

Т. Б. СИДНЕВА

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

ДИАЛЕКТИКА ГРАНИЦЫ КАК КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР ПОНИМАНИЯ МУЗЫКИ



На многовековом пути поиска достоверного определения музыки и всех процессов, в ней происходящих и с ней связанных, в искусствознании создан разветвлённый и многоаспектный терминологический аппарат. Тем не менее неразрешёнными сегодня остались не только локальные проблемы, но даже сам вопрос «что есть музыка?», «казалось бы, уже давно и согласно решённый», оказался «по-новому животрепещущим и остро дискуссионным» [10, с. 6].

Вовлечение в единое культурное пространство всех эпох, жанрово-стилевых парадигм, континентальных и этнических традиций, открытие новых звуковых горизонтов – всё это потребовало от музыкальной науки, озадаченной созданием нового методологического инструментария, выхода в самые отдалённые сферы знания. Обусловленный беспрецедентной художественной практикой процесс терминологического поиска отсылал искусствоведов в высшую математику, информатику, теорию вероятностей, ботанику, зоологию, вирусологию и т. д.

Примечательно, что магистральным направлением этих поисков стала фиксация всевозможных пределов, переходов и пересечений. В философии, культурологии, литературоведении активно востребованной становится категория «границы», которая явно или скрыто, но неизменно присутствует в инструментарии современной науки. Несмотря на широкое хождение в исследовательском лексиконе, тем не менее, проблема границы остается новой для науки.

Апробация проблемы границы в различных сферах искусствознания подтвердила важное обстоятельство: при выявлении специфики современных художественных реалий граница одновременно позволяет сохранить генетическую память искусства и удерживать континуум его становления.

Ключевая роль границы в искусстве очевидна. История художественного опыта сполна подтверждает жёсткость и подвижность, закрытость и проходимость границ. В известном смысле му-

дожественный процесс представляет собой непрерывное создание барьеров и пересечение территорий, установление пределов и разрушение границ – языковых, жанровых, стилиевых. Рубежность как природное качество художественного мышления определяет отношение традиции и новаторства, «своего» и «чужого», «высокого» и «низового», искусства и его имитации.

Сам творческий процесс отражает постоянное «пребывание» на границе замысла и его материализации, создания художественного текста и его интерпретации. Взаимодействие искусства с другими «сопредельными» сферами культуры (наукой, религией, нравственностью, политикой, повседневностью) также подчинено механизмам существования границ. Метафоры «рама», «порог», «забор», «ограждение», «грань», «предел», фиксирующие рубежность и пограничность, стали доминирующими в характеристиках реалий художественного опыта.

Открывшиеся, благодаря выявлению роли границы, перспективы аналитики искусства, обусловили принципиальное перемещение центра внимания с вопроса «где пролегают границы?» к вопросу «что такое граница?».

За пределами топологии и геополитики первым обратился к исследованию границы в словесном художественном творчестве М. М. Бахтин, который определил её вездесущность и всепроникаемость в культуре. «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент её, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле её. Каждый культурный акт существенно живёт на границах: в этом его серьёзность и значительность <...>» [2, с. 25].

Далее эта тема стала одной из значимых в трудах Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, немецких филологов М. Шмитц-Эманс, Г. Плумпе, российских исследователей Н. Т. Рымаря, В. Г. Зусмана и других. Ю. М. Лотман в позднем фундаментальном труде «Внутри мыслящих миров» называет границу «культурной универсалией»

и посвящает ей специальный раздел (См.: [5, с. 257–268]).

Первичное значение границы связано с такими понятиями как «изоляция», «предел», «разделение», «различение». Эти качества стали исходными для определения границы Ю. Лотманом: она есть прежде всего «черта, на которой кончается периодичная форма. Это пространство определяется как “наше”, “своё”, “культурное”, “безопасное”, “гармонически организованное” и т. д. Ему противостоит “их-пространство”, “чужое”, “враждебное”, “опасное”, “хаотическое”» [5, с. 257]. М. Бахтин пишет о разделении, отрешении, изоляции (способности автора занимать позицию «вне» жизни) как основе создания художественной формы. По его мнению, это является главным условием творения эстетически значимого объекта [1, с. 68–74].

