

На правах рукописи



БАБИЧ ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА

**ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КОММУНИКАЦИИ**

Специальность 24.00.01-теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата философских наук

- 2 ДЕК 2010

Казань - 2010

Диссертация выполнена на кафедре философии, культурологии и социологии Федерального государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Казанский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент
Лисович Инна Ивановна

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Шатунова Татьяна Михайловна

кандидат философских наук, доцент
Каримов Артур Рахилевич

Ведущая организация — Казанская государственная консерватория (академия) им. Н.Жиганова

Защита состоится «23» ноября 2010 г. на заседании Диссертационного совета Д 210.005.02 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Федеральном государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Казанский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 420059, г. Казань, Оренбургский тракт, 3, ауд. 302.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанского государственного университета культуры и искусств.

Электронная версия автореферата размещена «20» октября 2010 г. на официальном сайте Казанского государственного университета культуры и искусств. Режим доступа: [http://: www.kazguki.ru](http://www.kazguki.ru)

Автореферат разослан «20» октября 2010г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат философских наук, доцент



Бажанова Р.К.

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования обусловлена несколькими обстоятельствами. *Во-первых*, сегодня, в век стремительных перемен, во всех сферах жизни человеческого общества обостряется проблема понимания. Доминирующее в искусствоведении рационализированное позитивистское музыкознание вооружено логичными, хорошо структурированными методами объяснения. С его позиции проанализировано и скалькулировано может быть всё: тональный план, гармония, интонация, все нюансы формообразования, стиль, творческий подчёрк автора и исполнителя и т.д. Но этот научный ракурс не предполагает рассмотрение музыкальной коммуникации в определенном историческом социокультурном контексте, который включает социальную обусловленность сознательных и бессознательных процессов восприятия акторов коммуникации. Например, пассивный слушатель, стимулируемый ценностями общества производства-потребления, может воспринимать произведение, с позиций статуса и знаменитости его исполнителя. Восполнить методологическую нехватку можно, разработав в рамках философии и культурологии иную модель музыкальной коммуникации, которая понимается как коммуникативный акт при помощи музыкальных средств, осуществляемый в определенном социокультурном пространстве. Являясь целью и средством одновременно, музыкальная коммуникация призвана реализовать экзистенциальную сущность человека через обнаружение себя в «другом» и «другого» в себе.

Во-вторых, межкультурная коммуникация – это не только взаимодействие и взаимопроникновение различных этнических и национальных культур. Межкультурное взаимодействие происходит и между представителями различных форм культуры, например, элитарной и массовой культурами. Каждой форме культуры свойственна своя музыкальная традиция, которая обусловлена совокупностью исторических и социокультурных особенностей.

Музыкальная коммуникация является элементом культурной коммуникации и наследует её внешние признаки: акторы коммуникации, которые различаются по своим функциям – отправителя и автора музыкального произведения, посредника как исполнителя авторского текста,

затем адресата - слушателя, обратную связь — это критика, пресса; а также процесс кодирования (нотная запись) и канал передачи (акустическая волна). Но классическая механическая модель коммуникации К.Шеннона - У.Уивера применительно к музыкальной коммуникации не является оптимальной, так как она не позволяет в достаточной мере провести отличие музыки от речи, как, впрочем, и от других знаковых систем. Необходим герменевтический подход, включающий объяснение, понимание и интерпретацию, который позволил бы учитывать онтологические особенности музыки и связанные с ними контексты музыкальной коммуникации. Необходимо дать ощущение музыки как «видение», а не как «узнавание» (В. Шкловский).

В-третьих, одним из онтологических оснований культуры и параметров человеческого бытия является хронотоп – категория, которая позволяет раскрыть пространственно-временные координаты искусства, в том числе и музыки. Категории «время - пространство» за основу классификации видов искусства взял Г.Лессинг¹, что позволило систематически упорядочить и определить их философско-эстетическое понимание. Но другая сторона этой концепции заключается в потенциальном отказе «пространственным» видам искусства во временной протяженности, а «временным», в частности музыке, в пространственности. Эту дихотомию пытался преодолеть М. Бахтин, который разработал применительно к литературному творчеству понятие хронотопа, оставшееся не востребованным по отношению к музыкальной коммуникации.

Пространство и время являются онтологическими категориями и универсальными атрибутами бытия вообще и коммуникативного процесса в частности. Возможности, как направления развития герменевтики музыкальной коммуникации, в этом случае будут заключаться в выявлении и понимании социокультурного пространства, коррелирующего с исполнением и восприятием музыкального произведения, а также таких паравербальных уровней музыкальной коммуникации, как бессознательное и телесное.

Степень изученности проблемы. Герменевтический подход к музыкальной коммуникации требует междисциплинарного исследовательского видения. Как таковая музыкальная коммуникация

¹ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. / Лессинг Г.Э. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. - М.: Худож. лит., 1953.- С. 385-516.

исследуется в монографиях Г. Орлова «Древо музыки»² и Якупова А. Н. «Теоретические проблемы музыкальной коммуникации»³, последняя носит музыковедческий характер с углублённым рассмотрением вопросов теории и практики управления в сфере коммуникации.

