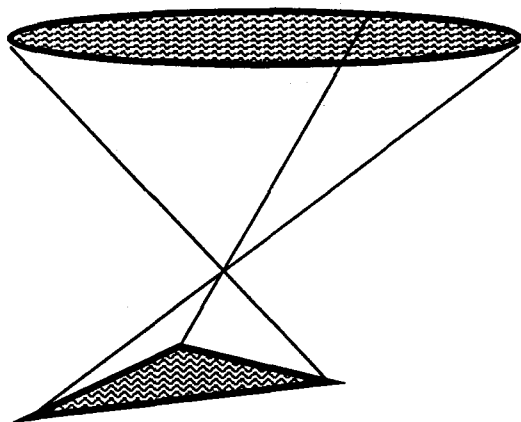


ПАРАДИГМА



ВЫПУСК 2

В. Н. Калюжный (Харьков, Украина)
Музыкальный дискурс Ингардена

Предлагаемые заметки посвящены обсуждению известной работы Романа Ингардена «Музыкальное произведение и вопрос его идентичности». Мы предпримем логико-лингвистический анализ этого текста, граничащий с деконструкцией. При этом целесообразна нелинейная стратегия чтения: движение по смысловым узлам, центральным концептам, устойчивым мотивам. В итоге это может привести к созданию некоторого подобия терминологического тезауруса (содержащего многочисленные разночтения). Соответственно, нас будет интересовать не только «что» философа, но и «как» скриптора. Проводить анализ дискурса целесообразно по уровням (начиная с лексического), тем более что Ингардену свойственно выделять слои в художественном произведении.

Спецификой музыкального дискурса является его повышенная тропеичность. Сам Ингарден указывает на метафоричное использование терминов: «трогательность», «сладость», «тоскливость», «серьезность», «ужас», «тревога», «весело». Для оценки музыкальных качеств используются характеристики: «сочность», «полнота», «бархатистость», «тонкость», «слабость», «грубоватость», «крикливость», «стеклянность», «плывучесть», «легкость», «прозрачность», «ясность». Активно используются заимствования из смежных искусств: «“рисунок” отдельных звуковых образований», «бесцветное, монотонное» произведение, «окраска тонов».

Ингарден постоянно критикует противников за то, что они часто пользуются «невьясненными понятиями “формы” и “содержания”», «незаметно переходят от одного значения к другому». Заявляет, что неоправданное «расширение объема понятия “содержание” будет словесной софистикой». В конце главы I автор сетует: «выражение “музыкальное произведение” пока многозначно и нуждается в некоторых различениях».

Автор иронизирует над представителями альтернативных направлений: «а известно, что “физика” и “психология” данный вопрос уже выяснили», «мы не станем торопиться принять конвенционалистскую легкость, столь соблазнительную для тех, кто удобный скептицизм выдает за самую большую мудрость», «при этом обычно полагают — хотя и ошибочно!»

Иной раз ирония доходит до оскорбления: «эти суждения были бы не только ложными, а просто-напросто глупыми», «только наиболее примитивное понимание психического... могло привести к абсурдной по существу концепции».

Вместе с тем автору не чужда и самоирония: «так вот и слышу, как некоторые из моих читателей говорят про себя: зачем автор без нужды усложняет такой простой вопрос?». Хотя иногда возникает и патетика: «Я не прельщаюсь, разумеется, чем-либо подобным».

Текст Ингардена весьма риторичен (и мало доказателен). Он изобилует негативными оборотами: «вероятно, никто не согласится...», «следовало бы отбросить...», «даже нельзя сказать...», «нет повода утверждать...». Нередки риторические вопросы: «и разве это не иллюзия», «разве... мы не приходим часто к убеждению...». Автор частенько моделирует речь своих оппонентов: «возможно, что сторонники... скажут», «эта мысль, вероятно, придет в голову тем исследователям, которые...». «конечно, неопозитивисты-физикалисты не испугаются...». Рыхлость

текста создают благие пожелания: «*не* следует быть односторонним», «на этот вопрос ответить *нелегко*, если ответ должен правильно воспроизводить факты, *не* упрощать их, а также *не* подставлять на их место что-то совершенно чуждое», «*не* следует поддаваться... языковым неточностям тогда, когда занимаемся теоретическим анализом».

Ингарден охотно использует апофатический стиль: музыкальное произведение *отлично* как от переживаний автора, так и от переживаний его слушателей, оно *не* является ни физическим, ни психическим, *не* «является актом сознания, а следовательно, слушанием, работой воображения», подчеркивает, что музыкальное произведение *не* сводится к акустическому явлению (курсив наш — В. К.).

Способ существования музыкального произведения специфичен — оно «бытийно гетерономично». «Чистая музыка» не связана с действительным миром, но и не является «идеальным предметом», подобным математическим конструкциям. Музыкальное произведение «познается» благодаря исполнению. Последнее не является его компонентом, выполняя «функцию бытийной основы и интенционального обозначения». Исполнение дано в процессе слушания. Слуховые восприятия представляют собой «основание перцепции» исполнения музыкального произведения. Восприятие требует не только участия слуховой ретенции (удерживание прошлого в актуальности) и протенции (предвидение того, что должно произойти).

