

## НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ: ТРУДЫ

---

---

Богомолов А.Г.

### ТИПОЛОГИЯ РЕЛИГИОЗНОЙ МУЗЫКИ

Andrew G. Bogomolov

#### TYPOLOGY OF SPIRITUAL MUSIC

*This paper deals with the spiritual music phenomenon as a specific genre of music. Based on M. Eliade's distinction between «sacred» and «secular» in «Le sacré et le profane» the author tries to demonstrate here a sum of its particular aspects.*

Замысел создания этой статьи восходит к книге Мирчи Элиаде «Священное и мирское». Различение в работе двух типов мировоззренческих парадигм, отраженных в дихотомии «священного» и «мирского», привело к мысли раскрыть в рамках обозначенной схемы один частный вопрос. Исходя из соображения о том, что горизонт каждой из упомянутых моделей включает полный набор культурных актов, мы решили очертить проблематику соответствующих типов музыкального сознания. Принцип разведения оппозиции «священного» и «мирского» у М. Элиаде не обладает качеством строгой хронологической определенности. Очевидно, впрочем, что в целом культура проходит путь от «священного» к «мирскому», и в определенный момент своей истории мировоззрение обретает преимущественно мирской характер<sup>1</sup>. Западноевропейская культурная

<sup>1</sup> Вопрос о том, всякая ли культурная традиция потенциально может повторить путь западноевропейской модели, имеет смысл оставить здесь без обсуждения в силу масштабности проблемы и спорности точек зрения как «за» так и «против».

модель являет яркий пример этого пути, и одновременно с этим представляет, пожалуй, наиболее полное воплощение процесса перехода от «священного» восприятия мира к «мирскому». Сознание новоевропейского человека, таким образом, предстает перед нами как преимущественно «мирское». Этот факт, очевидно, соответствует всему срезу культурной жизни, и, в частности, касается предмета нашего исследования. На этом основании мы можем полагать вполне адекватной экстраполяцию обозначенной М. Элиаде дихотомии на музыкальную культуру, и предложить к рассмотрению такую же схему: наличие двух стратегий ориентации человека в мире, коррелирующих с его ощущением «священного» или «мирского». В этой связи предварительным этапом будет постановка вопроса о религиозной музыке как о некоем особом качестве преобразования человеком звукового пространства. Эта особенность должна быть очевидной настолько, чтобы имела возможность показать, на каких основаниях возможно формирование типологии религиозной музыки.

Существование de facto таких явлений как религиозная и светская музыка невозможно подвергнуть сомнению. Строгого их определения, пожалуй, не существует, но религиозной мы называем музыку, заполняющую действие религиозного ритуала: звучащую в христианском храме, буддистском монастыре и т.п. Привести примеры светской музыки, думаю, ни для кого не составит труда. Иначе говоря, рассматриваемая оппозиция подчинена идее различения сфер деятельности. При этом сам феномен, то есть музыка «вообще», остается цельным. Он лишь приобретает родовые отличия. В работах музыковедческой или историко-музыкальной проблематики анализ музыки не включает постановку вопроса о возможности принципиальной детерминации каких-либо родов музык. Различия фиксируются на уровне технических приемов, правил композиции, принципов исторического обоснования. Разговор же о родовой дифференциации не поднимается. Однако ситуация, в которой пребывает искусство с первой четверти XX века, подвергает сомнению многие прежние воззрения. В качестве одной из таких — представление о цельности феномена музыки в перспективе человеческой истории. Сомнение в постулате цельности

феномена требует такого рода исследований, которые как раз и рассматривали бы границы этой цельности.

Данную статью следует рассматривать как введение к потенциальному исследованию, обозначающее лишь базовый тематический горизонт. В своей основе она, помимо указанной книги М. Элиаде, опирается на работы ряда отечественных авторов, разрабатывающих весьма близкие по характеру постановки проблемы темы.

## ОСНОВНЫЕ ДЕФИНИЦИИ

В качестве альтернативы широко используемому словосочетанию «музыкальное произведение» мы предлагаем термин «*музыкальный объект*». Различие лежит в плоскости разговора о наличии фигуры композитора. Слово «произведение» всегда неявно предполагает творческую индивидуальность, которая нечто «про-извела», то есть «вывела из себя» как результат своих творческих интенций. Однако история существования музыкальной культуры знает такие эпохи, когда фигура автора не подразумевалась вовсе. Применительно к таким образцам, как, например григорианские хоралы, слово «музыкальное произведение» существенно меняет смысл их принципов и оснований. Музыкальный объект нейтрален в отношении акта творчества и может быть дополнительно обозначен как ценностно определенная совокупность функционально взаимосвязанных единиц, имеющих аудиальную природу.