Проблема смыслообразования в музыке исследовалась такими учёными как А. А. Алмазова и М. Г. Арановский, Б. Асафьев и М. Бонфельд, М. Г. Гаспаров и К. Закс, А. Ю. Кудряшов и Л. Мазель, В. В. Медушевский и Е. Назайкинский, Ю. Н. Тюлин и В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов, Т. Чередниченко и Б. Яворский. Проблемы музыкального мышления изучали Л. О. Акопян и А. А. Амрахова, М. Г. Арановский и А. А. Бендицкий, М. Ш. Бонфельд и Н. О. Власова, К. Дальхауз и В. А. Ерохин, В. В. Мазелус, Е. В. Назайкинский и И. Н. Форкель. Многие из них в своих трудах приближаются к культурологической проблематике, но не раскрывают её.

Основополагающая роль в области обоснования онтологических характеристик музыки принадлежит классическим трудам Аристотеля и Платона, И. Канта и А. Шопенгауэра, а в XX-XXI веках трудам Л. П. Зарубиной и Г. Г. Коломиец, А. Ф. Лосева и Г. Орлова, В. К. Суханцевой, З. В. Фоминой и К. Эйгеса. Фундаментальность, которая присуща работам этих учёных, требует приложения их к современным практикам музыкальной коммуникации.

Социологические аспекты музыкальной коммуникации отражены в работах Т. Адорно и Д. К. Кирнарской, А. Моля и С. С. Скребкова, А. Н. Сохора и Й. Хёзинги. Концепции бытования современного музыкального искусства осмысливают такие композиторы-мыслители XX-XIX веков как П. Булез и Д. Кейдж, Л. З. Любовский и В. Мартынов, а также исследователи межкультурной коммуникации: М. Беннет и Т. Г. Грушевитская, Л. М. Землянова и Л. Г. Ионин, В. Д. Попков, А. П. Садохин и А. М. Сергеев. Эмпирический материал, содержащийся в наблюдениях этих учёных, нуждается в теоретическом осмыслении и концептуальном анализе с точки зрения герменевтической теории музыкальной коммуникации.

² Орлов Г. Древо музыки / Вашингтон-Санкт-Петербург, 1992. – 408с.

³ Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации / М.: Московская консерватория, 1994. – 288с.

Сложившаяся **проблемная ситуация** обнаруживает противоречие: предмет музыкальной коммуникации, будучи изученным в музыковедческой и социологической областях, не осмыслен в философских и культурологических категориях. Семиотический дискурс, успешно распространивший своё влияние на область художественного творчества, в результате прямого переноса лингвистической терминологии, столкнулся с особенностями онтологии музыки. Отсутствие музыкальных исследований о бессознательном и телесном аспектах музыкальной коммуникации создаёт неполное представление о музыкальном феномене в музыкальной философии и социологии. Попытки философского осмысления музыкального феномена посвящены, в основном, анализу философских и искусствоведческих работ.

Рабочая гипотеза состоит в том, что феномен музыкальной культуры реализуется в пространственно-временном континууме. Поэтому музыкальная коммуникация формируется под влиянием социокультурных исторически изменчивых характеристик хронотопа, что проявляется в ряде факторов: в организации исполнительского пространства (храм, дворец, концертный зал и т.д.), в структуре исполнительского коллектива, способах взаимодействия между слушателями и исполнителями. Интерпретация музыкального произведения также зависит и от архетипической составляющей музыкального сообщения, как способа бессознательной рецепции и интерпретации. В связи с пониманием пространственно-временного континуума как социокультурного образования вокруг тела субъекта, наделённого сознанием, категория «телесности»⁴, имеющая архетипическую природу, оказывает непосредственное влияние на акторов музыкальной коммуникации.

Исходя из этого, в **объекте исследования** — музыкальная коммуникация как социокультурный феномен выделен **предмет исследования** — герменевтические возможности факторов музыкальной коммуникации и музыкального произведения.

⁴ «Телесность» — понятие неклассической философии, предполагающее понимание «тела» как текст или артефакт, которое репрезентируется и интерпретируется при помощи различных стратегий в социокультурных практиках.

Цель исследования: концептуально сформулировать и применить способы понимания и толкования музыкальной коммуникации. Для достижения этой цели выделяются следующие **задачи**:

- разработать сущностные особенности музыкальной коммуникации;
- создать философско-герменевтическую концепцию понимания и толкования музыкального произведения, проанализировав исторические корреляты между музыкой и социокультурным пространством как контекстом рецепции;
- выявить музыкальные архетипы, влияющие на процесс восприятия и интерпретации музыки;
- исследовать принцип коммуникации в публичном оркестровом пространстве;
- проследить процесс смыслообразования различных сегментов музыкальной коммуникации во взаимосвязи с другими видами текстов (вербального и визуального) методом компаративного анализа интерпретаций.