Для *во времени*, музыкальное произведение *не* является «временным» подобно его исполнениям; оно имеет квазивременную структуру, оказываясь «надвременным». По Ингардену, ««*время*» музыкального произведения *не* однородно»; временная структура произведения определяется ритмом, темпом, а также динамическими свойствами произведения. Музыкальное произведение имеет структуру, отличную от процесса («все его части-фазы существуют вместе») и события.

В феноменологическом плане Ингарден воспринимает музыкальное произведение *не* как реальный, а как чистый интенциональный предмет, источником возникновения которого являются творческие акты автора, а бытийной основой — (схематическая) партитура.

Статус эстетического предмета музыкальное произведение получает в эстетическом восприятии. В этом качестве оно противопоставляется «сложному акустическому сигналу». С одной стороны, музыкальное произведение как эстетический предмет осуществляется в исполнении (прежде всего, авторском), характеризуются деталями, не установленными в произведении-схеме. С другой стороны, квалификация эстетического предмета обусловлена (адекватными) актами слушания. В процесс-

се же коллективной рецепции вырабатывается еще и «*интерсубъективный* доминирующий эстетический предмет».

Кроме того, Ингарден различает «идеальный» («осуществляющий идеал», «совершенный») и «конкретный» эстетический предмет (порождаемый более поздним исполнением). Музыкальное произведение как эстетический предмет *не* известно во всей полноте. Актуальное исполнение лишь приближаются к идеальному эстетическому предмету. Но в итоге Ингарден склоняется к «однозначно определенной форме» «идеального эстетического предмета», забывая, что у автора могут быть муки творчества, поиск. От апофатки к противоречию один шаг. В начале работы Ингарден утверждает, что музыкальное произведение, в противоположность множеству своих возможных исполнений *единственно*. В конце же торжествует иная мысль: при подлинно философском подходе снимается вопрос об идентичности, ибо уже «нет речи об одном предмете».

Желание философа усматривать в музыкальном произведении разного рода предметы, на самом деле, девальвируют все эти попытки и заставляют отказаться от взгляда на музыку, как на вещь.

Семиотический дискурс в работе Ингардена возникает в связи с рассмотрением нот (партитуры) как системы графических «знаков». Но типографские знаки — это нечто большее, чем «система цветных пятен».

Для знака характерна функция символизирования, обозначения, значения, понимаемая как «*интенциональная функция*». Физический предмет может быть только «бытийным основанием знака», являющегося результатом интенционального акта. Вместе с тем Ингарден недостаточно четко различает, что же является итогом интенционального акта: отдельный знак или его вид. Еще одна накладка возникает в конце третьей главы: «музыкальное произведение интенционально определено партитурой», притом, что «сама партитура интенционально определена творческими актами автора».

«Функция интенционального обозначения» фактически равносильна «семантической функции», хотя автору не близка подобная терминология. На наш взгляд, прививка феноменологии к семиотическому древу нежизнеспособна.

Автор не прибегает к понятию синтаксиса, но упоминает «*способ размещения... нот друг подле друга... согласно некоторым условным правилам*», соответственно, «*особом порядке следования и сочетания звуков*». Однако, в отличие от текста на естественном языке, тона могут «или выступать вместе или следовать друг за другом».

Прагматический аспект нотного текста проявляется в «предписаниях, указывающих, как следует поступать, чтобы получить правильное исполнение» произведения, позволяет рассматривать партитуру как систему «“императивных” символов».

Заметим также, что запись (оговорка?) «символы (знаки)» означает, что автор не стремится к различению этих концептов.

Понятие текста используется в двух основных смыслах: литературном («текст оперы», «литературный текст») и музыкально-ориентированном («нотный текст», «текст произведения»).

Спецификой нотной записи является то, что в ней возникают пробелы или места неполного определения, устраняемые только исполнением. В результате этого мы имеем дело не более чем со *схемой*.

Ингарден обращает внимание на известную независимость музыкального произведения от его партитуры. Он подчеркивает отличие литературного произведения, составной частью которого является языковой слой, от музыкального произведения, в состав которого никоим образом не входит партитура.

Понятие «смысла» используется Ингарденом весьма вольно. Лингвистический срез этого понятия проявляется, когда он говорит о «смысле [своих] утверждений», подчеркивает, что языковые образования выполняют изобразительную функцию благодаря своему *смысловому* содержанию.

Ингарден скептически относится к попыткам приписывать «смысл» музыкальному произведению, желая в то же время видеть в нем «осмысленное целое». Бытийную основу произведения он находит не только в звуковых образованиях, но и в «единицах музыкального смысла» (отождествляемых с музыкальными мотивами). «Художественный смысл» у философа определяет (хотя неясно, каким образом) целостность музыкального произведения. Упоминает он и несколько загадочный «экзистенциальный смысл», не развивая это понятие.