Явления, скрывающиеся за словом «музыка» слишком аморфно очевидны, чтобы обойтись без какой-либо дополнительной дефиниции, и в то же время практически бесконечно-многообразны, чтобы такая дефиниция была исчерпывающей. Принимая во внимание все эти соображения, термин «*музыка*» в статье понимается как *звуковая невербальная асемантическая структура*. Утверждение о структурности тут является ключевым<sup>1</sup>. Именно это качество задает цельность звучащему объекту,

<sup>1</sup> Вопрос о необходимом характере рационализации звукового пространства рассматривается в работе М. Вебера «Рациональные и социологические основания музыки».

определяя его непротиворечивость и выделяя его из широкого спектра доступных человеческому слуху звуковых явлений.

Внимательному читателю, видимо, уже бросился в глаза тот факт, что, опираясь на работу М. Элиаде, и, как следствие, принимая в качестве рабочего базиса оппозицию «священного» и «мирского», мы, тем не менее, используем словосочетание «*религиозная музыка*». Это обусловлено тем, что понятие «священного» адресует к более общему типу мировоззренческой позиции, а предикат «*религиозная*» выступает как родовое название той модели музыкального, которая погружена в контекст «священного».

Также можно считать синонимичными с вышеупомянутым предикаты «*культовая*» или «*ритуальная*». Все они подразумевают отличное от вербализированного звуковое сопровождение религиозного ритуала. Несмотря на существенные внутренние различия между содержанием обрядов тех или иных культур, в рамках заданной темы они не являются определяющими для формализации типологии, и поэтому приниматься во внимание не будут. Предлагаемый текст вообще будет вынужденно избегать обращений к конкретным фактам в силу ограничений, накладываемых объемом статьи.

\* \* \*

Музыка есть результат символизации опыта<sup>1</sup>, осуществляемой в акте художественного производства в сфере звука, звукового пространства культуры. Принципы работы со звучащим материалом и должны, думается, стать исходным пунктом. Отсюда первое, чего мы коснемся, будет вопрос о содержании, о смысле музыки «вообще» и музыкального объекта в частности. Обозначить хотя бы в общих чертах эту задачу и пути ее решения важно потому, что атрибуцию качества или качеств музыкальному объекту (например: быть религиозной музыкой) можно, предположительно, обосновать непосредственно его содержанием, подобно тому, как мы определяем жанровую

<sup>1</sup> О символической природе человеческого действия см.: Уайт Л. Понятие культуры / Антология исследований культуры. Интерпретация культуры. — 2-е изд. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006.

принадлежность книги по характерным особенностям стиля изложения и ее содержанию. Книга упомянута неслучайно. Музыкальный объект очень часто сопровождается текстом. Более того: феномен «чистой» музыки в истории является скорее исключением, чем неизбежным результатом развития музыки. Так необходимо ли наличие последнего для вынесения решения о сущности данного музыкального объекта? Другими словами, является ли текст необходимым комментарием к звуковому построению, определяющим его родовую принадлежность?

Ошибочно полагать, что текст, наложенный на звуковое построение, есть содержание данного музыкального объекта. Вообще музыка и язык — это две несводимые друг к другу смылоразличительные реальности. Вербальный характер одной из них и невербальный — другой накладывает фундаментальные отличия на характер сказывания внутри данных символических реальностей. Их синхронное сосуществование в одном культурном акте равным образом может являться обязательным фактом для отдельных жанров или музыкальных традиций, или же нет. Необязательность вербального комментария может определенно указывать на отсутствие необходимого характера определяющей роли такого комментария в жанровой спецификации. Однако то, что актуально для одного уровня — жанрового, — может не быть таковым в ином контексте. Уровень родовых отличий имеет смысл трактовать как более «глубокий», ближе приближающийся к базисным мировоззренческим моделям. На уровне рода музыкально оформленный звук обладает собственными средствами идентификации, текст же имеет вторичное значение, поскольку отражает иную, нежели музыка, *семантически интерпретирующую* реальность позицию.

На этот факт обращает внимание Ф.В. Равдоникас, отмечая, что «...музыкальная речь семасиометрически самодостаточна»<sup>1</sup>. Более того, автономность музыкальной «речи» предполагает наличие независимой от языка системы символизации опыта, что неизбежно приводит к тому, что она (музыкальная речь) «...при

<sup>1</sup> От греч. σημασία — «смысл». Неологизм, предложенный Ф.В. Равдоникасом. См.: Равдоникас Ф.В. Порождение смыслов // Вестник балтийской педагогической академии. — № 100 (2010). — С. 8.

всей своей мотивационной эффективности не может быть передана лингвистическими средствами»<sup>1</sup>. Текст (если таковой имеется) и его звуковое (музыкальное) сопровождение — явления разных порядков, выступающих в границах одного культурного акта как сумма несводимых друг к другу смыслопорождающих структур. Музыкальный язык не является семиотической системой и не ориентирован в своих внутренних интенциях на сказывание о реальности. Говорить о «содержании» музыкального объекта, проводя аналогию с содержанием текстуальной среды, можно, поэтому, лишь весьма условно.