Положения, выносимые на защиту:

- концепция понимания и толкования музыкальной коммуникации заключается в одновременном схождении различных пространств и взаимопроникновении их. Музыка, несущая в себе «орнаментирующие» свойства, способна усложнить и упростить пространство или создать новое пространство, основанное на корреляции таких основных, исторически сложившихся типов пространств, как профанного и сакрального, объективного и субъективного, простого и сложного;
- внешнее пространство и время, сворачиваясь и заново распределяясь и упорядочиваясь в социокультурных признаках хронотопа активизируют присутствие телесности человека. Архетип телесности, лежащий в основе естественной тактильной рецепции музыки, имеет разные проявления и формы: от генезисного до организующего музыкальный материал.
- «архетип игры», как бессознательная основа рецепции и интерпретации музыки, также, как и архетип телесности амбивалентен. Он динамичен и неоднозначен в своих актуальных формах. Часто происходит диалектическое взаимодействие «игры» и «культуры»: начинаясь с игры

со звуковыми образами, игра посредством соревновательности переходит в социальную плоскость, где игра в некоем конкретном социокультурном контексте может деградировать в вынужденное воспроизведение;

- характер музыкального мышления, как процесса актуализации личностного смысла в самодостаточных звуковых событиях, зависит от корреляции типов пространств и форм музыкальных архетипов. Каждый субъект, в рецепции которого происходит движение смыслов от бессознательного к сознанию, может стать герменевтическим контекстом музыкальной коммуникации;
- поскольку музыка создаёт смысловое пространство, нагруженное определёнными социокультурными характеристиками, то музыкальный ряд может выступать смысловым сгустком по отношению к сопровождаемому им художественному литературному тексту. Причем, только музыка захватывает весь реципируемый пространственно-временной континуум, а не только его визуальную трёхмерную часть.

Новизна исследования заключается:

- в разработке интерпретации музыкальной коммуникации или её элементов, основанной на герменевтическом подходе;
- в понимании музыкальной коммуникации как мегатекста, включающего в себя, кроме автора, исполнителя и слушателя, социокультурное пространство, которое определяет коммуникативную модель, а также актуализацию телесности и бессознательного акторов коммуникации;
- в использовании архетипического подхода к толкованию музыкальной коммуникации;
- в новом аспекте понимания «музыкальной игры» как амбивалентного процесса взаимодействия игры и культуры;
- во «встраивании» некоторых моделей внутриоркестровой коммуникации в общую теорию о репрессивных телесных практиках социокультурных институтов.

Теоретическо-методологические основания работы:

Герменевтический подход к музыкальной коммуникации требует методологического дистанцирования от аналогии музыки с языком и речью.

В связи с этим, методологическими основаниями избраны пространственно-временной и архетипический ракурсы исследования музыкального феномена. Проанализирован исторический процесс изменения социокультурного пространства, коррелирующего с музыкальным феноменом, и выявлены музыкальные архетипы, как константы рецепции, через которые может осуществляться социокультурное понимание и толкование музыкальной коммуникации.

Авторы концепций, теорий и методов, на которые мы опираемся: Р. Барт, М. Бахтин, А.А. Бендицкий, Г.-Г. Гадамер, В. Дильтей, Ю. Лотман, П. Рикёр, Е.В. Синцов, З. Фрейд, М. Хайдеггер, Й. Хёйзинга, К.Г. Юнг: герменевтический метод и основы философской герменевтики с позиций теории «понимающего» познания, позволяющей рассмотреть музыку как артефакт, в котором смысловое поле создаётся кросспространственным взаимодействием; теория об орнаментально-пластифицирующей сущности музыки как принадлежащей к определённому пространству; семиотический подход в изучении культурного кода как знаковой системы; архетипический подход, изучающий реализацию индивидуального и коллективного бессознательного, позволяющий описать архетип телесности, его функции, и проанализировать репрезентации бессознательного в процессе музыкальной коммуникации; игровая концепция культуры, где музыку можно представить в поле взаимодействия «игры» и «культуры».

Теоретическая и практическая значимость работы состоит в понимании и толковании музыкальной коммуникации как сложного онтологического феномена, включающего в себя пространственно-временную детерминантность, основанную на ее рецепции с позиций исторического социокультурного и архетипического контекста и личном бессознательном. Такой подход к пониманию значительно расширяет область исследования культурологии, философии и социологии музыки, а также, музыковедения, музыкальной педагогики, музыкальной психологии и исполнительской практики. Выявленные закономерности бытия музыки как музыкальной коммуникации могут составить разделы учебного курса «Философия музыки» для высших и средних музыкальных учебных заведений. Ориентация в этой области научного гуманитарного знания имеет

большое значение для личности музыканта, его социализации и инкультурации в сфере музыкальной коммуникации.

Апробация работы. Основные выводы и положения диссертации изложены в 7 публикациях по теме, а также в докладах и выступлениях на научных и научно-практических конференциях международного и всероссийского уровней: Международная научная конференция «Музыкально-исполнительское искусство и научное знание: музыковедение, психология, педагогика, филология, медицина, информатика. Параллели и взаимодействия» (Москва 2010); Международная научная конференция «Социально-интеграционный потенциал национальной культуры, искусства и туризма в условиях модернизации российского общества» (Казань 2010); Международная научная интернет-конференция «Знаковое пространство культуры XX-XXI вв. в комплексных гуманитарных исследованиях» (<http://www.vshu.kirov.ru> ВятГГУ 2008); Всероссийская научно-практическая конференция «Этническая культура Волго-Камья: традиции, трансформации и современные процессы» (Йошкар-Ола, 2009); Аспирантские чтения «Молодёжь, наука, культура» (Казань, 2007); Городская научно-практическая конференция преподавателей музыкальных школ «Музыка и миф» (Казань, 2009).