Одной из исходных функциональных форм границы-изоляции является рама, обеспечивающая автономность художественного произведения и отделяющая его от реальной действительности. Рама сообщает художественному произведению важное качество автономности, обеспечивает его внутреннюю смысловую и структурную замкнутость. В живописи, по определению Г. Зиммеля, она выполняет роль «стража границ картины». В музыке рама проявляется в тематической, тональной, ритмической, динамической и т. п. замкнутости.

Однако «представление о границе, отделяющей внутреннее пространство от внешнего, дает только первичное, грубое деление» [5, с. 263]. В структуре границы не менее значима её открытость, «проходимость». Граничащие друг с другом различные «территории» взаимно зависимы, они неизбежно вступают в диалог. Благодаря соединению замкнутости и открытости феномен границы может быть представлен как некая «зона», в которой происходят перекрёстные смещения, взаимодействия и взаимопрорастания. Ю. Лотман, описывая отношения римлян и варваров, отмечает, что граница неизбежно порождает создание «креолизованных систем» [5, с. 267]. В искусстве также существуют характерные пограничные пространства – зоны «креолизации», в которых происходят языковые смещения, сопряжения видовых, жанровых и стилевых закономерностей. Креолизованные зоны непредсказуемы, но и продуктивны.

Как видим, достоверное определение границы неотделимо от осознания её объёмности, подвижности и нелинейности. Она двунаправленна: «диалектика границы заключается в единстве разделения и соединения, различения и диалога-встречи» [8, с. 31]. Она одновременно является естественным фактором стабилизации,

но также «зоной хаотизации», приводящей к разрушению порядка.

Границы «фрактальны, аналогичны по отношению друг к другу. Их сближает знаковая, символическая природа» [3, с. 152]. Возможно, именно поэтому топологические и геополитические характеристики границы оказываются не только приемлемыми, но и продуктивными для изучения их в проекции на искусство. Здесь открываются пространственно-временные, нравственные, эстетические, экзистенциальные смыслы пределов, переходов, пересечений.

В терминологическом инструментарии музыкальной науки граница имеет хорошие перспективы. В значительной степени это обусловлено характерной для музыки особой остротой и парадоксальностью проблемы границы. И это касается не только того эстетического и технологического перелома в музыкальном искусстве, который Ю. Н. Холопов по масштабам сравнил с крушением Древнего мира. Причины значимости категории глубже. Они коренятся в природе музыки.

Прежде всего напомним о полисемантической понятию «музыка». Множественность значений, которыми она обладает, позволяет говорить о музыке не только как виде искусства – в имманентно художественном толковании (это является лишь малой частью того, что мы называем музыкой). Не менее развернутым стало понимание музыки как метафоры поэтического, душевного, духовного. Среди многих примеров достаточно упомянуть символистское понимание музыки как «центра притяжения искусств» (А. Белый). И, наконец, толкование мироздания (Пифагором, Кеплером, Шопенгауэром и др.) как звучащей вселенской гармонии, отсылает нас метафизическому пониманию музыки.

Оставим в стороне изучение границ имманентно художественного, метафорического и метафизического в музыке и обратимся к музыкальному искусству, которое по генезису и логике самоопределения может быть представлено как особый опыт границы.

Как искусство, прежде всего обращённое к слуху, «музыка возникает из преодоления границы тишины и звучания» [9, с. 171] – разделения молчания и высказывания. Но, наряду с «изоляцией», установлением «рамы», существует и обратный процесс: превращение тишины в музыку, следствием чего стала «эмансипация» молчания. Характерное утверждение паузы не только в качестве самостоятельного музыкально-языкового элемента, но и тишины как доминирующего (или единственного) средства, присуще авторам с различными стилевыми установками (Э. Шультс

хофф, Дж. Кейдж, А. Шнитке, С. Губайдулина, А. Пярт).

Очевидным является и то, что в музыке существует ясно очерченная отделённость её от шума: «музыкальный звук (независимо от культурно-типологических различий) создается под воздействием эстетических и семиотических критериев» [8, с. 170]. В то же время изоляция музыки от шума не является абсолютной. Шумовые эффекты утвердились в истории музыки как действенная форма композиторского высказывания, обладающая безграничными выразительными возможностями. Наряду с шумовыми экспериментами А. Онеггера, А. Мосолова, Л. Руссола, Дж. Антейла, Р. Либермана и других композиторов можно упомянуть Симфоническую поэму для 100 метрономов Д. Лигети (1962), первоначально имевшую славу скандального произведения, но позднее осознанную как глубоко философская композиция (как известно, поэма была исполнена на концерте в день похорон композитора).