Из сказанного следует что разведение «светского» и «религиозного» в сфере музыкального не может опираться на представления о том, что «сообщает» или о чем «говорит» слушателю музыкальный объект. Ни текст, ни некое предполагаемое имманентное самой музыке «сообщение» не делает ту или иную музыку религиозной. Мы, скорее, можем утверждать, что музыка является первичным фактом и предстоит ее смысловому наполнению семантической природы. В качестве иллюстрации можно вспомнить практику сочинения на *cantus prius factus*<sup>2</sup>, бывшую в XII—XVI веках основной композиторской техникой западноевропейской музыкальной традиции. За основу для духовных произведений (например, месс) нередко брались светские, и даже порой довольно фривольные по содержанию песни. Несовместимый с современным представлением о благочестии, подобный технический прием допускался, видимо, в том числе<sup>3</sup> и потому, что разведение текста и мелодии нивелировало определяемые стихами сюжетные границы оригинала, оставляя собственно музыкальную часть «нейтральной» в смысле жанровой спецификации.

<sup>1</sup> Там же, с. 8.

<sup>2</sup> Лат.: ранее сделанный напев. Подробнее об этом см.: Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка Эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним. — М.: Музыка, 1982.

<sup>3</sup> В музыковедческой литературе чаще можно встретить точку зрения, утверждающую, что выбор композиторов был обусловлен высокой степенью выразительности народных песенных тем.

Итак, музыка ничего не «говорит», но в то же время мотивационную эффективность музыки (т.е. *наличие модусов порождения и передачи смысловой энергии* — Ф. В. Равдоникас) невозможно подвергнуть сомнению. Чувство, что музыка воздействует на всю глубину человеческой природы, постоянно сопровождает дискурс по этой теме. Не следует ли предположить, что характер воздействия музыки на слушателя имеет особое значение для переживания ее как «светской» или «религиозной»?

Иницируя включение в объяснительную модель подобных соображений, мы неизбежно оказываемся перед опасностью психологизма и угрозой субъективистских принципов описания феномена. Тут же встает проблема каталогизации тех реакций, которые генерируются аудиальными данными. Критерии оценок закономерно будут иметь тенденцию к субъективизму. В таком контексте трудно гарантировать свободу от психологизма в приписывании различного характера музыкальному объекту. Вне такой гарантии, это можно с уверенностью констатировать, невозможно говорить об уровне его «религиозности» или «светскости» как имманентном качестве.

Устранение оценочных суждений приводит к другому варианту: представления о взаимодействии музыки и природы человека оказываются встроены в глобальные философско-мировоззренческие системы. Первой известной попыткой задать фундаментальную систему связей была родившаяся в древнегреческом культурном горизонте теория этической природы музыкальных ладов. Вторая — ментальная конструкция эпохи Нового времени, окончательно сформулированная Р. Декартом в трактате «*Compendium musicae*». Общим местом обеих концепций, устраняющим в контексте данной статьи все остальные их различия, является то, что они элиминируют в своих выводах идею о демаркации музыкального опыта по интересующим нас категориям.

\* \* \*

М. Элиаде исходит из оппозиции «священное» — «мирское» как данности, не требующей предварительного обоснования. Его первая дефиниция священного звучит так: «Священное —

это то, что противопоставлено мирскому»<sup>1</sup>. Все дальнейшее изложение раскрывает этот тезис, дополняя его фактическим материалом. Что касается музыки, то мы сразу имеем возможность развести музыку религиозную и музыку светскую. Такая возможность предоставлена нам самой историей музыкальной культуры. Оппозиция представлена двумя гетерогенными традициями композиторского и не-композиторского типов музык. Этот исторический факт в контексте нашего разговора содержит важные импликации.

Дифференциация по принципу возможных родовых отличий, понимая под «родовыми» такие различия, которые базируются на несовместимых друг с другом парадигмах сознания, подразумевающих всеобщность мировоззренческих установок, не является традиционной точкой зрения для историко-музыковедческой литературы. Именно поэтому подобный ракурс разговора о музыке не имеет разработанной традиции. Постановка проблемы и подробный анализ оппозиции композиторской и некомпозиторской музыки, правда на материале христианской традиции, предлагается в работах отечественного композитора В. Мартынова<sup>2</sup>. В своих книгах он рассматривает систему авторской и не-авторской музыки как принципиально различные типы музыкального мышления между которыми отсутствует традиция идеологической преемственности: «...некомпозиторская музыка и музыка композиторская соотносятся друг с другом не как фазы некоего единого исторического процесса становления, но как параллельно существующие, несводимые друг к другу области или типы музыки. Наличие двух типов музыки обусловлено наличием двух типов состояний сознания, или, говоря по-другому, двух типов стратегий ориентации человека в мире»<sup>3</sup>. Это напрямую коррелирует со словами М. Элиаде: «священное и мирское — это два образа бытия в мире, две ситуации существования, принимаемые человеком

