

МУЗЫКА И ПЛАСТИКА. КОНСТАНТЫ, СМЫСЛЫ, ЧУВСТВА

© 2018

DOI: 10.31857/S023620070002343-4

И.И. Ашмарин

Музыка и живопись, выражаясь языком постмодерна, выступают средством конструирования реальности. Этот процесс освоения, мысленного преобразования действительности справедлив как для творца-новатора, так и для потребителя (слушателя, зрителя), который “переживает” произведение, по-своему раскодирует заложенные в нем смыслы. Музыкальное и живописное, будучи “бессловесным” по своей природе, содержит в себе некий ассоциативно-символический ряд, не предполагающий вербальной расшифровки. Именно символический формат музыкальных и живописных образов роднит эти два вида искусства. Но отсылка к органам чувств может привести либо к переоценке, либо к недооценке перцептивных, и даже просто физических, различий формирования музыкальных и живописных образов.

Рассмотрим это на примере точки зрения О. Шпенглера, высказанной в “Закате Европы”: “...Творческий порыв, действующий в *бессловесных* искусствах, никогда не будет понят, пока различие между оптическими и акустическими средствами не перестанут принимать за нечто большее, чем просто внешний признак. Отнюдь не это разделяет искусства между собой. Искусство глаза и уха — этим не сказано равным счетом ничего. Только XIX век мог так переоценить *физиологические* условия выражения, восприятия, посредничества” [14, с. 388–389]. Это утверждение представляется нам не столько спорным, сколько достойным отдельного обсуждения. Поэтому мы хотим предложить иную точку зрения.

Начнем с одного из главных отличий музыки¹ от всех других искусств — с ее возникновения². О зарождении пластических искусств можно судить по дошедшим до нас образцам наскальных рисунков и скульптурных изображений, которые относятся к эпохам верхнего палеолита и мезолита³. “С самого начала возникновения это искусство выполняло отчетливо обозначенные функции — учебно-воспитательные, коммуникативно-мемориальные, магико-религиозные, эстетические и т.д.” [11, с. 55]. Любой художественный образ в нем был отражением реального предмета или явления, и даже абстрактные изображения — узоры и орнаменты — трактовались как визуальные проекции ритмов или последовательностей выполнения различных ритуальных актов, то есть вполне конкретных явлений. В музыке же, естественно, невозможна любая форма копирования реальных объектов — в природе не существует музыкальных (то есть упорядоченных по высоте и тембру) звуков, не говоря уже об их мелодических последовательностях или гармонических созвучиях (в том числе аккордов), без чего музыка неммыс-



**МЕРА ВСЕХ
НАУК**



**Ашмарин
Игорь
Иванович** —

кандидат физико-математических наук, старший научный сотрудник сектора методологии междисциплинарных исследований человека Института философии РАН. Постоянный автор журнала. Электронная почта: ygr-h@yandex.ru

¹ Здесь и далее мы будем рассматривать “самостоятельную” музыку, то есть музыку вне ее сценических форм — вокал, хореография и т.п.

² Мы намеренно не рассматриваем музыкальное искусство как один из видов искусств, раскрывающих свое содержание “во времени”, то есть в постепенном становлении и развертывании художественного образа, так как это — предмет отдельного анализа.

³ на с. 40.



МЕРА ВСЕХ НАУК



³ Примерно 30–7 тыс. лет назад (датировки заметно варьируют в зависимости от региона).

⁴ Для компаративной чистоты мы даже выводим из рассмотрения так называемую программную музыку, например цикл фортепианных пьес “Картинки с выставки” М.П. Мусоргского, сюиту “Карнавал животных” К. Сен-Санса, увертюру-фантазию “Ромео и Джульетта” П.И. Чайковского и т.п.

⁵ В этой статье мы рассматриваем исключительно европейский звукоряд.

⁶ Всем знакомые “до–ре–ми–фа–со–ля–си”.

⁷ Подр. см. [3, с. 62–65].

⁸ Квинта — музыкальный интервал, охватывающий 5 ступеней звукоряда, например: “ДО–ре–ми–фа–СОЛЬ” или “СОЛЬ–ля–си–до–РЕ” и т.д.

⁹ В конце XVII века пифагоров строй был преобразован в так называемый равномерно-темперированный, где все ступени, включая хроматические, распределялись равномерно, но связывались не пропорциональными, а логарифмическими частотными соотношениями. Подр. об этом см. [12, с. 525].

