

Т. Б. СИДНЕВА,

проректор по научной работе Нижегородской государственной консерватории,
кандидат философских наук, профессор

МУЗЫКА КАК ЯЗЫК ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Определение музыки как языка, «образованного системой специфических значений, внятных владеющему кодом данной традиции»¹, стало привычным и традиционным в музыковедении. Однако, несмотря на то, что понятие «музыкальный язык» прочно вошло в научный обиход, критерии подхода к музыке как к языку так и не сформировались, а специфика языка музыки, не сводимого к *искусству* звуков, но представляющего собой значительный пласт культуры, до сих пор оказывается не выявленной.

В то же время мы являемся свидетелями активного процесса расширения границ звукового пространства, в которое вовлечены традиционные формы восточного и западного фольклора, аутентичная музыка отдаленных от нас эпох, академическая музыка европейской традиции, неакадемические жанрово-стилевые сферы, включая джаз, рок, поп-музыку и т. п. Важной приметой времени стала утрата неприкосновенности разных «этажей» музыкального пространства, смешение форм бытования различных (национально, социально, исторически определенных) музыкально-языковых систем.

В проблеме, заявленной в названии, скрыты два (кстати, взаимоисключающих) парадокса. Первый — можно ли музыку считать языком повседневности, если в ней неизменно доминирует поэтическая функция, а эстетическая отобранность музыкального звука отсылает нас за пределы обыденной жизни? Второй — не следует ли ограничиться разговором о сфере так называемой «бытовой музыки», сопровождающей человека в повседневной жизненной реальности, не касаясь иных ее жанрово-стилевых парадигм?

Для того чтобы разрешить эти парадоксы и попытаться ответить на заданные вопросы, прежде всего обратимся к понятию *повседневности*.

Как известно, повседневность связана с частной жизнью человека, образом жизни, бытом. Повседневная жизненная среда пронизана практической функциональностью, она неотделима от процесса десакрализации, лишения «ореола святости» самых разных смыслов. Характерно, что ее синонимами нередко являются понятия обыденности, тривиальности, рутины. В то же время, находясь внутри повседневного пространства, — по словам

М. Хайдеггера, не время от времени, а постоянно присутствуя в нем, — мы не можем не только однозначно определить его, но и дискурсивно осмыслить. Повседневность — серьезное испытание для человека, поскольку она «непрерывно бежит от собственного своего содержания» и труднее всего поддается описанию; «онтически ближайшее и известное есть онтически самое далекое, неизвестное и... постоянно просмотренное»², — писал о повседневности М. Хайдеггер, один из первых обозначивший поворот философских исследований к чрезвычайно популярной сегодня проблематике повседневной жизни.

Открытие особой значимости повседневности в культуре связано с осознанием того, что именно этот опыт привычной многократно повторяющейся деятельности и определяет границы субъективного мира человека, ориентиры его поведения, является реальным источником миропонимания в целом (Ж. Ортега-и-Гассет: «Я есть Я и мои обстоятельства»). Лексический диапазон понимания музыкального языка также обусловлен повседневностью как миром обыденного опыта. Характерно, что именно здесь задается привычка к интонационному строю, определяется семантическое поле музыки, открываются горизонты понимания музыки как искусства.

Доказывать значимость музыки в повседневной жизни человека сегодня нет необходимости. В ряде исследований аргументированно показано, что музыка, сопровождающая человека на всех стадиях его онто- и филогенетического развития, ничуть не менее «естественно» связана с человеком, чем язык, в силу природности этой связи именуемый «естественным», и роль музыки в формировании мышления, психики и социализации человека также не менее существенна, чем роль языка. Музыка и словесный язык равноценно причастны к феномену культуры³. Одним из наиболее очевидных аргументов этого является то, что главной особенностью существования в повседневности является *переживание* реальности. «Непосредственной передатчицей эмоций» называл Б. Асафьев широкую сферу бытовой музыки; уподобляя ее обыденной разговорной речи, он утверждал, что «она находится в таком же отношении к музыкальным

² Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1993. С. 43.

³ См.: Никитенко О. К вопросу о концепции понятия «музыка» // Гармония и дисгармония в искусстве. Н. Новгород, 2005.

¹ Савенко С. Музыка Шнитке как язык современности // Музыка. Культура. Человек. 1991. Вып. 2. С. 143.