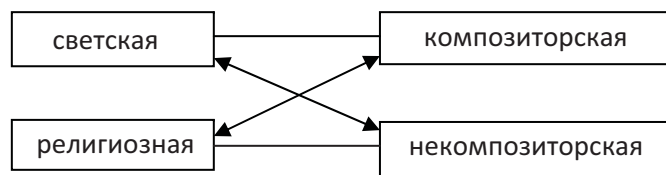
<sup>1</sup> Элиаде М. Священное и мирское. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — С. 17.

<sup>2</sup> См.: Мартынов В.И. Конец времени композиторов. — М.: Русский путь, 2002.

<sup>3</sup> Мартынов В.И. Указ. соч., с. 11.



в ходе истории»<sup>1</sup>. Вопрос заключается в том, возможно ли совместить эти пары? Анализ проблемы, предложенный в работе «Конец времени композиторов» дает, в действительности, все основания для совмещения в рамках единой мировоззренческой позиции понятий «некомпозиторская музыка» и «священное» и, соответственно, «композиторская музыка» и «мирское». Сказанное можно проиллюстрировать схемой, напоминающей логический квадрат:



Обязательный характер определен для следующих связей: религиозная музыка необходимо является некомпозиторской, а светская всегда подразумевает наличие фигуры композитора. Разумеется, что таким образом мы обозначаем идеальные конструкции. К сожалению, объем статьи не позволяет подробно проанализировать весь спектр взаимодействий, предполагающий включение анализа исторического и этнографического материала.

Музыкальное сознание, не знающее фигуры композитора, осознает звуковое пространство совершенно иначе, нежели композиторская техника. С технической точки зрения базовой спецификой некомпозиторских систем является невыделенность из целого звукового поля единичного звука как функционально автономного элемента системы. Для подобного типа музыкальной культуры характерно использование на операциональном уровне не отдельных звуков, но целых мелодических кластеров, воспринимающихся как смысловые единицы. Иными словами, мелодические рисунки культовых, обрядовых и религиозных песен и песнопений буквально «собираются» как лоскутное одеяло из стандартизированных «кусочков» — попевок. Такие попевки не сочиняются *sua voluntate* и «собираение»

напева в данном случае не предполагает осознанного процесса композиции. Существование мелодических формул в аудиальном горизонте предзадано традицией. Между обналичиванием-озвучиванием этих попевок и мыслимым высшим порядком вещей, заданным Творцом, не существует посредника. В этом контексте человек, исполнитель, функционирует исключительно в качестве ретранслятора проявляющегося в звуке космического порядка. «Для великих культур древности, — пишет В.И. Мартынов, — так же как и для традиционных культур современности, акт музицирования мыслится как вхождение в гармоническое единство с космосом, как воспроизведение резонанса вечно существующей космической гармонии, а это значит, что ни о каком предварительном сочинении или предварительном записывании музыки речи быть просто не могло»<sup>1</sup>.

Перед композитором всегда стоит иная задача: составления *целого*, составления *вещи* из набора дискретных единиц — звуков. Создаваемая в процессе творения вещь выражает его самого, его личное отношение к реальности. В ином случае человек лишь проявляет через себя то, что не зависит от его творческой воли, существует предвечно как часть окружающего человека мира. В музыке, не имеющей в своей основе композиторского акта, не проступает индивидуальное «я». Создание вещи, по сути, представляет собой составление целого из абстрагированных фрагментов. Формирование на историческом горизонте условий для прогрессирующего становления композиторской техники сопровождало появление понятия музыки как «*res facta*»<sup>2</sup>. Использование этого термина в средневековых трактатах однозначно указывало на искусственность звучащего, на его рукотворную природу. Появление музыки «*res facta*» постепенно вытесняет неписьменные и, соответственно, некомпозиторские формы. В этом смысле интервенция музыки «*res facta*» в культурное пространство весьма схожа с ситуацией внедрения алфавитного типа письма, как это представлено у

<sup>1</sup> Элиаде М. Указ. соч., с. 19.

<sup>1</sup> Мартынов В.И. Указ. соч., с. 153.

<sup>2</sup> Лат.: «сделанная вещь», в данном контексте, следуя В. Мартынову под этим понимается музыка «написанная, прежде чем быть исполненной». Мартынов В.И. Указ. соч. — С. 167.