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, трёх глав, восьми параграфов, заключения, библиографического списка из 227 наименований и 9 приложений.

Основное содержание работы

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, излагается степень её разработанности и формулируется проблема. Определяются объект и предмет исследования, цель и задачи. Излагаются теоретико-методологические основания диссертации, определяется её научная новизна, а также теоретическая и практическая значимость полученных результатов.

В **первой главе «Культурно-историческое пространство как герменевтический контекст музыкальной коммуникации»** анализируется исторический аспект процесса взаимозависимого развития музыкального феномена и социокультурного пространства.

В параграфе 1.1. *«Корреляция музыки и социокультурного пространства доиндустриальных обществ»* приводятся примеры изменения социокультурного пространства из истории и теории культуры во взаимосвязи их со своеобразием развития музыки соответствующего периода. Музыка *Древней Греции*, несмотря на беспрецедентное развитие мышления, характеризуется как примитивная и не развитая. Прежде всего, потому что музыка опосредована пространством как социокультурным контекстом. В древнегреческом и латинском языках нет слов для обозначения понятия «пространство». Античное искусство не выработало понятия «простираения» в нематериальном, абстрактном смысле (В. Власов). Рецепция пространства появляется позднее, с усложнением и дифференциацией социокультурного пространства, что отразилось в характеристиках архитектурных стилей, которыми названы древнегреческие музыкальные лады. В *Средние века* складываются два основных культурных пространства: церковное и светское, которым соответствовала своя «пластифицирующая звуковая орнаментика» (Е. Синцов). В истории культуры время и пространство проходят в своём развитии различные стадии усложнения и дифференциации, наложения и трансформации, сближения и дистанцирования. С утверждением христианской религии в средневековой Европе происходит первая инверсия музыкальной орнаментики. Чёткая структурализация внутримызыкальных построений, тесно связанная с репрезентацией телесности, становится принадлежностью светского

профанного пространства. Телесная составляющая в том активном виде, который присущ древним обрядам в условиях христианской парадигмы подвергается репрессированию, отчуждается и вытесняется в профанное публичное пространство, которое создаёт свою музыкальную коммуникацию. Перерождение сакрального пространства, как следствие Реформации, способствует появлению человека переживающего. Из человека, пребывающего в сакральном, он становится человеком переживающим сакральное.

В параграфе 1.2 *«Корреляция музыки и социокультурного пространства индустриального и постиндустриальных обществ»*, продолжая исторический экскурс, фиксируется, что музыкант-композитор стремится к большей независимости от средневековой корпоративной социальной среды. Продолжает развиваться, зародившиеся ещё во второй половине XVII века, пространство публичного концерта. Концертный зал Нового времени – это место встречи гения, который находится на возвышающейся сцене, и толпы, находящейся у его ног. Разделение функций основных акторов музыкальной коммуникации находит своё пространственное воплощение и вне сцены. В период становления классической музыкальной системы в соответствии с утверждением принципов композиторского письма отчётливее становится сравнение музыкальной фактуры с архитектурным сооружением: на тяжелый малоподвижный бас, как на платформу, опираются столбы аккордов, неся, в свою очередь, на себе прихотливо развивающуюся мелодию.

В период *Нового времени* в качестве основного жанра утверждается опера, в которой акцент смещается на представление. Изменилось соотношение пространств, которое выразилось в разрыве с принципом онтологического пребывания в сакральном, ибо оперное представление есть, прежде всего, представление чего-то, но не пребывание в чем-то. Примечательно, что начался *XVIII век* с наведения порядка в музыкальном строе инструментов: И.С. Бах закрепил порядок темперации в цикле «24 прелюдии и фуги для хорошо темперированного клавира», что отразило тип композиторского мышления, основанный на принципе сопоставления, который сродни распределению тождества и различия в разграфлённом пространстве таблицы, сродни галереи комнат и залов в анфиладах дворцов.

В XIX веке в архитектуре становятся актуальны круговые или широкие сквозные линии в виде магистралей, в отличие от «табличной» планировки. В соответствии с этой тенденцией перестраиваются и крупные европейские города. На смену парадигме распланированного классического Порядка приходит парадигма Истории и неразрывно связанный с ней принцип симфонизма - сквозного движения, диалектики повторов и изменений.

Музыкальная культура индустриализируется. Вокруг концертных залов сосредотачиваются ценности музыкальной культуры: музыкально-художественная информация, разделение труда композитора и исполнителя, которое предполагает наличие социальных ролей. Концерт – это социокультурное пространство, где происходит художественная коммуникация, интерпретация, а также сопровождающие её «артистическое поклонничество», «сценический успех», «творческое соперничество» - все те категории, которые относятся к концерту как социальному явлению, где происходит обмен такими видами информации, как оценочная, критическая, статусная. При этом именно второй вид коммуникации нередко превалирует над первым, то есть восприятие и потребление настроено не на художественный образ и художественный знак, а на знак статусно-социальный, знак приобщённости к определённому социальному и культурному слою. Тогда концерт превращается в пространство симулякра художественного процесса, что можно рассматривать как первый шаг на пути к концертному пространству производства и потребления.