лима. Ее отличие от изобразительных искусств не в простом различии между оптическими и акустическими средствами. В музыке отсутствует реальный объект изображения⁴. И в этом коренится принципиальная особенность музыкального творчества и музыкального восприятия. Объект изображения в музыке виртуален; формируется он *из небытия* — и автором, и исполнителем, и слушателем. А “изображение” — это некая символическая структура, индуцируемая музыкой в сознании человека, — неуловимая, с такими же символическими и эфемерными “внутренними связями”, уже не поддающаяся никакому математическому, физическому и даже нейробиологическому анализу.

Есть еще одно отличие музыки от пластики, а именно — наличие в ней природно-обоснованного так называемого *диатонического* звукоряда⁵, своего рода “алфавита”⁶, который в пластических искусствах отсутствует. Создание такого звукоряда историческая традиция приписывает Пифагору. Он обнаружил, что созвучие двух одинаковых струн разной длины приятнее для слуха, если эти длины соотносятся как целые числа: 2:1, 3:2, 4:3 и т.д. Чем меньше эти числа, тем благозвучнее, мягче созвучие (в теории музыки такая “мягкость” называется *консонансом*) [12, с. 126]. Известно физическое объяснение такого благозвучия. Звук струны (или столба воздуха в духовых инструментах) состоит из обертонов — призвуков, входящих в его акустический спектр. Их частота кратна так называемой основной — низшей — частоте этого звука. И оказалось, что чем больше совпадающих по частоте обертонов у двух струн, тем благозвучнее их сочетание⁷. Взяв за основу один из консонантных интервалов — квинту⁸ — и последовательно откладывая ее от какого-либо основного тона, Пифагор мог получить (и получил) все ступени звукоряда, который впоследствии так и был назван — пифагоров музыкальный строй⁹.

Вполне закономерен вопрос: что это за *символические эфемерные структуры*, в базу которых заложена простейшая арифметика? Дело в том, что не арифметика заложена в эту базу, а природный феномен, коим является существование обертоновой структуры музыкальных звуков, которая и описывается такой арифметикой. Кроме того, — и это еще существеннее — упорядоченные совпадения обертонов у консонирующих музыкальных созвучий (а значит основа строения звукоряда и музыкальной гармонии) столь благозвучны потому, что их существование — проявление универсальных и фундаментальных законов симметрии в мире звуков.

Поясним сказанное. Пространственная симметрия включает в себя повторение каких-либо элементов при их *пространственных* преобразованиях — трансляционных, поворотных, зеркальных и т.д. Если рассматривать наборы равноотстоящих друг от друга обертонов в *пространстве* акустических (музыкальных) частот, то вполне можно допустить, что там им свойственна трансляционная симметрия. Поэтому появление музыки стало итогом поиска упорядоченности в том хаосе звуков, который изначально окружал человека. «В процессе этого поиска он, еще ничего не зная об обертоновой структуре звука, нашел упорядоченные обертоновые созвучия, и сразу воспринял им в этих созвучиях симметрию как органичный для него принцип упорядочения стала основой создания звукоряда и оформления “связного” звукового (теперь уже музыкального) неречевого повествования. Таким образом, физическая симметрия структуры музыкальной гармонии и ее эстетическая сущность имели общую фундаментальную природу» [3, с. 72].

Есть любопытное высказывание Гегеля на эту тему: “Интереснее всего числовая согласованность того, в чем ухо находит гармонию. Эта числовая согласованность была впервые открыта Пифагором, что дало ему

повод выразить в форме чисел и мысленные отношения. Гармоническое основано на легкости консонансов; оно есть ощущаемое в различии единство, как симметрия в архитектуре. Неужели же чарующая нас гармония и мелодия, этот голос, на который откликаются чувства и страсть, зависит от отвлеченных чисел? Это кажется неожиданным и даже странным; но это именно так” [7, с. 196]. Именно симметрию уловил великий философ в легкости консонансов. А она содержится в самой природе музыкального языка и, соответственно, воспроизводится в ткани любого музыкального произведения. Это — особенность музыки¹⁰.

Еще раз повторим: музыка имеет искусственное происхождение, поскольку в природе нет музыкальных звуков (естественное происхождение имеют только звуковые шумы). А, например, в живописи человек, напротив, изначально копировал реальные, естественные цвета. И для наших рассуждений важно то, что видимый естественный свет, в отличие от звуковых колебаний, не содержит набора обертонов (в оптике они называются гармониками и могут получаться только искусственным путем). Так устроена природа — в этом проявляются ее фундаментальные законы. А поскольку у цвета нет дискретных компонентов (обертонов), то для живописи нет и принципа их оптического упорядочения, аналогичного звуковому¹¹. Что касается графики и скульптуры, то в поисках их “алфавитного” (и даже пиктографического или идеографического) языка весьма трудно себе представить какие-либо элементарные компоненты, доступные для семиотического упорядочения. У изобразительных, как и у всех других видов искусств (в том числе и у музыки), есть так называемые языки культуры, которые Ю.М. Лотман назвал вторичными языками, или вторичными моделирующими системами [10]. Мы же обсуждаем “первичный” — в определенном смысле искусственный — язык музыкальной письменности.