Диалектика «жёсткости» и «подвижности» границы пронизывает все уровни музыкального произведения: его язык, композицию, концепцию, драматургию (см. об этом: [8, с. 160–197]).

Фиксация нотного текста, пройдя долгий путь унификации, на протяжении XX века становится относительной (её границы «хаотизируются») и утрачивает общепринятые регламенты, приводя к индивидуализации систем нотации. Алеаторические опыты Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, П. Булеза «открывают» границы текста, в котором заданность уступает место воле случая.

«Пограничная» природа проявляется в различных жанрово-стилевых парадигмах музыки. Она открывается нам даже в тех текстах, которые представляются образцом классической архитектуроники.

Обратимся к хрестоматийному фрагменту – «Шутке» из сюиты для флейты с оркестром И. С. Баха. Первое шестнадцатитактовое построение, казалось бы, являет собой пример совершенной законченности. Классически безупречными здесь представляются изолирующая и структурирующая функции границы-рамы. Однако обратим внимание, что классическая квадратность здесь не выдержана строго [(2+2)+(2+4)+6 такты]. Очевидность гомофонно-гармонического склада фактуры «нарушается» имитацией флейтовой темы в оркестре (7-й такт). Устойчивое слуховое впечатление завершенности построения сочетается с тональной открытостью модулирующего построения (*h-fis*). Репарка «*badinerie*» («шутка»), равно как и скерцозный характер музыки, парадоксальным образом «диалогизируют» с минорным колоритом пьесы.

Подобных примеров полифункциональности границы можно в изобилии обнаружить в композициях Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Но если в опусах, отражающих классическую эстетическую парадигму, преобладает «рама» – изолирующая и упорядочивающая роль границы – то в произведениях, воплощающих принципы неклассической парадигмы, мы видим иную «картину».

«В неклассической парадигме музыкального искусства доминируют свойственные границе функции диалогизации и хаотизации» [9, с. 172]. Переосмысление границ и преодоление традиционных «пределов», происходящее в музыке на протяжении последнего столетия, приобрело характер непреходящего процесса. Среди многих других следует упомянуть алеаторические опыты К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, П. Булеза. Ю. Г. Кон точно фиксирует тенденцию хаотизации границ в алеаторике – не только отдельного произведения, но и возможностей музыки как искусства. Исследователь отмечает, что «алеаторика делает присущую всякой музыке многозначность практически безграничной» [4, с. 14]. Пьер Булез, как известно, предлагал музыкантам исполнять его композиции в одном концерте несколько раз, тем самым намеренно акцентируя принципиальную открытость границ в прочтении нотного текста.

Отмечая различное «поведение» границы в музыкальных произведениях классической и неклассической парадигмы, мы не должны представлять изоляцию и хаотизацию как функции границы, сменяющие друг друга. Фундаментальное свойство границы как «культурной универсалии» заключается именно в её объемности и нелинейности, отражающей диалектику конструктивного или деструктивного, упорядочивающего или хаотизирующего аспектов.

Показательна в этой связи пьеса для флейты соло «Голос» (1971) лидера японского авангарда Торо Такемицу. При первом приближении композиция представляется экспериментом по преодолению звуковых, артикуляционных, композиционных, драматургических границ. Пьеса продолжает сонорные опыты Э. Вареза, О. Мессиана, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена. Излюбленный инструмент Такемицу флейта (в качестве сольного и ансамблевого инструмента звучит во многих его сочинениях) необычно трактован: наряду с «созерцанием» отдельного звука, флейтист одновременно должен петь, говорить, громко дышать, шептать. Сложен язык «Голоса»: частые переключения интонаций, смена темпов, предельно широкий звуковысотный диапазон – представляют серьёзные трудности для исполнителя. Композицию усложняют элементы

инструментального театра: мимика, жесты, хождение по сцене и залу. Нотная запись также далека от традиционной: практически отсутствует традиционная нотация, нет деления на такты, не обозначены длительности.

В то же время за неклассической открытостью композиции в ней есть скрепляющие и «замыкающие» факторы. В пьесе звучит поэтический текст – хайку Сузо Такигучи («Кто там идёт? Скажи, прозрачность, кем бы ты ни была»), дважды на французском и один раз на английском языке. Обнаруживается явная репризность, и, хотя словесная и музыкальная репризы не совпадают, завершает композицию начальная интонация (без поэтического текста). Очевидно, что хайку выполняет роль «рамы» произведения.