Парадигма музыкальной культуры XX века — это новое осмысление человека в новом, значительно усложнившемся современном культурном пространстве. Предлагаемый ракурс корреляции музыки и пространства позволяет по-новому рассмотреть современную музыку, которая по определению лишена возможности потребляться как знак, так как не имеет общепризнанного статуса.

История развития культуры сопровождалась усложнением и дифференциацией пространств. Внешнее и внутреннее сакральное и профанные пространства, усложняясь и членясь, создают разные коммуникационные модели в музыкальной культуре, которые могут существовать и существуют одновременно. Одни и те же исполнители в разное время могут находиться в условиях различных типов коммуникаций.

Появляются такие музыкальные направления, как этно-джаз и этно-рок, которые являются музыкальным воплощением современной межкультурной коммуникации пространства глобального общества.

В индустриальном и постиндустриальном обществах происходит ускорение времени. Внешнее ускорение средств коммуникации ускоряет темп жизни каждого человека. Этот процесс находит своё отражение в музыке и проявляется в эклектичном построении современных мелодий.

В параграфе 1.3 *«Современное моделирование коммуникативного пространства средствами музыкальной выразительности»* закономерности детерминации музыки и социокультурных пространств излагаются в синхронном, модельном представлении. Музыкальное произведение имеет черты хронотопической модели, где сходятся в одной точке выраженное и невыразимое, очевидное и подразумеваемое, самостоянье и присутствие «другого» сознания, исторически продуцирующего всегда новые смыслы. Из материально-вещественной среды ритмо-интонационного комплекса, звучащего вокруг композитора, он формирует в звуковых событиях собственные смыслы. В исполнительской интерпретации вещественность – это авторский нотный текст, который исполнитель наполняет собственным смыслом, прошедшим личный опыт переживания и осмысления. В слушательской деятельности вещественность воспринимаемой звуковой волны - озвученный текст - вновь перенасыщается индивидуально-личностными смыслами уже слушателя. Таким образом, коммуникация – это диалектический процесс вещественной формы и идеального личностного содержания-смысла, которое обосновано конкретностью социокультурного пространства как контекста коммуникации. Создаётся продукт символизации, который выделяет пространственное изменение как особо важное, наделяя его коммуникативной силой.

Итак, музыкальная коммуникация происходит в условиях перехода пространства во время и времени в пространство. Эти переходы актуализируют другую категорию – телесность. Категория телесности всегда подразумевается, когда речь идёт о пространственно-временном континууме, потому что пространство и время выстраиваются вокруг тела субъекта, наделённого сознанием. Внешнее пространство и время, сворачиваясь и заново распределяясь и упорядочиваясь во внутреннем пространстве и

времени «вещи-артефакта», создают присутствие телесности, которое не всегда осознаётся.

Во второй главе **«Герменевтическая функция архетипов в музыкальной коммуникации»** исследуется невербальная составляющая музыкальной коммуникации через соотношение сознательного и бессознательного и различные аспекты категории «архетипа».

В параграфе 2.1 *«Проблема корреляции сознательного и бессознательного, рационального и иррационального в музыкальном мышлении»* исследуется проблематика внепонятийного мышления. Зачастую мышление осуществляется неосознаваемыми действиями, мышечными реакциями. В этом случае дифференциальным признаком мышления будет мысле-жест и мысле-движение. Этот тип мышления в музыке наиболее полно выражается в музыкально-исполнительской деятельности, когда в процессе музицирования музыкант мыслит «движениями пальцев», сочетая это с актуализацией своего внутреннего пространства, которое включает в себя представления, понятия, побуждения чувств и воли, воспоминания, ожидания, благодаря чему директива выражается в организованных звуках. Музыкантам и не музыкантам присуще музыкальное мышление как процесс овладения личным смысловым пространством в звуковом выражении в момент их создания или активизации памяти.

Смысл, извлекаемый реципиентом из произведения искусства – это всегда его собственный смысл, обусловленный контекстом его жизни и личности, а не смысл, изначально «заложенный» художником в произведении, смысл всякий раз творится заново при создании произведения, при его интерпретации и при его восприятии слушателем. Итак, музыкальное мышление – это процесс актуализации личностного смысла в организованных звуковых событиях, создаваемых, или активизированных памятью в том или ином смысловом пространстве. Качественные характеристики смыслового пространства являются контекстом создания личностных смыслов.

Благодаря психоанализу интерпретация становится моментом культуры (П. Рикёр). Художник, переживая мир, интерпретирует его. Следовательно, воспринимая произведение, как момент культуры, мы можем познать автора, как человека, переживающего мир из глубины своего «Я». Одной из форм

репрезентации бессознательного является процесс музыкального творчества, для понимания которого может быть применима интерпретация, построенная на диссонансах репрессированного детского опыта или нереализованной детской мечты. В качестве примера приводятся три балета⁵ П.И. Чайковского, репрезентация мифологических женских образов которых может быть интерпретирована как реализация индивидуально-личностного бессознательного в форме архетипа «Анимы» автора.

Использование архетипического подхода в качестве метода понимания музыкальной коммуникации может применяться для понимания особого стиля музицирования, в частности индивидуального исполнительского стиля известного аккордеониста, народного артиста России В. Ковтуна. Центральным звеном применения герменевтического метода в исследовании исполнительской интерпретации В.А. Ковтуна стал сформированный в детстве образ «лайнера в открытом океане», посредством которого происходит музыкальное редактирование себя в соответствие в детском образом.