М. Мак-Люэна: «Алфавит не поддается ассимиляции, он может выступать только в роли ликвидатора»<sup>1</sup>. Появление около XI века нотированной системы записи музыкальных тонов сопоставима с изобретением алфавита. Ее автор — Гвидо Аретинский (ок. 990–1050 гг.) в трактате «Микролог» дает все основания для таких выводов: «Итак, так же как в [стихотворных] метрах есть буквы и слоги, части и стопы, так же и в музыке есть фтонги, то есть звуки, из которых один, два или три соединяются в слоги, а сами [слоги], одиночные или двойные — в нем, то есть, образуют часть мелодии»<sup>2</sup>.

О том же, только в конкретно-историческом ракурсе, пишет Н.И. Ефимова в работе «Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X веков». Она связывает пришедшее в Западной Европе на вторую половину XIII века рождение композиторских традиций и школ с начавшимся более, чем тремя веками ранее разложением традиции богослужебного пения, представленного корпусом григорианского хорала: «К X веку историческая эволюция хорала привела к *управляемым волей разума* (курсив мой) нормативам псалмодирования, рассматриваемым сквозь призму античной музыкальной науки... Дискретность вытеснила континуальность, постепенно вторгаясь во все уровни новой музыкальной системы»<sup>3</sup>. Социально-политические причины этого процесса проистекали из соображений сугубо практического свойства: необходимостью унификации богослужебного ритуала в границах созданной империи Карла Великого.

Вопрос о дискретности и континуальности музыкального мышления заслуживает особого внимания. В этом контексте мы не можем пройти мимо уже цитированной работы М. Мак-

<sup>1</sup> Мак-Люэн М. Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры. — К.: Ника-Центр, 2004. — С. 74.

<sup>2</sup> «Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes, ac versus; ita et in harmonia sunt phthongi, id est, soni, quorum unus, duo, vel tres astantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est, partem constituent cantilenaе». — Guidonis Aretini. Micrologus // Patrologiae cursus completus, series latina, ed. J.P. Migne, Vol. 141. — Paris, 1880. — P. 394.

<sup>3</sup> Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X веков. — М.: Изд-во МГУ, 1998. — С. 46.

Люэна «Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры». В этом исследовании структур сознания письменных и дописьменных культур вопрос о дискретности и континуальности затрагивается самым непосредственным образом. Как показывает Мак-Люэн, структуры сознания человека письменной и дописьменной культур обладают уникальными характеристиками, проявляющимися в тотальности человеческого восприятия действительности и ее отражения в культурных актах. Изобретение письменности, а тем более алфавитного письма, дискретизирует континуум живой аудиально данной речи. Сказанное справедливо и для невербальной звуковой структуры.

Различение дискретного и цельного в сфере музыкального есть результат «вторичной», если следовать терминологии М. Вебера, рационализации<sup>1</sup>. Вторжение разума в процесс музицирования практически неизбежно фрагментирует освоенное культурой звуковое пространство на атомы-звуки. Этот процесс наглядно демонстрирует античная музыкальная теория — первая на европейском культурном пространстве. В ее основании лежит представление о слитных и отдельных звуках<sup>2</sup> как первичном качестве музыкального. Так, Боэций в специальном трактате о музыке<sup>3</sup>, следуя античной науке, выделяет звуки слитные (συνεχης, в его переводе — *continuae*) и отдельные (διαστηματικη или, в латинском варианте, *disgregatae*). Слитные звуки характеризуют обычную речь, когда высотные отношения фактически отсутствуют, и «высокий и низкий звуки в таком случае не имеют выделенного места, которого бы они

<sup>1</sup> Вебер М. Рациональные и социально-исторические основания музыки / Избранное. Образ общества. — М.: Юрист, 1994.

<sup>2</sup> См. Аристоксен. Элементы гармонии / Перевод и примечания В.Г. Цыпина. — М.: МГК, 1997; Боэций. Основы музыки. / Подготовка текста, перевод и комментарий С.Н. Лебедева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012.

<sup>3</sup> Мы намеренно не приводим названия трактата в силу его относительной условности. Подробнее об этом см.: Боэций. Основы музыки / Подготовка текста, перевод и комментарий С.Н. Лебедева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — С. XXIII–XXIX.

держались»<sup>1</sup>. Раздельные же звуки имеют свою строго определенную высотную границу, «определенные места» (*proprius locos*), как говорит сам Боэций. Между ними, соответственно возможны фиксированные отношения и, следовательно, «раздельные звуки подлежат рассмотрению в гармонике, так как различие отстоящих друг от друга неодинаковых по высоте звуков постигаемо»<sup>2</sup>. Различение звуков по месту (греч. *θέσις*) предполагает их наименование, то есть выделение единичного из множества путем присвоения уникального идентификатора. Присвоение символов единичным высотным позициям — неотъемлемое качество музыкальной системы, условие ее формирования как научной дисциплины. Одновременно с этим звук как «атомарный факт» музыкальной речи теряет свой священный статус. Этот процесс, только на примере фонетического письма, отмечает М. Мак-Люэн: «Процесс, вызванный опытом освоения фонетического письма, меняет мир древних обществ, изгоняя из него «священные», или «космические», пространство и время»<sup>3</sup>.