Проясняющее значение имеют подробные комментарии Такемицу (13 пунктов ремарок), в которых он формулирует тембровые, темповые, динамические, артикуляционные регламенты.

Исследователи отмечают явные параллели с «Лунным Пьеро» А. Шенберга («гротескная экс-

центрика, таинственная и жутковатая картина одиночества» [6, с. 132]), что также может быть представлено как упорядочивающая функция границы.

Как видим, небольшие музыкальные фрагменты, принадлежащие разным эпохам, сполна подтверждают характерную для границы диалектику открытости-закрытости, упорядоченности и хаотизации.

Возвращаясь к обозначенной в начале статьи проблеме поиска современной терминологии в музыковедении, следует отметить следующее: обновление понятийного аппарата имеет смысл только тогда, когда открывает новые аспекты в ранее освоенном художественном пространстве. Дальнейшее изучение музыки, осознанной как квинтэссенция опыта границы (во всей полноте её функциональных форм), не только открывает новые пути к пониманию специфики искусства звуков, но и даёт новые обоснования множественности и эвристической открытости художественного творчества в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.

2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

3. Зусман В. Граница в художественном мире Кафки // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2009. Т. 6. С. 152–159.

4. Кон Ю. «Алеа» и деконструкция // Композиторская техника как знак: сборник статей к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 2010. С. 7–19.

5. Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.

6. Мутузкин И. Экспериментальная флейта в музыке XX века. Дисс. ... канд. иск. Нижний Новгород: ННГК, 2009. 176 с.

7. Рымарь Н. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты границы как феномена художественного языка. Tom XI. Siedlce: Wydawca IKRiBL. Slavica sedlcensia. Opuscula, Siedlce, 2016. 334 с.

8. Сиднева Т. Диалектика границы в музыке. М.: АВСдизайн, 2014. 400 с.

9. Сиднева Т. Музыка: границы творчества // Философия творчества: материалы Всероссийской научной конференции, 8–9 апреля 2015 г., Институт философии РАН, г. Москва / Под ред. Н. М. Смирновой, А. Ю. Алексева. М.: ИИнтелл, 2015. С. 164–176.

10. Холопов Ю. О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 6–17.

REFERENCES

1. Bakhtin M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. Izd. 2-ye. Moscow: Iskusstvo Press, 1986. 445 p.

2. Bakhtin M. Voprosy literatury i estetiki [Problems of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Press 1975. 504 s.

3. Zusman V. Granitsa v khudozhestvennom mire Kafki [Border in the artistic world of Kafka] // Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov. Vol. 6. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2009. P. 152–159.

4. Kon Yu. «Alea» i dekonstruktsiya [“Alea” and deconstruction] // Kompozitorskaya tekhnika kak

znak: Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya Yuzefa Geymanovicha Kona. Collection of articles. Petrozavodsk: Petrozavodsk State Conservatory after A. K. Glazunov, 2010. P. 7–19.

5. Lotman Yu. Vnutri myslyashchikh mirov [Inside the thinking worlds] // Semiosfera [Semiosphere]. S.-Petersburg: Iskustvo-SPb, 2004. 704 p.

6. Mutuzkin I. Eksperimental'naya fleyta v muzyke XX veka [Experimental flute in the music of the twentieth century]: PhD Thesis. Nizhniy Novgorod: Novgorod State Conservatory after M. I. Glinka, 2009. 176 p.

7. Rymar' N. Poetika granitsy v literature [Poetics of the Border in the Literature]. Vol. XI. Siedlce: Wydawca IKRiBL. Slavica sedlcensia.

Opuscula, Siedlce, 2016. 334 p.

8. Sidneva T. Dialektika granitsy v muzyke [The dialectic of boundaries in music]. Moscow: ABSdizayn, 2014. 400 p.

9. Sidneva T. Muzyka: granitsy tvorchestva [Music: boundaries of creativity] // Filosofiya tvorchestva / Pod red. N. M. Smirnovoy, A. Yu. Alekseyeva. Moscow: Pntell, 2015. P. 164–176.

10. Kholopov Yu. O sushchnosti muzyki [On the Essence of Music] // SATOR TENET OPERA ROTAS. Yuriy Nikolayevich Kholopov i yego nauchnaya shkola. Moscow: Moscow State Conservatory after P. I. Chaykovsky, 2003. P. 6–17.