2.2 *«Амбивалентность архетипа телесности в музыкальной коммуникации»* К.Г. Юнг актуализирует категорию бессознательного, которое он понимает как совокупность всех психических явлений, не обладающих качеством сознания. Архетип - это врождённые психические структуры, которые являются результатом культурно-исторического развития человечества. А.А. Бендицкий и М.Г. Арановский архетипы музыки прослеживают от комплекса тактильных ощущений древнего человека, который находился под воздействием внешних природных факторов, таких как ветер, дождь, солнце, снег. В силу того, что потоки тактильной информации хорошо организованы во времени, при попытке их воспроизведения, вероятно, и происходит рождение музыкального ритма. Поверхность тела человека, воспринимающая информацию для утоления сенсорного голода, по объёму сравнима только со слухом, природа которого заключается во всеобъемлющей способности к восприятию.

⁵ «Лебединое озеро» (1877г.), «Спящая красавица» (1899г.), «Щелкунчик» (1892г.)

Тактильность, телесность, преобразованная в акустическую форму является, музыкальным архетипом, который лежит в основе не только деятельности исполнителя, но и деятельности композитора. Автор музыки кодирует своё восприятие звучащего социокультурного пространства вначале как акустический текст, который может быть выражен мелодией, интонацией, ритмической конструкцией или каким-то предощущением формы, а затем акустический текст, фиксируясь, становится текстом нотированным, записанным. Здесь можно увидеть частное движение по пути от коллективного бессознательного, через личностное бессознательное к сознанию.

В социокультурном пространстве музыкальной коммуникации архетип телесности проявляет себя амбивалентно, что рассмотрено на примере самого организованного и структурированного социального образования музыкальной коммуникации — оркестрового коллектива.

Оркестр, как социальное образование, представляет собой соотношение функций дирижёра и артистов-исполнителей. В оркестровом коллективе складывается определённая модель властных отношений. В оркестровом коллективе происходит конструирование статуса человеческого тела, которое рассматривается не в массе, а прорабатывается в деталях, подвергаясь тонкому принуждению, захватывается на уровне самой механики - движений, жестов, положений. Искусство владения музыкальным инструментом – это искусство владения своим телом в момент общения с инструментом, когда тело целиком подчинено процессу музицирования. Чем послушнее тело, тем полезнее и эффективнее оно в решении исполнительских задач.

Музыкальное исполнительство основано на дисциплине, что проявляется в распределении индивидов в пространстве. Для этого используются методы отгораживания, спецификации места, отличного от всех других и замкнутого в самом себе. В музыкальной классике это происходит по принципу религиозного культа. Сцена возвышает и отгораживает музыкантов от слушателей. Концертный зал напоминает храм (искусства), где каждому индивиду отводится свое место, каждому месту - свой индивид. В оркестре пространство организовано вокруг дирижёра,

вернее, для дирижёра по принципу «веера», «лучи» которого сходятся в одной точке – там, где находится дирижёр.

Согласно логике М. Фуко, основная функция контроля над телами проявляется в распределении рабочего времени, через установление ритмичности, принуждение к четко определенным занятиям или введение повторяющихся циклов. Музыкальное произведение разворачивается во временной процессуальности, таким образом, кроме внешней временной организации в виде расписания репетиций, есть ещё и внутренний ритм музыки, организующий индивидов, захватывающий и подчиняющий себе их телесность. Кроме того, только дирижёру принадлежит функция контроля за всеми нюансами исполнения. Взаимопонимание между дирижёром и оркестром достижимо, только в том случае, когда у них будет глубокое понимание сути той модели, которая лежит в основе их социальной ситуации, сути властных отношений, которые их объединяют.

В вышеописанной репрессивной коммуникационной модели изначальный архетип телесности подменяется неким суррогатным образованием в виде подавленной и захваченной властью дирижёра телесной активности музыкантов. Цепочка взаимосвязи слуховых и тактильных ощущений в этой социальной коммуникативной модели оказывается прерванной. Фактически, телесность обоих участников коммуникации является усечённой: телесность дирижёра лишена собственной акустической озвученности, а телесность музыкантов лишена свободы и естественности.

Экзистенциальная сущность человека заключается в том, чтобы самоопределиться в мире, обнаружить в себе человека в качестве человека, как цели, а не средства. Для того, чтобы эта сущность реализовалась в данной коммуникационной модели, всем участникам коммуникации необходимо проделать большую, прежде всего, внутреннюю работу по преодолению этой репрессивной коммуникационной модели.

В параграфе 2.2 *«Архетип игры и его реализация в музыкальной коммуникации»* исследуется герменевтический потенциал архетипа «игры», как взаимодействие игры и культуры.

Несмотря на то, что лингвистически за определением музыкальной деятельности закрепился глагол «играть», это не означает, что любая музыкальная деятельность автоматически является в полной мере игровой

деятельностью. Концепция игрового элемента культуры описана в монографии нидерландского учёного Й. Хёйзинги «Homo ludens», там же он вводит термин «вынужденное воспроизведение игры»⁶. Продолжая мысль Й. Хёйзинги, о соотношениях «игры» и «культуры», можно сказать, что культура в большей мере наделена фиксирующей и репрессивной функциями, в то время как игра - выражением подлинной свободы творчества.

