

DOI: 10.15593/perm.kipf/2018.4.08

УДК 17+111.1]:78.01

## МУЗЫКА КАК ПОНЯТИЕ ЭТИКИ И ОНТОЛОГИИ

Д.А. Ярочкин

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6133-7681>

Актуальность статьи обусловлена тем, что в ней музыка тематизируется через метафору речи, звучащее слово объединяет в себе мелос и смысл, что может служить основой новой онтологии. Целью статьи является рассмотрение музыки как сплава звучания и смысла, что предполагает решение ряда задач. Прежде всего показать, как именно музыкальность языка позволяет ему точнее передавать смысл и включить в речь эмоциональную сферу. Рассмотреть мир человека как интонационно окрашенный, в котором звуки, которые его окружают, имеют ситуативно-определенный смысл. Речь вплетается в акустическую ткань смыслов, поскольку имеет рациональный пласт. Поэтому музыка объясняет язык, а язык – музыку. Их взаимодействие усиливается благодаря схожести двух явлений. Далее в ряду задач анализ мелоса речи, который оказывается даже более действенным, чем смысл, так как сначала мы вслушиваемся в тональность, а уж затем воспринимаем информационное послание. Речь не является непосредственным взаимодействием с миром. Возможно, функция референции языка отсылает к принципиальной невербальности и основана не на рациональных механизмах, а на эмоциональном переживании мира. Тональность задает ключ к пониманию намерений говорящего и общей эмоциональной окраски речи. Наконец, задачей статьи является рассмотрение музыки как инструмента трансляции ценностей. Для реализации поставленных задач в работе используется герменевтический метод.

В ходе исследования мы пришли к следующим выводам. Музыка имеет социально-этическую природу. В то же время Зов Бытия – это музыка. Музыка служит средой переживания ценностей как абсолютных, так и сиюминутных. Если невербальное послание голоса усилить музыкой, мы получим инструмент, минуя сознательную часть души человека и воздействующий непосредственно на чувственность. Миф, слово, танец, сценическое действие задают поле интерпретации музыки, что дает ей возможность адресно влиять на ценностную картину мира человека и служить инструментом социализации.

Музыка содержит два пласта. В онтологическом она является зовом бытия, его сутью, непознаваемой человеком. В этическом – она канал объединения людей на основе ценностей. Музыка содержится не только в конкретных музыкальных произведениях, но и в самой речи. В этом смысле она является антропотехникой, т. е. способом создания человека, приобщенного к культуре. Сам человек не является пассивным потребителем культуры, он ее воспроизводит и редактирует в процессе символической коммуникации. Эта коммуникация проходит по музыкальным законам. Понимание их позволяет полнее осветить сложное явление взаимодействия человека и музыки.

*Ключевые слова:* мелос, ритм, голос, вербальность, речь, абсолютная музыка, мелодия, фонема, транс.

## MUSIC AS THE NOTION OF ETHICS AND ONTOLOGY

Dmitry A. Yarochkin

Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6133-7681>

The relevance of this article is specified by the fact that music is being determined through metaphor of speech, the sounding word involves the melos and the meaning which could be the basis of new ontology. The purpose of the article is a consideration of music as a composition of sound and meaning. That will require a number of tasks to be solved: see how the certain level of musicality of the language makes the accurate convey of the meaning and inclusion of emotional sphere possible. It is important to consider human world as an intonative sensitive, when all surrounding sounds have a defining situational meaning. Speech is woven into the acoustic fabric of meanings, because it has a rational layer. Therefore, music explains the language, and the language explains music. Their interaction is enhanced by the similarity of the two phenomena. The next task is the analysis of the melos of speech which turns out to be even more effective than the meaning since we first listen to the tonality and only then perceive the information message. Speech is not a direct interaction with the world. Perhaps, the function of the reference of the language refers to the principle of non-verbal one and is not based on rational mechanisms, but on the emotional experience of the world. Tonality sets the key to understanding the speaker's intentions and general emotional coloring of speech. Another task, that is been revised in this article, is considering music as a tool of translation of values. The hermeneutical method is used for these tasks.