Понятие «содержания» используется Ингарденом в различных контекстах. Он критически относится к понятиям «содержание переживания», «содержание» слухового ощущения.

По представлению философа, «содержание» музыкального произведения раскрывается в процессе его прослушивания. В нем проявляются эстетически ценные качества, возникают эмоциональные качества. Но не вполне ясно положение: «музыкальное произведение *по своему содержанию* не локализовано в каком-либо определенном времени». Остается не понятным и оборот «содержание самого произведения».

Как известно, одной из функций языка является экспрессивность. Ингарден сомневается в способности музыки вызывать (однозначно оп-

ределенные) чувства. По его мнению, выражаемое является не реальным переживанием а «фиктивным» образованием, «внехудожественным явлением». Тем более, загадкой выступают «ощущения, проявляющиеся в самом произведении», «эмоциональные качества произведения».

Не менее скептически относится философ к изобразительным потенциям музыки. Они выводят в сферу немusикального, замутняют его восприятие. Выполняемая музыкальными мотивами функция изображения принципиально отличается от осуществляемой языковыми образованиями.

В эстетическом тезаурусе Ингардена «образ» не играет существенной роли. Образ произведения трансформируется во времени. Музыкальное произведение автор отличает от «*испытываемых* слушающим изменчивых слуховых образов». Он говорит как о «звуковых образованиях, *имеющих* различные звуковые образы», так и об образах, *надстраивающихся* над звуковыми образованиями. Определение образа у Ингардена можно реконструировать так: образ – это неделимое целое, построенное из связанных звуков, выходящий за пределы музыкального «теперь» и простирающееся в музыкальном времени. Как новое «качество образного порядка», обеспечивающее целостность произведения, автор рассматривает мелодию.

Весьма насыщенным у Ингардена является аксиологический дискурс. С одной стороны, эстетический предмет *определяется* эстетической ценностью. С другой стороны, эстетическая ценность призвана *включаться* в музыкальное произведение. Эстетически ценными оказываются отдельные формальные и содержательные моменты, причем как звуковые, так и незвуковые элементы. Художественная ценность произведения с одной стороны зависит от богатства (разнообразия) конкретных форм исполнения, а с другой — от эстетической ценности этих форм.

Не собираясь решать вопрос об эстетических моментах музыкального произведения, Ингарден указывает некоторые примеры, описывая их сугубо метафорически. Нестыковки возникают при попытке дать оценку некоторым эмоциональным качествам. Так, Ингарден эстетически отрицательно оценивает «отталкивающее настроение отчаяния», но благоволит к трагизму, страданию и таинственности.

Настораживает и наличие в тексте инверсий с невинными семантическими отличиями: «эстетически ценные качества» и «качества эстетических ценностей». Не ясно, каким образом эстетическая ценность является «в самом» произведении.

Термин «форма» Ингарден начинает использовать раньше, чем берется всерьез за обсуждение этого понятия. Он говорит о «“форме” от-

дельных звуковых сочетаний», «форме линий мелодии» «“форме” всего произведения», констатирует, что «“формы” звуковых образований» имеют незвуковой природу. Эти «формы» выделяются из звуковой целостности с помощью абстракции. Музыкальные формы не являются формами отдельных звучаний, а являются структурами высшего порядка.

Мыслитель призывает установить «общее понятие формы», сетуя, что подобные вопросы «среди лиц, занимающихся философской теорией музыки совершенно не установлены». Музыкальные формы составляют «фактор рационального порядка», через которую «просвечивает вся глубина иррационального, эмоционального фактора».

В заключение подчеркнем, что жанр работы Ингардена не поддается четкому определению. Автор признается, что исходным пунктом его размышлений над музыкальным произведением послужили «научно не оформленные впечатления». Неудивительно, что его построения далеки от стандартов строгости. Но и философскими назвать их можно лишь с натяжкой. Используемая терминология неустойчива, внутренне противоречива. Выражение «само музыкальное произведение» явно отдает идеализмом. Похоже, что для автора главным было подверстать музыкальное произведение под свою общую теорию литературного (а заодно и живописного) произведения.

Во вступлении Ингарден подчеркивает, что музыкальное произведение является чем-то загадочным. Далее упоминает о «тайнах построения музыкального произведения». Для него типичны признания: «я не имею намерения давать решение всего этого вопроса», «это уже весьма специальный онтологический вопрос, который я здесь не стану далее развивать». В конце же он признает, что «находится в преддверии к философскому объяснению» проблемы.

Для писаний Ингардена, как и вообще гуманитарного дискурса, характерно обилие повторов, варьирование положений. В этом можно было бы усмотреть аналогию с музыкальной формой, если бы оно не отдавало тавтологичностью.

Музыка — это вызов и зов. Образ сирены, завораживающий попавшего в ее сети путника, намекает на бесполезность какой бы то ни было артикуляции.

Намереваясь в заключение «поставить выводов печать», задумаемся, не вернее ль, внимая музыке, молчать.

Примечание

¹ Исследования по эстетике. М., 1962. С. 403 – 570.