Иными словами, у пластических искусств нет “знакового” языка, основанного на природном феномене существования обертоновой структуры музыкальных звуков. С этим связано и то, что в искусствоведении как комплексе научных дисциплин есть *выделенная* область знаний, которая называется теорией музыки, или музыковедением. “Музыковедение возникло из потребности постигнуть сущность музыки как *специфической формы художественного освоения мира* (курсив мой. — И.А.)” [12, с. 362]. Именно специфичность художественного освоения мира различает музыку в ряду всех искусств, в том числе изобразительных.

В рамках наших рассуждений интересен еще один аспект — генезис. Что касается изобразительного искусства, многое достаточно ясно: оно берет свое начало от наскальных рисунков и скульптурных изображений верхнего палеолита и мезолита. Изображали “палео-авторы” то, что видели и что было важно для них и их соплеменников — по большей части животных, как цель охоты или возможную опасность, и женщин, как символ фертильности, плодородия, изобилия. А вот возникновение и происхождение музыки на первый взгляд загадочны. Большинство исследователей сегодня сходятся на общности происхождения музыки и речевой интонации. Например, крупный советский музыковед и композитор Б.В. Асафьев писал: “Музыка как искусство начинается с того момента, когда люди усвоили во взаимном общении полезные звукопроявления (“сигналы”), когда эти звукопроявления отложились в памяти как постоянные основные отношения двух или ряда интонируемых элементов” [2]. Под “полезными звукопроявлениями” он понимал голосовые коммуникационные послылы, модулированные эмоционально и модально обусловленной интонацией. Они использовались человеком в доречевую эпоху филогенеза — поначалу короткие последовательности звуков,

¹⁰ При этом особенность пластических искусств — непосредственное воспроизводство симметрии окружающего мира. Разница заметная.

¹¹ Дискретность цветов радуги, которые мы видим (красный — оранжевый — желтый...), обусловлена нейрофизиологическими характеристиками сетчатки глаза [6]. Сам солнечный свет имеет непрерывный спектр.



МЕРА ВСЕХ НАУК



¹² Понятно, что голо-совыми сигналами при общении пользуется практически весь животный мир, но лишь человеческое сознание смогло сформировать на базе этих фонем грамматически и синтаксически организованный язык.

¹³ Это, кстати, можно наблюдать и у домашних животных. Любый владелец собаки знает, что она лает с разной интонацией — когда ей больно, когда она встречает хозяина, когда она испугана.

¹⁴ При этом надо признать, что абстракционизм в пластических искусствах становится самостоятельным эстетическим феноменом, “поднимаясь” до музыки и все теснее соседствуя с дизайном.

¹⁵ 40–30 тыс. лет назад — по крайней мере так датируются “палеолитические флейты”.

¹⁶ Звукозапись текстов эпитафий была произведена на кафедре сценической речи Российской академии театрального искусства. Анализ спектров полученных фонограмм проводился в вычислительном центре Московской государственной консерватории по разработанной там же методике. См. [4, с. 72–73].

¹⁷ См. сноску 2.

¹⁸ Мадригал — светский музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения.

которые можно назвать предшественниками современных фонем¹².

Именно варьируемая интонация была тогда носителем коммуникационной информации¹³. И именно она была “наскальным музицированием”, при котором человек усваивал основные звуковысотные отношения интонируемых элементов, ставшие впоследствии базой музыкального алфавита и самой музыки.

Наскальная живопись (как и современная ей скульптура) уже в эпоху неолита “высвободилась” из первобытного синкретического культурного комплекса. При этом она обрела свои художественные функции, но не встретила в процессе развития никакой “развилки” — в том смысле, что она оставалась в пространстве реальных объектов¹⁴, однако, подчеркнем, не став частью обыденной жизни (как интонация в обыденной речи). С музыкой все сложилось иначе. “Наскальное музицирование” встретило свою развилку не позднее начала верхнего палеолита¹⁵ (когда членораздельная речь уже существовала). То есть интонация вошла и в музыкальное пространство, и в обыденную речь.

