

Идеи философии музыки в культурологическом дискурсе Т. Адорно, Ж. Делеза, М. Хайдеггера

Соколовская М.М.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск

Статья посвящена изучению проблем философии музыки в контексте культурологии XX века. Предложено наиболее общее понимание научной проблематики философии музыки, музыкальной эстетики. Перечислены значимые исследования второй половины XX века в области музыкальной эстетики. Тексты выдающихся западноевропейских философов (Т. Адорно «Философия новой музыки», Ж. Делез «Складка. Лейбниц и барокко», М. Хайдеггер «Исток художественного творения») осмысливаются в качестве источников философской мысли о музыке. Воспроизводятся авторские концепции смыслов музыки. Т. Адорно акцентирует внимание на соотносительности музыки и социума, пишет о прямых аналогиях между ними. У Ж. Делеза обнаруживаем рассуждения о связи барочной музыки с монадологией Г.В. Лейбница. М. Хайдеггер высказывается о музыкальном искусстве в контексте философии художественного творчества. В работах исследователей обосновывается идея о том, что актуальные значения, а также сущность музыкального искусства во многом зависят от самой почвы культуры, обусловлены такими ее проявлениями, как ментальность, сформировавшаяся картина мира, целостные социально-психологические состояния, антагонизмы индустриального общества. Художественное произведение открыто для восприятия, однако ожидает от человека огромной внутренней работы себе навстречу.

Ключевые слова: философия, музыка, эстетика, культура, искусство, общество, барокко, гармония, игра, бытие, творение, картина мира.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 62–66)

Ideas of the Philosophy of Music in the Cultural Discourse of T. Adorno, J. Deleuze, M. Heidegger

Sokolovskaya M.M.

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Music”, Minsk

The article dwells upon the study of the problems of music philosophy in the context of the twentieth-century cultural studies. A most general understanding of the scientific problems of the philosophy of music and musical aesthetics is proposed. Significant studies of the second half of the twentieth century in the field of musical aesthetics are listed. The texts of prominent Western European philosophers (T. Adorno “The Philosophy of New Music”, J. Deleuze “Fold. Leibniz and Baroque”, M. Heidegger “The Source of Artistic Creation”) are interpreted as sources of the philosophical thought about music. The author’s concepts of the meanings of music are reproduced. T. Adorno focuses on the correlation of music and society, writes about direct analogies between them. J. Deleuze presents reasoning about the connection of baroque music with the monadology of G.V. Leibniz. M. Heidegger speaks about musical art in the context of the philosophy of art. The researchers substantiate the idea that the current values, as well as the essence of musical art, largely depend on the very soil of culture, due to its manifestations such as mentality, the shaped picture of the world, the integral social and psychological states and antagonisms of the industrial society. The work of art is open to perception, but expects a huge internal work from the person to encounter it.

Key words: philosophy, music, aesthetics, culture, art, society, baroque, harmony, game, being, creation, picture of the world.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 62–66)

Адрес для корреспонденции: bloob.fish@inbox.ru – М.М. Соколовская

Предпринятое в статье исследование идей философии музыки в культурологическом дискурсе Т. Адорно, Ж. Делеза, М. Хайдеггера соответствует исканиям современной гуманитарной мысли, ее приоритетной ориентации в направлении обнаружения новых междисциплинарных подходов к изучению проблем музыкального искусства.

Цель статьи – актуализировать смыслы музыки, содержащиеся в западноевропейской философии XX в. (на примере работ Т. Адорно, Ж. Делеза, М. Хайдеггера).

Проблемное поле философии музыки. Философия музыки представляет собой область междисциплинарного знания, сформировавшуюся на стыке философии, эстетики, музыкознания и культурологии. Философия музыки в области музыкального искусства конкретизирует традиционный вопрос философии об отношении мышления к бытию. Музыкальное искусство выступает преимущественно как объект философского анализа: исследуются сложные корреляции музыки с действительностью, осмысливается отображение в ней различных граней бытия. Музыка предстает как модель универсума, структура в определенном пространственно-временном континууме. В логике музыкальных форм обнаруживаются аналогии с логикой и порядком мироустройства. В закономерностях музыкального развития усматривают возможность передавать стихию становления самого жизненного процесса (А.Ф. Лосев). Выявляются основы социальной организации людей (Т. Адорно). Музыка обнаруживает также способность художественно обобщать многообразные звуковые проявления мира, существующие в реальности хаотично и разрозненно.