В современной музыкальной культуре игра происходит в сложном социальном пространстве, с сильно усложнившимися социальными отношениями. Естественная игра, как выражение полной свободы, часто вытесняется нотированной музыкой и подменяется «вынужденным воспроизведением игры».

Нотный текст, который в классической традиции «священен», является настолько совершенной знаковой системой, что она фиксирует не только всю мелодическую и гармоническую фактуру, но и темп, динамические оттенки, цезуры и т.д. Таким образом, культура – это не только игра, но и фиксированные жёсткие каноны и предписания, нарушение которых может повлечь за собой различные формы общественного порицания, что, само собой, уже исключает свободу.

Мир культуры тяготеет к сбалансированности, и подлинный игровой элемент «находит себя» в других формах музицирования, без фиксированной нотации, импровизационных по сути, таких, например, как этно-джаз, этно-рок. Вытесненный игровой элемент, как показывает практика, стремится восполниться и в академической традиции. В последнее время стали всё заметнее такие попытки. Например, концертные выступления классических коллективов происходят не в привычной строгой чёрно-белой одежде, а в джинсах и футболках. Выступления больших известных коллективов на открытых площадках, как попытка «избавиться» от привычного сковывающего пространства концертного зала, что придаёт неформальность музыкальной коммуникации. Всё большее распространение получают различные виды импровизации, такие как творчество А. Архиповского,

⁶ Хёйзинга Й. «Homo ludens»: М.: Прогресс – Традиция, 1997, с. 27

ансамбль академической импровизации «Импровиз-рояль» А.Л. Маклыгина, приобретаая высокий художественный и педагогический статус.

Итак, понятие «игры» в музыке не однозначно. Один вид игры – формализованный - игра на инструменте. Другой вид игры – игра образами мира, процесс перевоссоздания пространственно-временного континуума в самодостаточных звуковых событиях, его можно назвать онтологическим. Третий вид игры – игра социальная – в которой присутствует как подлинная, онтологическая игра, так и явление «вынужденного воспроизведения игры», игры по правилам социальных ролей, которые в процессе истории создали сложное и развитое тело культуры. То что мы привыкли называть «игрой на инструменте» не всегда является подлинной Игрой, а зачастую становится игрой властных отношений и социальных статусов.

Архетип игры, который лежит в основе музыкального феномена, также как и архетип телесности неоднозначен. Он динамичен, подвижен в своих формах. Происходит диалектическое взаимодействие «игры» и «культуры». Начинаясь с игры в «себя звучащего», игры образами мира, игра переходит в социальную плоскость через соревновательность, где происходит фиксация её основных качественных характеристик и игра развивается в культуру. Категория музыкального мышления, таким образом, раскрывается через эти условия музыкальной коммуникации. Характер музыкального мышления, как процесса актуализации личностного смысла в самодостаточных звуковых событиях, зависит от корреляции типов пространств и форм музыкальных архетипов. Только на культурологическом уровне, исследовав культурно-исторический контекст, а на философско-герменевтическом уровне – процесс смыслообразования, можно получить цельную и объективную картину артефакта и реализовать, таким образом, аксиологическую, смыслообразующую и коммуникативную функции культуры.

Третья глава «Проблема «герменевтического круга» в музыкальной коммуникации» посвящена рассмотрению принципа понимания, основанного на диалектике части и целого, текста и контекста, что Ф. Шлейермахер считает важным для искусства, необходимым для первых же исследовательских операций и основным для большого числа герменевтических правил. Так как музыкальная коммуникация предполагает интерпретацию при любом обращении к тексту, то смысловая актуализация

заключается в тех социокультурных пространствах, которые выступают в качестве контекста по отношению к тексту. Что касается собственно музыкального текста, то здесь в качестве контекста может выступать музыкальный жанр, точнее «память жанра», тот смысловой шлейф, который исторически закрепился за определённым жанром.

В параграфе 3.1 *«Взаимодействие различных культурно-исторических контекстов в литературном тексте, художественном фильме и литературно-музыкальной композиции»* предлагается способ понимания художественного текста в контексте социокультурной ситуации. Прослеживается то, как произведение с ключом становится плодотворным герменевтическим методом, позволяющим проследить изменение интерпретации на примере «Метели» А.С. Пушкина в соответствии с изменением социокультурного контекста. Идеологический контекст пушкинского общества можно определить как тайное и явное взаимопроникновение русского и европейского, происходящее на разных уровнях, социальных, межличностных и внутриличностных. Обращение к этому произведению в 60-е годы XX века, когда снимался художественный фильм «Метель», связано с актуализацией проблемы индивидуальности и реабилитацией дворянской культуры через декабристское движение и военно-патриотическую тематику. Смена культурно-исторического контекста привела к другому смыслообразующему процессу, где утверждается идея доминирования социальных правил и норм по отношению к тайне чувств и судьбы героев.

В параграфе 3.2 *«Музыкальный феномен как фактор продуцирования новых интерпретаций»* доказывается, что особое значение в связи с процессом смыслообразования приобретает музыкальный ряд в фильме и литературно-музыкальной композиции «Метель». В соотношении с вербальным и визуальным рядами текста, музыка на основании своей орнаментальной способности становится источником новых смыслов и являет свою способность создавать целые смысловые пространства. Применение метода герменевтического круга к исследованию музыкальной коммуникации подтверждает необходимость множественности пространственных контекстов для музыкального текста.