произведениям высшей художественной культуры, в каком наш обиходный бытовой язык стоит в художественной прозе и поэзии. В обеих сферах грани между обыденным и необыденным либо совсем стираются, либо резко обособляются»¹. И далее: «Музыка существует как обыденная речь, как язык, и музыка же творится в плане художественного мышления, как творятся из элементов живой разговорной речи сложные философские трактаты и глубокие поэтические произведения»².

Действительно, бытовые музыкальные жанры, несмотря на скромный интонационный словарь и непритязательность стилистики, обладают огромной силой эмоционального воздействия и в гораздо большей степени, чем какие-либо иные предполагают самоидентификацию личности. И все же, ставя вопрос о музыке как языке повседневности, мы должны вести речь не только о понятии «бытовая музыка». Как изменилась сама повседневность, так неузнаваемо трансформировалась и панорама музыки в бытовой жизненной реальности. Благодаря развитию современных технологий, в сфере «потребления» музыки стираются исторические, географические, жанрово-стилевые дистанции. Любую оперу, симфонию или какой-либо иной желаемый образец музыки в любом (!) исполнении можно воспроизвести в «домашних условиях», то есть превратить в элемент повседневной жизни. Причем студийная запись имеет несравненно больше преимуществ (в точности представления о музыкальном произведении) перед звучанием в реальной акустической среде — это обстоятельство привело к изменению слушательского восприятия. Эта проблема вызывает искреннее беспокойство музыкантов-профессионалов, так как она приобретает глобальные масштабы. Как отмечает Л. Десятников, если человек слушает на концерте, например, симфонию Малера, то у него возникает дивное ощущение целостности звучания, но он не слышит партитуру, все нюансы так, как в стереонаушниках³. Композитор акцентирует внимание на акустическом несовершенстве залов, которое ставит под сомнение форму публичного концерта как такового. Однако есть в этой проблеме и не менее важные аспекты, не позволяющие однозначно оценивать явление. С одной стороны, очевидны доступность, приобщение, просвещение. С другой — имитация пространства звучания, утрата празднич-

ности как «репрезентации общности в ее законченной форме», праздничности как «погружения в особого рода покой»⁴, отсутствие экзистенциальной «отрешенности» от будничной повседневности.

Среди метаморфоз, происходящих сегодня с музыкальной классикой, следует упомянуть «разъятие» высоких образцов музыкального искусства и приспособление их к ритмам повседневности. Весьма показателен казус, произошедший с чарующим «дьявольским» эпизодом Альтового концерта А. Шнитке: звучащий отдельно в качестве «прикладного» материала, сопровождающего различные телевизионные сюжеты, этот эпизод утратил «дьявольскую» семантику и стал символом гармонии, умиротворения, покоя.

Значимость постановки вопроса о музыке как языке повседневности обусловлена и тем, что существует различие между тем, какая музыка создается и исполняется, и тем, как ково ее восприятие и понимание. В мощном потоке музыкальной информации важное значение имеет то, что человек слышит в звучании, что избирает его слух.

Неисчерпаемость смыслов художественного произведения естественно обуславливает и неисчерпаемость его понимания. Эта аксиома еще не является гарантией «заполнения» всего художественно-смыслового пространства. Вполне допустимо сосуществование принципиально различных слушательских моделей. Представители академической и неакадемической сфер музыки имеют «разный слух, воспитанный на разных музыкальных языках» (В. Медушевский).

Причем следует говорить не только о разных уровнях понимания или различной глубине постижения музыки. Погружение в стихию музыкального языка отличается «самим характером проникновения в ее глубины» (М. Бонфельд).

Качество слышания, как известно, зависит от множества факторов: жизненного и музыкального опыта, эрудиции, психологической чувствительности и, наконец, способности мыслить метафорически.

Музыкальный опыт является глубоко индивидуальным и интимным, однако формируется он под воздействием звуковой среды — музыкально-языкового потока, воздействующего на человека. Современная звуковая среда имеет известную *двунаправленность*.

С одной стороны, очевидна тенденция, о которой, характеризую современную цивилизацию, говорит Ж. Бодрийяр: «Закон, который нам навязан, есть закон смещения

¹ Асафьев Б. Бытовая музыка после Октября // Новая музыка. Л., 1927. С. 23.