We came to the following results during this study. Music has a social and ethical nature. At the same time, the Call of Being is music as well. Music serves as environment for experiencing both absolute and momentary values. If non-verbal message of the voice is amplified by music, we will get an instrument that bypasses the conscious part of the human soul and interacts directly on sensuality. The myth, the word, the dance, the stage action, all set the field for the interpretation of music, which enables it to influence the value interpretation of the human world and serve as an instrument of socialization.

Music involves two levels. In ontological sense it is the call of objective reality, the essence which is not recognized by a man. In the ethical sense it is the channel of men's association on the base of values. Music exists not only in the definite pieces of music but also in speech. In this aspect it is the anthropotechnics, i.e. the way of creating a man accustomed to culture. A man himself is not the passive user of culture, he reproduces music and revise it in the process of symbolic communication. This communication follows the musical laws. Their understanding makes possible to light up the complex phenomenon of man and music interaction in full measure.

*Keywords:* melos, rhythm, voice, verbal aspect, speech, absolute music, melody, phoneme, trance.

Уже при первом аналитическом приближении к феномену музыки очевиден ее структурный изоморфизм с языком, не говоря уже о том, что в определенных ситуациях они сплавляются в единый феномен: так, голос оказывается своего рода «перемычкой» между речью и музыкой. Передача смыслов в языке в значительной мере связана с эмотивно-аффективной размерностью, мелосом и ритмом. Иначе говоря, один из важнейших элементов, который позволяет языку передавать смысл, – это его собственный музыкальный пласт.

Поскольку целью данной статьи является философско-антропологическое исследование музыки, а не языка, то обращение к языку в большей мере связано, с одной стороны, с поиском аналитической метафоры, позволяющей концептуально представить сложность феномена музыки, а с другой – с совершенно явной методологической интуицией рассмотрения музыки как особого языка, как семиотического образования. В этом контексте аналитический интерес представляет концепция Б.В. Маркова, изложенная в книге «Люди и знаки». Естественно, необходимо ввести определенные теоретические коррекции, которые позволяют эксплицировать методологический инструментарий для философского изучения музыки.

Основная интенция исследования – концептуально эксплицировать переход от голоса к музыке и инструменту как своего рода «месту» рождения звука, настаивая при этом на необходимости различия между материальным носителем послания и его содержанием, между «формой» и «материей», если использовать терминологию Аристотеля, в метафизике которого эти категории воплощают определенные типы причинности. «Причина, – отмечает Аристотель, – в одном смысле обозначает входящий в состав вещи «материал», из которого вещь возникает, – каковы, например, медь для статуи и серебро для чаши, а также их «более общие» роды. В другом смысле так называется форма и образец, иначе говоря – понятие сути бытия и «более общие» роды этого понятия (например, для октавы – отношение двух к одному и вообще число), а также части, входящие в состав «такого» понятия» [1, с. 79]. При этом форма неотделима от материи. Материя является силой, ограниченной формой, где форма – это *morphe* – нескрытость вещи, ее чтойность [то, что стало быть] и первая сущность. То есть то, что, поднимаясь из своего «начала», обретает отчетливую различенность в бытийной данности. Отсюда и понимание движения в мире как перехода материи от одной формы к другой.

Если использовать метафору, то можно сказать, что слово, как комплекс звуков, является материальным носителем опыта человека, его особого «мира», подобно тому как музыкальный инструмент является «носителем» своего звука, как его *morphe* в «естестве» материала инструмента. Например, литавры являются не просто носителем, скажем, ноты «ля», они переносят некую особую ноту «ля», присущую только им, отличную как от других аналогичных барабанов, так и от инструментов другого рода<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Динамическое понимание *morphe* является предпосылкой для понимания механики музыкальных антропотехник, так как, имея в виду только абстрактный набор нот, мы будем не в силах уловить суть воздействия конкретных инструментов на психику человека. Так же останутся непонятными отношение к инструментам как к одухотворенным существам и тесная связь между шаманом и его бубном.