Вышесказанное приводит нас к выводу, что в силу отмеченной хронологической определенности композиторские системы постепенно вытесняют некомпозиторские музыкальные традиции. При наличии связи этой пары с понятиями о религиозной и светской музыке легко делается вывод, что религиозная по своему мировосприятию музыка неизбежно заменяется светским музицированием в случае прогрессирующего процесса рационализации звукового материала. Примеров обратной по-

<sup>1</sup> Боэций. Указ. соч., с. 247. Надо сказать, что такая интерпретация музыкальных и немзыкальных звуков не исчезла даже в условиях современных акустических экспериментов и появления т.н. «конкретной музыки». Так, например, М.Ш. Бонфельд, выделяя в звуковой атмосфере два пласта — музыкальных и немзыкальных звуков — опирается на тот же критерий. При этом он специально указывает, что «немзыкальные звуки, т.е. звуки, лишённые устойчивых высоты и отчасти тембра... вошли в музыкальную речь европейской традиции...» — М.Ш. Бонфельд. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Ред.-сост. М.Г. Арановский. — М.: КомКнига, 2007. — С. 99.

<sup>2</sup> Там же, с. 417.

<sup>3</sup> Мак-Люэн М. Указ. соч., с. 76.

следовательности, то есть движения от светской музыки к религиозной, история нам до сих пор не предоставила<sup>1</sup>.

Подведем итоги. Основным принципом, по которому возможно разведение религиозного и светского типов музыкального объекта, является выделение двух родов музыкального, определенных в отношении их генезиса. Два крайних вектора предполагают взаимоисключающие культурные ситуации. Музыкальный объект или формируется осознанным усилием творческой личности, создается как вещь (*res facta*), или существует вне индивидуальных композиторских потенций, используя лишь те комбинаторные механизмы, которые детерминируют в сознании индивида его связь с высшим порядком универсума и представляют музыкальный объект в качестве репрезентирующего божественный по своей природе космос акта. Дискуссионным фактом этого вывода будет то, что композиторская деятельность западноевропейской музыкальной традиции начиная, по крайней мере, с эпохи *Ars Nova*, и включая в список творчество И.С. Баха, не может считаться религиозной по своему существу.

\* \* \*

В заключение мы постараемся в общих чертах обозначить функции и место невербальной звуковой структуры в ритуале. Первое, с чего начинается «Священное и мирское» — это разговор о пространстве. Пространство и время — фундаментальные культурные категории, к которым с необходимостью обращаются культурные акты, проявляя актуальные в отношении этих категорий установки. Как только речь заходит о музыке и ее месте в общей морфологии искусств, мы оказываемся в границах представлений о ней как о временном искусстве. Действительно, природные основания, материал музыкального не поддается измерению метрическими системами. Музыкальный

<sup>1</sup> Проблема обратного движения культурного процесса отмечена и у М. Мак-Люэна, и в работе М. Элиаде. Имеет смысл обозначить ее и в данном контексте. Впрочем, этот вопрос, как и в упомянутых работах, остается открытым, хотя анализ художественных тенденций в музыкальной культуре авангарда второй половины XX века может дать интересные результаты.

объект не имеет протяженности и не вступает в отношения «находиться между». Этот в общем-то очевидный и бесспорный факт, однако, не должен создавать иллюзию того, что музыка как культурный жест целиком принадлежит дискурсу о временных параметрах реальности, в связи с чем употребление совместно с предикатом «музыкальный» термина «пространство» казалось бы алогичным. Музыку невозможно отделить от хронометрической природы звуковых явлений. Однако решение вопроса о взаимоотношении «пространственного» и «временного», и даже сама постановка проблемы, обещает интересные следствия.

Осознание священного, как отмечает М. Элиаде, подразумевает понятие *неоднородности*: «Для религиозного человека пространство неоднородно... одни части пространства качественно отличаются от других... Таким образом, есть пространства священные, т.е. сильные, значимые, и есть другие пространства, неосвященные, в которых якобы нет ни структуры, ни содержания, одним словом, аморфные»<sup>1</sup>. Практически идентичный терминологический ряд при характеристике христианского богослужебного пения использует В.И. Мартынов: «Каждое григорианское песнопение... представляет собой лишь следствие пространственной неоднородности, лишь местное нарушение пространственной метрики. Здесь уместнее говорить о внутреннем напряжении, сгущении, конденсации или же о складке самого пространства»<sup>2</sup>. Качество неоднородности, дифференцируя равномерность, аморфность пространства, проявляет себя в фиксируемых человеком ориентирах<sup>3</sup>. Сказанное, с некоторыми оговорками, справедливо

<sup>1</sup> Элиаде М. Указ. соч., с. 22.