**ДИАЛЕКТИКА ГРАНИЦЫ
КАК КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР ПОНИМАНИЯ МУЗЫКИ**

Для современной музыкальной науки категория «границы» имеет важную методологическую значимость. Достоверное определение смысла границы неотделимо от осознания её объёмности, подвижности и нелинейности. Как «культурная универсалия» (Ю. М. Лотман), граница основана на диалектике разделения и соединения, изоляции и диалога. Она одновременно является зоной упорядочивания и зоной хаотизации. Граница определяет особенности поведения субъекта, она формирует «пограничное сознание» (К. Хаусхофер). Искусство, проявляющее повышенную чувствительность к «пределам», «рубежам», «сломам», «переходам», становится той сферой, в которой функции границы раскрываются во всем многообразии и полноте. Для музыки характерна особая острота и парадоксальность проблемы границы. Причиной этому являются следующие факторы. Прежде всего, сама музыка возникает из преодоления границы «тишина-звучание». Существует и обратный процесс: превращение тишины в музыку, следствием чего стала «эмансипация» молчания и тишины. Естественным условием

для музыки является также её эстетическая и семиотическая «изоляция» от шума. В то же время поиск новой выразительности обуславливает непрерывный процесс проникновения в музыку шумовых эффектов. Дialektika границы проявляется на всех уровнях музыкального искусства: консонанс и диссонанс, горизонталь и вертикаль, регламентация и импровизация, завершённость и открытость формы и т. д. На всех уровнях музыки эти оппозиции находят и «опровержение»: на определённом этапе своего развития музыка приходит к эмансипации диссонанса, фиксированная звуковысотность утрачивает доминирующее значение даже в западной традиции, «растворяясь» в пластах электронных звучаний и звуковых полях сонористики; преодоление заданности текста находит свое воплощение в алеаторике. Подвижность и открытость границ музыки является подтверждением ее диссипативности и нелинейности, что позволяет глубже понять природу музыки и её роль в современном мире.

Ключевые слова: музыка, художественное творчество, диалектика границы, изоляция, диалог.

**DIALECTICS OF THE BORDER
AS A KEY FACTOR OF UNDERSTANDING MUSIC**

Category «border» is one of the most important in cognition the processes of the modern music science. Reliable definition of the meaning of the border is inseparable from the awareness of its volume, mobility and non-linearity. As a «cultural universal» (Lotman), the border is

based on separation and connection, isolation and dialogue dialectic. Simultaneously it is also the area of *ordering* (stabilization) and the zone of *chaos* (the destruction of the order). The border determines the features of behavior of the subject, forms the «border consciousness». Art, exhibiting

increased sensitivity to the «limits», «frontiers», «destructions», «transitions», is the sphere in which the role and importance of the border are revealed in all their diversity and completeness. Exceptional acuity and paradoxical character of the border problem are typical of music. The following factors are their reason. First of all, the music itself arises overcoming the border from silence to sound. There is a reverse process: the conversion of silence into music, which resulted in the «emancipation» of silence and quietness. The natural condition for music is also its «isolation» from noise: a musical sound is created under the influence of aesthetic and semiotic criteria. At the same time search of new ways of expressiveness causes a continuous process of penetrating noise effects into music. The isolation manifests itself at all levels of musical art:

consonance and dissonance, horizontal and vertical, regulation and improvisation, completeness and openness of a form etc. At all levels of music these oppositions find «refutation»: at a certain stage of its development music comes to the emancipation of dissonance, a fixed pitch loses the domineering role even in the Western tradition, «melting» in the layers of electronic sounds and sound fields of sonority; a text specificity overcoming is embodied in aleatoric.

Flexibility of music borders confirms its dissipativity and nonlinearity that enables a deeper understanding of the nature of music and its mission in the modern world.

Key words: music, artistic creativity, the dialectics of the border, isolation, dialogue.

Сиднева Татьяна Борисовна

доктор культурологии, профессор
зав. кафедрой философии и эстетики

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Россия, 603005, Нижний Новгород

e-mail: tbsidneva@yandex.ru

Tatiana B. Sidneva

Doctor of Sciences (Culturology), Professor
The Chair of the Department of Philosophy and Aesthetics
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

Russia, 603005, Nizhny Novgorod

e-mail: tbsidneva@yandex.ru