В принципе и язык является формой, благодаря которой обретает определенность материя, т.е. музыкальное послание языка. Дискурсивная дихотомия истины и лжи не является сутью языка, его референция основывается на других механизмах. Так, в бихевиоризме язык сам выступает стимульным комплексом, задающим определенный аффективный набор реакций. Значение как таковое обесценивается, аффективность замещает собой смысл, «мир», а точнее «окружающая среда», воспринимается и принимается не столько осмысленно, сколько аффективно, разворачивая именно аффективное ориентирование. Последнее и задает правила игры, воплощающиеся в той или иной коммуникативной стратегии. Такую стратегию можно определить как «совокупность норм и приемов, при помощи которых говорящий доносит свои намерения до слушателей» [2, с. 63].

Истинность определяется намерением говорящего, при этом его суждения могут быть логически неверными и без учета намерений покажутся противоречием или ложью. Так, при помощи слова «мы достигаем пределов языка и опираемся на внелингвистическую способность видеть, как обстоит дело в действительности» [2, с. 40]. Аналитическая философия пришла к выводу, что значение определяется использованием языка (языковой игрой): «Употребление языка определяется правилами, которые принимаются обществом» [2, с. 40].

Фуко во втором томе «Истории сексуальности» перечисляет три оси, которые эту сексуальность и самого субъекта конституируют. Это относящиеся к ней знания, системы власти, которые регулируют ее практику, и формы, в которых индивиды могут и должны признавать себя в качестве субъектов этой сексуальности [3, с. 273].

И если речь идет о музыке, то стоит отметить, что, во-первых, музыку можно представить как специфическое дискурсивное или семиотическое образование. Во-вторых, она существует благодаря определенным связанным между собой очагам власти, которые в то же время живут за счет этих дискурсов. Это институты музыки: филармонии, консерватории, музыкальные училища и школы, министерства, общественные и религиозные объединения, коммерческие организации и прочее, которые в нашей культуре проводят демаркационную линию между музыкой и шумом. То же присутствует и в народной культуре. Но эти институты в той или иной мере, а наиболее полно в традиционных сообществах являются институтами инициации, или общения с духами, Богом. В культуре Сибири во сне человек узнает, кто будет шаманом или рассказчиком, изготовителем инструментов. В двух последних случаях, особенно близких музыке, человек так же узнает конкретные детали того, какие истории он должен рассказывать и какие инструменты делать. Иными словами, феномен музыки невозможно понять, не включая в него страту, на которой проявляются «формы, в которых индивиды могут и должны признавать себя в качестве субъектов» той или иной музыкальности, что и оказывается определенным типом антропотехники. Под последней мы понимаем инструмент упорядочивания символической коммуникации человека. С рождением процесс гоминизации человека только запускается, поскольку нет никакого «естественного» человека. Наиболее важным для него становится умение воспринимать символы общества, а также продуцировать их, поскольку человек одновременно и творец, и творение культуры. Этот процесс проявляется в общении.

При более глубоком анализе языка выясняется, что речь не является непосредственным взаимодействием. Скорее, слово это ярлык, который отсылает к некоему ситуационно определенному смыслу, который индивид расшифровывает на свой страх и риск. Герменевтика обращает внимание на предпосылки понимания, в результате чего интерпретатор вынужден отказаться от привилегированной позиции «абсолютно знающего» и вовлекается в обсуждение смысла и зна-

чения о положении дел. Он ищет влияние контекста, выясняет предпосылки не просто мышления, а условия жизни говорящих и слушающих, озабочиваясь поиском знания образующего смысла.