<sup>2</sup> Мартынов В.И. Указ. соч., с. 10. В качестве необходимого комментария следует сказать, что термин «пространство» в этой работе имеет свою интерпретацию. Не имея возможности останавливаться на рассмотрении авторской терминологии, мы вынужденно отсылаем читателя к цитируемой работе.

<sup>3</sup> Яркий образ рождает слово «складка» — допустимая альтернатива используемым М. Элиаде «разлом» и «разрыв». Неоднородность пространства, образно выражаясь, есть складка местности, нечто, бросающееся в глаза, выдающееся.

и для временных представлений человека традиционной культуры. Время для религиозного человека также неоднородно. Жизнь *homo religious* — это череда «сгущений» и «разрядки» плотности временного потока, который сам по себе замкнут, цикличен.

Принципиальный момент заключается в том, что временной поток не фиксируется в материальных носителях. Его течение, что фактически синонимично его осознанию, определяется мерой переживания текущего момента. Поэтому невозможно механически экстраполировать образы неподвижно существующего священного *locus'a* на переживаемую неоднородность временного потока. Если в первом случае священное место всегда есть, оно где-то расположено и пассивно демонстрирует себя, то моменты времени, в которые происходит актуализация священных актов мировой истории, по сути, нигде, вернее никогда не существуют, кроме как сейчас. «Складка» временного потока есть не статично существующая данность, а процесс. Различение явлений по их природе отражается и в их вхождении в религиозное сознание. Временной поток, который по сути исчерпывается годовым циклом, градуируется природными явлениями (сезоны, лунные циклы и т.п.), выступающими в качестве знаков наступления ожидаемого момента<sup>1</sup>. Сам же момент, его «сила», «мощь» определяется интенсивностью переживания. В этом смысле последнее соответствует качеству пространственной неоднородности. При этом, в отличие от «складки» пространства, к которому человек может приближаться, удаляться или в ней существовать, временное «уплотнение» всегда *наступает*. Интенсивность временного потока, течения жизни, таким образом, оказывается потенциальной величиной. Ритуал, и музыка как его составляющая, есть то, что актуализирует эту потенцию.

Роман Ингарден совершенно справедливо замечает, что «каждое исполнение однозначно помещено в пространстве, при-

<sup>1</sup> Допустим, что «момент» — это в определенном смысле временной аналог пространственному параметру неоднородности.



чем в равной степени как «объективно», так и феноменально»<sup>1</sup>. Факт того, что исполнение происходит в какой-то точке пространства и заполняет звучанием некоторый пространственный объем, вполне очевиден. Но равным же образом невозможно игнорировать участие звука в процессе осознания пространственных объемов. Осознание это, следует подчеркнуть, не просто устанавливает факт распространения звука, и фиксирует пороговые значения слышимости и различимости (на чем, в частности, останавливает свое внимание Р. Ингарден) звукового построения. Более существенным для нас является то, что звук «обрамляет» происходящее здесь и сейчас, фактически устанавливая незримые, но лишь осознаваемые границы. «Здесь и сейчас» оформляется как особое качество, выделяющееся из равномерного пространственно-временного континуума. Наполняющая физическую протяженность музыка «отсекает» все постороннее, все, что не входит в пространственные границы ареала ее распространения.

Эти границы, очевидно, не совпадают с пределами слышимости. Звук сохраняет свою мотивационную эффективность на существенно меньшем расстоянии, чем то, которое он акустически в состоянии «перекрыть», — так, чтобы быть все еще отличным от фонового звукового окружения. Он как бы обрывает связи с объектами, находящимися вне «контекста звучания», который в данном случае имеет вполне осязаемые параметры длины, ширины и высоты. При этом, несомненно, некорректно было бы говорить о том, что музыка формирует пространство. Глаголы «актуализировать» или «интенсифицировать», отражающие динамический характер процесса, подойдут лучше. Самый простой и доступный пример актуализации пространственного восприятия — особая атмосфера концертного зала. В некотором смысле ее можно даже назвать «священной», — в той степени, в которой она определена своим ритуалом и обеспечена списком табуированных действий. Таким образом, невербальная звуковая структура не задает пространственных

<sup>1</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. — С. 412.

границ, но интенсифицирует их *переживание*. Очень кстати тут вспомнить слова Дж. Уитроу: «Важному понятию *плотности* материальных объектов соответствует столь же существенное понятие *скорости мышления*»<sup>1</sup>. Интенсификация переживания временного момента оказывается тесно связана с пространственным разворачиванием ритуала. Музыка, напрямую адресующая к динамическим параметрам действительности, и представляющая собой организованную звуковую среду невербальной природы оказывается одним из наиболее действенных способов «разрыва» реальности.