Музыка может быть продуктивно понята как организация энергии проживаемого времени или осмысливаться в качестве формы духовной культуры, механизма, приводящего в движение общие ментальные структуры. Порождающие конструкции в музыке – носители культурно обусловленных смыслов – пребывают вне грамматики тональной музыки, равно как и вне отрицания грамматики в музыке атональной, вне членения шумового пространства на звуки. Такого рода конструкции – то, больше чего нельзя помыслить (К. Леви-Стросс).

Философия музыки тесно соприкасается с эстетикой музыки, имеющей как и музыковедческая наука, объектом изучения музыкальное искусство, апеллирующей к состоявшимся

фактам музыкальной культуры. Вместе с тем своеобразие и оригинальность музыкальной эстетики заключаются в том особом ракурсе исследования музыки, который в полной мере присущ музыкально-эстетической истории и теории. Определяется специфика музыки как отдельного самостоятельного вида искусства, выявляется проблема своеобразия ее представлений, эмоций и ассоциаций, особенно выразительного языка. В музыкальной образности обнаруживаются характерные, типические возможности именно этого искусства, но также и общие художественные закономерности. Изучается духовно-практическое воздействие музыки. Рассматриваются вопросы музыкального творчества, восприятия, особенности эстетического вкуса, идеала, способности, талант, гений в музыке.

Изучение музыкально-эстетической мысли имеет глубокие традиции (работы С. Раппопорта, Ю. Кремлева, А. Фарбштейна, В. Лукьянова, А.Ф. Лосева, С. Маркуса, В. Шестакова, А. Рогова, Т. Чередниченко). В 1960–1980-х гг. была создана серия из восьми книг «Памятники мировой музыкально-эстетической мысли» (Античная музыкальная эстетика; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения; Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков; Музыкальная эстетика стран Востока; Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков; Музыкальная эстетика Франции XIX века; Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 книгах). Обобщив результаты этого коллективного исследования, В. Шестаков издал работу «От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века». Книга стала своеобразным откликом на вышедшую ранее монографию Д. Золтаи «Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля». Начиная с 1990-х г., в Белорусской государственной академии музыки на кафедре социально-гуманитарных дисциплин читается курс «Философия музыки» (инициатива доктора философских наук, профессора А.Б. Ладыгиной). Современная проблематика философии музыки находится в зоне внимания преподавателей кафедры.

Социология музыки Т. Адорно. Исследование проблем философии музыки XX в. связано с необходимостью их детальной теоретико-методологической проработки. В трудах Т. Адорно предложены некоторые подходы, позволяющие осмыслить динамику музыки по аналогии с основными

направлениями развития капиталистического общества. Музыка объективно выражает социальные противоречия, посредством организованного отсутствия смысла она опровергает смысл организованного общества. Музыка воплощает в себе общественный строй, одновременно отрицая его. Подлинное искусство, искусство абсурда, считает Адорно, воспроизводит деструктивные тенденции общества. Оно оппозиционно по отношению ко всему устойчивому и традиционному. Искусство, связанное с позитивными общественными процессами, функционально и является достоянием обывателя. Оно заменимо, как и все, что функционирует.

Новая музыка резко пресекает всякую коммуникативность, пренебрегает ею, абсолютно не нуждается в одобрении публики. Первые исполнения произведений А. Берга, И. Стравинского, как утверждает Адорно, вызвали у слушателей шок, который вовсе не был внешней реакцией на творчество, но производился музыкой внутри себя самой. Шок, страх – знаки сомнения в позитивности существующего, свойства исторически сложившегося языка музыки. Музыка свидетельствует о катастрофе.

Композитор живет в управляемом и контролируемом мире. Для того чтобы постичь мир, а также повлиять на него, он погружается в реальность, изнутри воспринимая все ее кризисные состояния. Стремясь воспроизвести мир, использует тот же отчужденный язык, в котором этот мир себя выражает. Техника композиторского письма в сериальной музыке вполне сопоставима с промышленным производством – та же бесцеремонность в обращении с материалом. Субъект музыкального творчества, в соответствии с апробированной технологией, претворяет те приемы манипулирования со звуком – материалом музыки, которые отражают формы промышленного производства и общественного принуждения. Произведение современного музыкального искусства, полагает Адорно, в значительной степени сконструировано его создателем. В нем отсутствуют даже такие, по-видимому универсальные, категории, как вопрос и ответ, равно как элементы напряжение – разрешение, подъем – спад. По мнению Адорно, многие талантливые композиторы отвлекаются от творческого процесса, поскольку в условиях сложившегося рынка музыкальных услуг вынуждены ориентироваться на потребительский спрос. Музыкальное произведение все

больше превращается в коммерческий продукт. Индустрия культуры, система товарно-денежных отношений в сфере благ культуры (маркетинг культуры) противоположны и, в конечном итоге, глубоко враждебны искусству.