Здесь возникает вопрос: как складывались соотношения речевых интонаций и музыкальных мелодий в последующие, речевые, эпохи, включая нынешнее время? Можно ли обнаружить какое-либо интонационное сходство эмоционально и модально родственных речевых и музыкальных фраз? В свое время мы провели запись и сравнение акустических спектров русских речевых конструктов и простых мелодических фраз из произведений русской инструментальной музыки. В качестве объекта исследований был выбран фортепьянный цикл П.И. Чайковского “Времена года” [4]. Мелодическая линия каждой музыкальной пьесы сравнивалась с интонационным рисунком прочитанного вслух соответствующего стихотворного эпитафия, предпосланного этой пьесе самим Чайковским. Предполагалось, что такой великий мелодист мог подбирать поэтические тексты к своей музыке, основываясь (интуитивно, а может, и осознанно) на принципе их интонационного родства¹⁶. Но поиск общих признаков в мелодике фортепьянного цикла “Времена года” Чайковского и в речевой интонации соответствующих эпитафий ни к чему положительному не привел. Тем не менее результат самого исследования отрицательным назвать нельзя. Отсутствие таких признаков говорит о том, что речь и музыка, имея общее происхождение, в своем развитии разошлись достаточно далеко, даже в рамках художественных форм.

“Самостоятельная” музыка¹⁷ еще долго, вплоть до эпохи музыкального барокко, не могла разорвать синкретическую связь с вокальной. Так, например, еще в XVI веке автор и теоретик жанра мадригала¹⁸ Мадзони писал: “Ноты составляют тело музыки, но слова есть ее душа” [8]. То есть под *музыкой* в приведенной цитате подразумевался весь мадригал в целом, включая его мелодию и соответствующий аккомпанемент. Мы не будем подробно останавливаться на этом синкретизме: из всего сказанного становится ясно, насколько немонотонна и многомерна траектория генезиса музыки. Конечно, генезис изобразительных искусств тоже не вписывается в простенькие рамки туристического путевода, но его многомерность проявляется более заметно в других пространствах. К тому же, повторим, мы не склонны рассматривать различие между музыкой и пластикой лишь как “различие между оптическими и акустическими средствами” и как “просто внешний признак” [14, с. 389].

Мы еще не вводили такое понятие, как художественно-эмоциональное воздействие музыки на человека — к вопросам природы музыкального звукоряда это не имело никакого отношения. Восприятие музыкальных звуков человеческими органами слуха — обычный *перцептивный* процесс. Его, как и саму музыкальную материю, можно без искажений рас-

членить на составляющие, провести через математический аппарат преобразований, измерений, анализа и т.д. В рамках такого подхода ничто не ускользнет от внимания исследователя. Но художественное восприятие — это уже процесс *апперцептивный*, процесс осознания, сопереживания и т.д. [4, с. 74]. К нему подключается художественный и жизненный опыт индивида — накопленная им информация, непостижимым образом распределенная в сознании и организованная с его картиной мира. “Переве-дя наши рассуждения в семиотическую плоскость, можно сказать так: человек *слышит знаки* (музыкальные звуки), а *слушает символы* (музыку). И воспринимает он, прежде всего, не *значения* знаков, а *смыслы* символов” [5, с. 166]. Кроме того, *слушая* музыку, он насыщает ее своими смыслами и обогащает собственными символами.

Иными словами, музыка каждый раз заново инициирует самостоятельную художественную деятельность человека, активно в ней участвуя. При этом результирующий “продукт” такой деятельности в прямом смысле слова становится частью музыки. Поэтому каждое музыкальное произведение после его исполнения “множится” на число его слушателей. В двух томах “Хорошо темперированного клавира” И.С. Баха — 48 прелюдий и 48 фуг, то есть 96 клавирных пьес. Это весьма объемный текст. Но на самом деле его объем в миллион раз больше (примерно столько людей прикоснулось к этому клавиру за прошедшие 300 лет). И каждое сознание создавало свой клавир. Разные люди — разные музыкальные мышления, разные эпохи — разные социокультурные приоритеты и ориентиры. Акт музыкального восприятия входит неотъемлемой частью в музыкальный текст, который меняется в зависимости от восприятия (в том числе и со временем, от эпохи к эпохе). На первый взгляд это может показаться странным. Как это? В партитуре появляются новые знаки и исчезают старые? Нет, знаки остаются такими, какими они были созданы автором, но символы зависят от их музыкального восприятия [5, с. 167].

