В. А.* Художественные основы музыкального содержания как проблема анализа // Музыкальная академия. — 2016. — № 4. — С. 86—90.
13. *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — 464 с.

## References

1. *Aranovskiy M. G.* Simfonicheskiye iskaniya. — L.: Sov. kompozitor, 1979. — 287 s.
2. *Karasyeva M. V.* Vospityvaya muzykalnyi slukh i etnicheskuyu tolerantnost: novye vozmozhnosti primeneniya multimediyных mobilnykh prilozheniy na urokakh solfedzhio // Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kultury: Sb. statey po materialam Mezhd. nauch. konf. Akademii imeni Maymonida [...] 11—15 aprelya 2017 goda. — M.: Akademiya imeni Maymonida, 2017. — S. 120—133.
3. *Karnash G. Yu.* Intervyu v teleprogramme «Aksent KFU s Yuriyem Alayevym» intervyyu ot 02.03.2017 s Grigoriyem Karnashem, st. n. sotrudnikom sektora sotsialnoy filosofii Instituta filosofii RAN [Elektronnyi resurs]. — URL: <http://tv.kpfu.ru/index.php/teleproekty/programmy/aktsent-kfu-s-yuriem-alaevym/aktsent-kfu-s-yuriem-alaevym-vol24.html>. Data obrashcheniya: 17.09.2017.
4. *Kirnosova Ye. N.* Iz zapisnykh knizhek N. K. Metnera // Protsessy muzykal'nogo tvorchestva: Sb. trudov № 140. Vyp. 2 / Otv. red.-sost. Ye. V. Vyazkova. — M.: RAM im. Gnesinykh, 1997. — S. 173—193.
5. *Pletnyev M. V.* Intervyu v dokumentalnom filme Yuriya Borisova: Mikhail Pletnev. Film 2 (k 50-letiyu muzykanta) [Elektronnyi resurs]. — URL: <https://yandex.ru/video/search?filmId=14505406054328677287&text=fil'm%20o%20Mikhaile%20let&noreask=1&path=wizard&reqid=1505627819258894-151141972697110920514155-man1-1446-V>. Data obrashcheniya: 17.09.2017.
6. *Stogniy I. S.* Konnotativnyye svoystva muzykal'nogo teksta. — M.: RAM im. Gnesinykh, 2013. — 224 s.
7. *Tarasova G. K.* Sovremennyy oblik pedagoga-muzykanta: kreativnost i prizvaniye // Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kultury: Sb. statey po materialam Mezhd. nauch. konf. Akademii imeni Maymonida [...] 11—15 aprelya 2017 goda. — M.: Akademiya imeni Maymonida, 2017. — S. 352—361.
8. *Kholopov Yu. N.* Vvedeniye v muzykal'nuyu formu / Nauch. red. T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova. — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 2006. — 432 s.
9. *Kholopova V. N.* Muzykal'nyye emotsii: Uchebnoye posobiye dlya muzykalnykh vuzov i vuzov iskusstv. — M.: Multiprint, 2010. — 348 s.
10. Chekhov v angliyskoy kritike i literaturovedenii: Obzor M. A. Shereshevskoy i M. G. Litavrinoy (1997) [Elektronnyi resurs]. — URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-406-.htm?cmd=2>. Data obrashcheniya: 16.09.2017.
11. *Shestov L. I.* Tvorchestvo iz nichego (A. P. Chekhov) [Elektronnyi resurs]. — URL: <https://profilib.com/chtenie/52200/lev-shestov-tvorchestvo-iz-nichego-a-p-chekhov.php>. S 1. Data obrashcheniya: 15.09.2017.
12. *Shuranov V. A.* Khudozhestvennye osnovy muzykal'nogo sodержaniya kak problema analiza // Muzykal'naya akademiya. — 2016. — № 4. — S. 86—90.
13. *Yakobson R. O.* Raboty po poetike. — M.: Progress, 1987. — 464 s.