Особого внимания заслуживает работа Т. Адорно «Философия новой музыки», ее фрагмент – «Стравинский и реставрация» [1]. Адорно обнаруживает в музыке Стравинского образцы психотического поведения [1, с. 277]. О балете «Сказка о беглом солдате и черте» он высказывается так, что вряд ли найдется какой-нибудь шизофренический механизм из разбираемых психоанализом, у которого не было бы в балете убедительнейшего эквивалента. У отчуждения музыки от субъекта при ее одновременной соотнесенности с телесными ощущениями есть аналог в бредовых физических ощущениях больных, воспринимающих собственное тело как чужое. Адорно пишет о шизоидном расщеплении эстетических функций в балете Стравинского.

Ж. Делез о связи барочной музыки с монадологией Лейбница. Для изучения актуальных проблем философии музыки важное культурологическое значение имеет понимание Ж. Делезом барочного стиля в музыке. В исследовании «Складка. Лейбниц и барокко» [2] Делез пишет о двойственности искусства барокко. Одному из самых сильных впечатлений от восприятия архитектуры барокко способствует разительный контраст, «разрыв» между экстерьером, чрезмерной выразительностью фасада здания, и интерьером, безмятежностью и замкнутостью его покоя (комнаты без окон и дверей, но с зеркалами). Два этажа барочного дома уподобляются миру вещей (нижний отведен для приемов гостей) и миру идей Платона. Соответственно, барочный мир гармонично организуется сообразно этим двум векторам – погружение в глубины (телесность) и порыв в небеса (душа). Гармония в музыке трактуется как вертикальная письменность, выражающая горизонтальную линию. Жизнь подобна книге по музыке, которую читают последовательно или горизонтально, когда поют – но душа поет «сама собой», потому что вся табулатура книги начертана в ней вертикально, «с самого начала существования души» [2, с. 231–232]. Когда барочный дом становится музыкой, вертикальная гармония аккордов подчиняет себе гармонию горизонтальную, линию мелодии.

Существуют точные аналогии между гармонией барочной музыки и основанной на тех же принципах лейбницианской гармонией

монад. Все монады отражают одну и ту же Вселенную, не существующую за границами их выражения. Поскольку такие простые субстанции всегда проявляют один и тот же мир, они будут находиться в состоянии вечной гармонии между собой, будут солидарными, какими бы замкнутыми не казались. «Они монады, а не монашки». Одновременно каждая монада все-таки обособлена, интериорна. Верхний этаж барочного дома начинает включать в себя вертикальные гармоничные монады, интериорные аккорды, и между этими аккордами обязательно наличествует соответствие или согласованность. Мир и тексты запечатлены в аккордах.

Ж. Делез, как представляется, демонстрирует определенное понимание возможностей гомофонно-гармонической музыки. Музыка обладает способностью претворять в себе научную картину мира, общекультурные параметры сознания. Трудно предположить, что звуковая реальность дает более основательные инструменты познания мира в сравнении с теми, которыми располагают наука и логическое мышление. Однако музыку вполне можно рассматривать если не как замену научного познания, то как эпистемологическую метафору [3]. Произведение музыкального искусства может отсылать к некоторым явлениям, присутствующим культурной парадигме, тенденциям, которые отражают аналогии, например, в науке, философии, самом укладе жизни людей. Такого рода узнаваемая тенденция эпохи барокко – наличие в ней активного игрового начала («мировая игра»). Делез пишет о том, что гармония монад – согласованность, «концертация». Совпадение ли, но многие музыканты предпочитают высказываться о барочной музыке именно как о «концертном» стиле. Концерту, широко известно, свойственна состязательность, которая как раз и определяет сугубо игровое поведение в музыке. Понятие игры, действительно, в XVII в. распространяется не только на искусство, но и науку, философию, даже судебную практику [4].