Здесь можно даже провести грань в музыке между партитурой — знаками — музыкальным текстом — символами. Для иллюстрации приведем пример, связанный с упомянутым клавиром Баха. Это отрывок из консерваторского учебника полифонии: «...В фуге ми-бемоль мажор из первого тома “Хорошо темперированного клавира” Баха второй голос вступил спустя полтакта после окончания темы в первом голосе, в течение этого полтакта первый голос совершил возвратную модуляцию в ми-бемоль мажор из си-бемоль мажора, в котором кончилась тема. <...> Что получилось бы, если бы второй голос появился на полтакта раньше, то есть если бы на третьей четверти такта 2 прозвучала чистая квинта ми-бемоль — си-бемоль? Достаточно сыграть один раз этот искаженный вариант <...>, чтобы убедиться, что данная чистая квинта звучит резко дисгармонично — она приходит в функционально-гармоническое противоречие с ожидаемой тонической гармонией си-бемоль мажора и образует параллелизм с предшествующей скрытой чистой квинтой фа — до» [13]. Такие рассуждения могут вызвать у непрофессионала ироничную улыбку или даже протест по поводу якобы “препарирования” музыки. Но это не препарирование, а обычный пример профессионального анализа партитуры (знакового текста), которым студенты, как будущие профессиональные музыканты, должны владеть¹⁹.

Что касается музыкального (символического) текста, то запаздывание первого голоса относительно второго, обсуждаемое в приведенном выше отрывке, действительно оказывает сильное художественное воздействие, а отсутствие этого запаздывания действительно вносит в текст раздражающую слушателя дисгармонию (автор сам проверил это “на себе”). Худо-

¹⁹ Точно так же студенты-художники должны знать, например, “прозаическое” различие между акварелью и масляной краской — разная густота, вязкость, прозрачность и т.п.



жественную силу воздействия содержит музыкальный текст, а не знаковая последовательность звуков [5, с. 168]. Сказанное перекликается с тем, что пишет Т. Адорно в книге “Философия новой музыки”, рассуждая о традиционной концепции музыкального материала: “Этот материал определяется с физической точки зрения или, во всяком случае, с точки зрения психологии звука как совокупность созвучий, коими всякий раз располагает композитор. Но ведь композиторский материал настолько же отличается от этого, насколько язык — от запаса своих звуков” [1].

Почти все, что здесь было сказано о музыке, можно приложить ко всем видам изобразительного искусства. И художественное действие любого искусства начинается для человека только на стадии апперцептивного восприятия символов или их создания. Очень точно это подметила Сьюзен Лангер: “Подобно искусству ритуал является, в сущности, активным символическим преобразованием опыта” [9]. На стадии апперцептивного восприятия художественных символов действие искусства на человека инвариантно относительно видов искусства. Такая же инвариантность характеризует на этой стадии и состояние человека — эмоциональное потрясение и эстетическое переживание, образное осмысление и постижение окружающего мира (как и самого себя), просветленный взгляд на мир. Все это крайне трудно поддается научному анализу и не всегда органично сопрягается с философским дискурсом — вне зависимости от того, чем такое состояние индуцировано: скульптурами Родена, картинами Гойи или Бранденбургскими концертами Баха. Именно на стадии апперцептивного восприятия художественных символов выявляется назначение искусства как такового — когда сравнение его видов не всегда имеет самостоятельный научный или философский смысл. Иногда его стоит только описывать, и лучше всего художественными средствами — средствами музыки и пластики.

Литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 81.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 198.
3. Ашмарин И.И. Зачем человеку музыкальность // Человек. 1998. № 2. С. 57–78.
4. Ашмарин И.И. Музыкальность — культурогенный феномен? // Мир психологии. 2000. № 1. С. 68–75.
5. Ашмарин И.И. Культурогенное происхождение музыкальности и музыки // От события к бытию: грани творчества Галины Иванченко: Сб. науч. ст. и воспоминаний / М.: Изд. дом Гос. ун-та — Высшей школы экономики, 2010. С. 152–170.
6. Волькенштейн М.В. Биофизика. М.: Наука, 1981. С. 449.
7. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук Т. 2. Философия природы. М.: Мысль, 1975. С. 196.
8. Дубравская Т.Н. Мадригал: жанр и форма // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 109.
9. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символического разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000. С. 45.
10. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб, 2000.
11. Мириманов В.Б. Малая история искусств // Первобытное и традиционное искусство. М.: Искусство, 1973.
12. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.
13. Скребков С.С. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1982. С. 185.
14. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993.