Музыкальные иллюстрации Г.В. Свиридова имеют вполне определённые названия, которые отражают суть тех пространств, к которым они принадлежат. Здесь можно выделить социальное, публичное пространство, к которому относятся «Тройка», «Военный марш» «Вальс», «Романс» «Венчание»; оставшиеся части - «Пастораль», «Весна и осень» относятся к пространству природному и внутреннему, личному, интимному одновременно.

Поскольку, музыка обладает способностью перевоссоздавать пространственно-временной континуум, то её сочетание с пушкинским словом создаёт богатое смысловое пространство. Здесь для текста как шлейфа воображаемого предоставляется больше возможностей, нежели в жёсткой фиксированности визуальных образах фильма. Кроме того, социокультурный контекст вносит ценность оригинального пушкинского текста. Множественность интерпретаций создаёт возможность движения для текста.

Если смыслы представлены в виде музыкальной составляющей текста, то движение текста осуществляется путём «пространственного» разворачивания смысла, подобно тому, как «вещь-артефакт» (М. Хайдеггер) разворачивается в составляющие её пространства, высвобождая при этом смысл.

В Заключение диссертации приводятся итоги исследования.

– Музыка не является прямым следствием мышления. Суть феномена музыки заключается в двойной направленности пространственно-временной детерминантности: с одной стороны, музыка является «продуктом» пространственно-временного континуума, в который погружен человек, и, с другой стороны, сам акт создания музыкального произведения есть процесс перевоссоздания пространственно-временного континуума с определёнными социокультурными характеристиками.

– Музыка, несущая в себе орнаментирующие свойства, способна усложнить и упростить пространство или создать новое пространство, основанное на корреляции основных исторически сложившихся типов пространств: профанного и сакрального; объективного и субъективного; простого и сложного; внутреннего и внешнего.

– Являясь типичными видами понимания, архетипы выполняют ряд функций в музыкальной коммуникации: 1) формирующая функция - являясь формой коллективного бессознательного, архетипы обуславливают константные, базовые условия процесса музыкальной коммуникации. Через архетипы («телесности» и «игры») понимается и раскрывается сам феномен музыки, музыка как игровая деятельность и музыка как скрытая телесная активность человека; 2) архетипы — это типичные виды понимания (К.Г. Юнг), следовательно, - семиотическая функция. Личностные архетипы художника могут быть контекстами понимания его творчества; 3) фиксирующая функция: архетипы становятся формами закрепления и функционирования определённых видов деятельности музыкальной коммуникации в определённой культуре. Через игровую деятельность музыка становится культурой, через контроль над телесностью музыкальная коммуникация встраивается в пространство производства-потребления.

Дальнейшее детальное рассмотрение музыкальной коммуникации в контексте морфологии культуры делает актуальным исследование в направлении философии, социологии, феноменологии музыкальной культуры.

Статьи, опубликованные в реферируемых журналах ВАК РФ:

1. Бабич, И.А. Герменевтика музыкальной коммуникации: пространственно-временной контекст интерпретации / И.А. Бабич // Философия и культура. - 2010. - № 8.- С. 44-49

Статьи, опубликованные в научных изданиях:

2. Бабич, И.А. Смысловые акценты «Сказание о Йусуфе» поэмы Кул Гали и балета Л.З. Любовского / И.А. Бабич // Вестник КГУКИ. – 2007, Специальный выпуск. – С. 14-18.

3. Бабич, И.А. Текст балета «Щелкунчик» в контексте личности его автора / И.А. Бабич // ВятГГУ Международная научная интернет-конференция «Знаковое пространство культуры XX-XXI вв. в комплексных гуманитарных исследованиях». - <http://www.vshu.kirov.ru> 2008г.

4. Бабич, И.А. Музыка и пространство в культуре Античности, Средних веков и эпохи Возрождения / И.А. Бабич // Вестник КГУКИ, 2009 - №1. – С. 80-84.

5. Бабич, И.А. Сказание о Йусуфе на перекрёстке интерпретаций / И.А. Бабич // Материалы Международного конгресса «Тюрко-славянский диалог культур и цивилизаций: история и современность», посвящённый 40-летию Казанского университета культуры и искусств, Часть II. – 2009.- С. 178-181.
6. Бабич, И.А. Формула господства в оркестровом пространстве: дискурс легитимации «муштры» и профессионализма / И.А. Бабич // Сборник материалов III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Этническая культура народов Волго-Камья: традиции, трансформации и современные процессы», Часть I, Йошкар-Ола, – 2009. – С. 582-594.
7. Бабич, И.А. Архетип как понимание / И.А. Бабич // Материалы Международной научной конференции «Социально-интеграционный потенциал национальной культуры, искусства и туризма в условиях модернизации российского общества (к 90-летию со дня образования Татарской республики)», Часть I. – 2010. – С. 28-30.

12

Бумага офсетная. Печать – ризография.

Тираж 130 экз. 4 усл. п. л. Заказ №25

«Первый печатный двор»

420111, г.Казань, ул. Университетская, 11/46