Мак-Люэн, цитируя в «Галактике Гутенберга» Дж. К. Каротерса, приводит любопытное высказывание последнего: «Звук — это в определенном смысле динамические вещи или, по крайней мере, индикаторы динамических вещей — движений, событий, действий».<sup>2</sup> Соглашаясь с этой мыслью, мы можем далее предположить, что невербальное звуковое сопровождение ритуала, скорее всего, является первичным по отношению к его вербальному наполнению. На каком основании возможен такой вывод? Приведем еще одну весьма интересную идею, высказанную Ф.В. Равдоникасом о том, что роль музыки как невербальной формы конструирования образа универсума, возможно, является более ранней формой проявления человеческой культуры. Как замечает отечественный органист: «ЧИСЛО... в силу интенсивности своей метрической природы более «знакомо» восприятию, чем СЛОВО. Будучи причастным к навигационной эмпирике (поведению в пространстве и времени), оно восходит к филогенетически раннему (долингвистическому) сознанию, акты которого мотивируют нас иначе, чем эффекты лексических стимулов»<sup>3</sup>. Первичность невербального, «музыкального», поведения обосновывается тем, что оно оказывается ближе действительности, нежели семантически организованная вербальная схема описания мира. Как тут не вспомнить

<sup>1</sup> Уитроу Дж. Естественная философия времени. — М.: Едиториал УРСС, 2003. — С. 37.

<sup>2</sup> Мак-Люэн М. Указ. соч., с. 30.

<sup>3</sup> Равдоникас Ф.В. Некартезианская хронология // Вестник балтийской педагогической академии. — №91 (2009). — С. 61.

морфологическую концепцию искусств, предложенной Шопенгауэром, где музыка «выражает всюду только квинтэссенцию жизни и ее событий, но вовсе не самые события...»<sup>1</sup>. И далее: «...(музыка) отражает не явление (адекватную объектность воли), а непосредственно саму волю, и, следовательно, всему физическому в мире противопоставляет метафизическое»<sup>2</sup>!

Вербальное и невербальное содержания ритуала относят к разным уровням его осуществления. Первое из них, как было сказано выше, содержит логическую структуру. Содержанием второго являются «динамические вещи». Звук и движение неразрывно связаны. Движение порождает звук. Соответственно, последний является принадлежащим аудиальной эмпирике знаком проявления первого. Этот факт отмечен еще античной музыкальной теорией, в частности, Архитом — одним из признанных авторитетов античной науки о музыке. И важно отметить, что звук как индикатор акта в полной мере проявляет себя именно в религиозном сознании, где всякая активность непосредственно связана с проявлением творческой силы божества и высших сил. Иерархию актов, то есть *процессов* исчерпывает акт рождения и упорядочивания мира. Эта идея, в частности, получила широкое распространение сначала в античных музыкальных представлениях (т.н. гармония сфер), а затем была инкорпорирована в христианскую мировоззренческую модель<sup>3</sup>.

Культовая музыка, подводя итог сказанному, увеличивает плотность события, предельным выражением которого в ре-

лигиозном сознании является ритуал. Отражая (в предельном понимании) саму природу божественного акта, звук играет особую роль в переживании обрядов, отсылающих сознание религиозного к первым временам, к сотворению мира. Процесс обмирщения культурных контекстов приводит к попыткам переосмысления характера той плотности временного события, которое осуществляется в границах музыкального объекта. В культурном пространстве Западной Европы результатом этого переосмысления стала античная по своему генезису концепция музыкального этоса, трансформировавшаяся к XVII веку в теорию аффектов.

<sup>1</sup> Шопенгауэр А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление. Т. 1. — М.: ТЕРРА—Книжный клуб; Республика, 1999. — С. 227.

<sup>2</sup> Там же, с. 371.

<sup>3</sup> Интересный, но закономерный образ на эту тему встречается в христианскоцентричной мифологии Дж.Р. Толкиена. Предложенный им в книге «Сильмариллион» космогонический миф включает сюжет о музыке айнур: *Ainulindalë*. Образ поющих айнуров (высших творений, «ангелов») не является выдумкой Толкина. У теоретика музыки эпохи Возрождения Царлино (1517–1590 гг.) читаем: «Наша теология делит помещающихся на небесах ангельских духов на новые хоры, заключенные в три иерархии, как пишет Дионисий Ареопагит. Они постоянно находятся перед божественным вседержителем и не перестают воспевать: «Свят, свят, свят господь, бог всех живых», — Цит. по: Мартынов В.И. Указ. соч., с. 36.