Философия искусства М. Хайдеггера. М. Хайдеггер в работе «Исток художественного творения» [5] обосновывает суждение о том, что если философия стремится к истине о мире, то произведение искусства уже содержит ее внутри себя, в искусстве истина обретает свое подлинное существование. В художнике заключается исток творения, но и наоборот – именно творение допускает, чтобы художник осуществился, состоялся как мастер своего дела. Хайдеггер обращает

внимание на вещьность творения (в музыке – это акустическое звучание). То иное, что присуще творению сверх вещиности, и составляет его художественность. Творение самоценно и самодостаточно. Путь к определению вещиной действительности художественного произведения пролегает не от вещи, первоо- раза к творению, но через творение к вещи. Искусство раскрывает свойственный ему способом истинное бытие вещей (в пример приводится картина В. Ван Гога «Башмаки»). Устроение истины вовнутрь художественного творения есть воспроизведение такого сущего, которого до сих пор еще не было и никогда уже не будет. Когда истина полагает себя вовнутрь творения, она проявляется. Бытие истины внутри творения и есть красота.

Искусство, в том числе и музыкальное, является нам лишь постольку, поскольку остается неизъясненным. Онтологический парадокс искусства заключается в том, что оно скрывает, утаивает стихию бытия, смыслы жизни, вне языка искусства вообще невыразимые. Искусство – то, что дожидается нас, чтобы мы чутко мыслили ему навстречу. Художественное произведение откроется пропорционально сделанному человеком усилию, ответит на те вопросы, которые ему будут заданы. Введом ли нам сущность источника, внимаем ли мы ей? Или же в нашем отношении к искусству привыкли опираться только на образование, выученное знание былого? Есть ли смысл, внутреннее содержание во всех этих разговорах о бессмертных творениях искусства и о вечной ценности искусства? Или это недодумываемые до конца обороты речи, тогда как искусство вместе со своей сущностью отпрянуло и уклонилось в сторону от человека? Художественное творение молчит, укрывает то, что пробуждает в нас робость перед всем тем, что не дает ни планировать себя, ни управлять собою [6].

Переживания, утверждает Хайдеггер, – стихия, в которой искусство гибнет. Необходимо достичь совершенно иной сферы, в которой становилось бы искусство. Музыку нельзя осмысливать в терминах психологии искусства (ассоциации, эмоции, художественные представления и образы). Она должна стремиться к изживанию «лирики чувств» (П. Сезанн). Во второй половине XIX – XX в. против засилья романтизма в музыке выступали также Э. Ганслик, И. Стравинский, А. Шенберг, Т. Адорно, А.Ф. Лосев.

Заключение. Таким образом, обобщающая мысль о музыке, безусловно, содержится

в работах представителей западноевропейской философии XX в. Отдельные высказывания Т. Адорно и Ж. Делеза свидетельствуют о том, что музыка понимается ими в тесной связи с феноменами более общего порядка, такими как господствующая ментальность, сложившаяся картина мира, целостные психологические состояния и уровень цивилизационного развития общества. Данное понимание находится в поле, сопряженном с вопросами культурологического знания. Можно, в качестве примера, обратиться к тональной музыке, в которой отношения между звуками долгое время подтверждали нравственный, идеологический и социальный мир, удостоверяли систему культурных норм, символов, ценностей и ориентаций.

Работы М. Хайдеггера посвящены изучению не проблем культуры, но человека в культуре. Согласно его мнению, музыкальное творение открыто, разомкнуто во времени и пространстве, представляет собой настойчивое вопрошание. Постигание смыслов музыки во многом зависит от самого воспринимающего субъекта, его тезауруса, «горизонта понимания» (Э. Гуссерль), интенциональность – направленность сознания на предмет искусства – определяет акт художественного восприятия. Произведение

музыкального искусства, музыкальная форма так или иначе ориентированы на некоторое распределение, декодирование значений. Субъективные ожидания от восприятия музыки, чувства удовольствия–неудовольствия, радости–разочарования, опосредованно влияют на содержание музыкального произведения, его характер. Интерпретируя произведение, мы тем самым воссоздаем, восстанавливаем его, позволяем ему сбыться, осуществиться. Для Хайдеггера выяснение способа бытия музыкального произведения – важнейший вопрос онтологии искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно; пер. с нем. Б. Скуратова, вступ. ст. К. Чухрова. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
2. Делез, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делез; общ. ред. и послесл. В.А. Подороги; пер. с фр. Б.М. Скуратова. – М.: Логос, 1997. – 264 с.
3. Эко, У. Открытое произведение / У. Эко; пер. с ит. А.П. Шурбелева. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 412 с.
4. Кривцун, О.А. Эстетика: учебник для вузов / О.А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 429 с.
5. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет / сост., пер., вступ. ст., примеч. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – С. 47–116.
6. Хайдеггер, М. Исток искусства и предназначение мысли / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет / сост., пер., вступ. ст., примеч. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – С. 280–292.

Поступила в редакцию 13.03.2020