² Там же. С. 31.

³ См.: Музыкальное обозрение. 2005. № 4 (256).

⁴ Гадамер Г. Искусство и подражание // Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 315.

жанров. Все сексуально, все политично, все эстетично»¹. Искусство, отмечает он, «растворилось не в возвышенной идеализации, а в общей эстетизации повседневной жизни, оно исчезло, уступив место чистой циркуляции образов, растворилось в трансэстетике банальности»².

Действительно, музыкальная классика существует во множестве ремейков, и нет границ вседозволенности, которая совершается по отношению к ней. Тому пример — классические мелодии в мобильном телефоне, для разного слуха они имеют разный смысл: для одного это напоминание об «оригинале», для другого — лишь сигнал, имеющий сугубо прикладное значение, а для кого-то — и сам «оригинал»...

Следует, однако, уточнить, что само толкование эстетического, традиционно определяемого как гармония выявленности внутреннего во внешнем, также искажено и нередко подменяется косметическим и эротическим (и вот уже девушка с виолончелью на обложках глянцевого журнала представлена как эротический символ). Сегодня много говорят об эстетизации культуры, забывая о том, что в самом эстетическом устраняется не только идея гармонизации внешнего и внутреннего, но и отмеченная еще Кантом «незаинтересованность» удовольствия. Эмансипация внешних атрибутов в культуре превратила многие классические образцы музыки в вещи прикладного, утилитарного значения. Существовая по законам обыденного практицизма, они становятся предметом банализации.

Встроенная в структуру повседневности музыка предоставляет большие возможности для расширения сознания. Сама специфика музыки способствует достижению «отрешенности» от вещей, пробуждению герменевтического, подлинного мышления, о котором писал М. Хайдеггер. Примечательно, что в музыке нет какой-либо единственной жанрово-стилистической сферы, имеющей экзистенциальные преимущества перед другими. Способность к постижению полноты бытия не ангажирована ни академическими, ни авангардистскими, ни популярно-массовыми образцами музыки (вспомним, как первые немецкие романтики конца XVIII в. вдохновлялись наивной дилетантской музыкой!). Говоря о музыке повседневности, В. Васина-Гроссман очень точно замечает, что, называя за неимением лучшего термина широкую сферу музыки бытовой, мы проявляем

к ней неблагодарность: многие явления живут в быту, но функция их там — очищающая, поэтизирующая³.

И все же лишь активная включенность в многомерное пространство музыкального языка, постижение различных национальных, социальных, исторических его моделей является условием полноценного овладения этим языком. Как писал Г. Гадамер в работе «Актуальность прекрасного», понять, что такое искусство можно «только тогда, когда единым горизонтом охвачено как великое искусство прошлого, художественная традиция, так и искусство современности — и не только противостоящее традиции, но и само черпающее в ней энергию»⁴. Известное суждение Л. Витгенштейна «границы моего языка определяют границы моего мира» чрезвычайно справедливо и по отношению к музыке. Именно познание многомерности музыкального языка является основанием художественного «иммунитета» по отношению к низкопробным эрзац-опусам.

Сегодня широко распространено недовольство современной музыкальной культурой. Можно с презрением хулить бедность и ограниченность языка массовой музыкальной продукции, осуждать кощунственное функциональное использование классики в качестве сигналов для телефонов, звукового фона для рекламы. Однако, как замечает М. Хайдеггер, подобное недовольство освобождает нас от нас самих, порождая ложное умиротворение. Гораздо важнее понять: обытовление однозначно определять нельзя, как невозможно мыслить человека в отграниченности от мира повседневности. Многочисленные эксперименты, проводимые с музыкой, отражают общую тенденцию современной культуры.

Известно, что музыка является мощным тренингом сознания, она воздействует не только на слух, но и на организм в целом. Она укоренена в повседневности и в то же время пронизывает всю вертикаль культуры и вносит аттрактивный, праздничный элемент в жизненную реальность. Как универсальный язык, она способна формировать особое ощущение значимости жизни, внимание к каждому ее проявлению, то, что Хайдеггер называет «открытость Бытию».

³ См.: Васина-Гроссман В. Вечер вокальных премьер // Советская музыка. 1984. № 8.

⁴ Гадамер Г. Искусство и подражание // Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 273.

¹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000. С. 16.

² Там же. С. 20.