Здесь возникает проблема референции: «Действительно ли слова зацепляются за бытие, а мы посредством слов выступаем в контакт с миром?» Если предположить, что наши слова не связаны с реальным положением дел и ни одна из теорий не является более успешной в описании мира, то человечество оказывается онтологически подвешенным в вакууме. Возможно, функция референции языка отсылает к принципиальной невербальности и основана не на рациональных механизмах, а на подспудных эмоционально-аффективных импульсах. Вербальность можно понимать как один из способов организации опыта. Дело в том, что для ее понимания необходимо воспроизведение самого опыта. Но речь не единственное средство связи живых существ, хотя эта функция имеет автономную значимость. С эволюционной точки зрения, речь избыточна. Но у нее есть иное основание: «устная коммуникация генетически проистекает из транса, экстаза, сакральности шамана, который и является прототипом рассказчика» [2, с. 120]. Интересно, что у хакасов выделяется не только шаман, но и рассказчик. Так же как и шаман, рассказчик испытывает шаманский зов и шаманскую болезнь. Однако рассказчик в социальном смысле остается живым человеком. Они оба лечат, но судьба рассказчика проще, может быть потому, что он использует силу слова, а не духов. Рассказчик использует не повседневный голос, а низкий горловой «кай».

Этим объясняется то, что в речи прослеживается не только рациональный пласт, но и музыкальный. Флоренский выделял в речи три элемента. Это – фонема, звучание, которое описывается высотой, силой, окраской. В фонеме сказывается также ощущение и артикуляция, то есть характер сокращения мышц речевого аппарата при произнесении того или иного звука. Это психологическое ощущение передается слушателю. Морфема – общее понятие, дополненное грамматической формой, и семема – живое значение, которое меняется в процессе разговора. Это индивидуальное осмысление слова. Эти элементы языка позволяют нам заложить в слова скрытое значение. Слово, как и музыка, исполняется человеком, что вносит в него каждый раз индивидуальное значение. Оно может быть понято только на всех трех уровнях сразу, что составляет тройную интерпретацию речи. Наличие фонетической составляющей позволяет варьировать смысл слова. «Эта иррациональная действенность слова, хочется сказать, понятна, т.е. понятна как аналогичная действенности чистой музыки» [4, с. 244]. Поэтому в мелосе речи пропеваётся песнь бытия, смысл, определяемый обществом и возможный для него. Так как каждый раз в процессе говорения личность сталкивается с тем, что «процесс речи есть присоединение говорящего к надиндивидуальному соборному единству, взаимопрорастание энергии индивидуального духа и энергии народного общечеловеческого разума» [4, с. 234]. Каждый раз при говорении личность преодолевает границы своего бытия и в этом экстатическом трансе приобщается к ценностям и онтологическим установкам, свойственным общности людей, говорящих на том же языке, т. е. всей нации. Но поскольку речь музыкальна, она затрагивает не только отдельные части человека, но, как пишет Г.В.Ф. Гегель<sup>2</sup>, его целиком. Музыкальность речи приобщает личность к звукам, которое общество считает человеческими. Таким образом, музыка формирует образ человека и является антропотехникой, т.е. технологией конструирования человеческого. Музыкальность языка наполняет его силой.

Деррида пишет о том, что голос обладает большей властью, чем образ. В голосе скрытая мелодия может отсылать человека к голосу матери, поэтому он может воспринять сообщение

---

<sup>2</sup> Ибо музыка постигает именно эту сферу – внутренний смысл, абстрактное самосозерцание, приводя тем в движение средоточие внутренних изменений – сердце и душу как простой концентрированный центр всего человека [5, с. 291].

некритично. Поскольку то, как человек говорит, оказывает больший эффект, чем то, что именно он говорит, для суггестии голос является мощным орудием и религиозного опыта, и искусства, и пропаганды, и даже коммерческой рекламы. Кроме того, если к письменному тексту можно возвращаться и переосмысливать его, то звучащий голос – это чистое восприятие. Обращая внимание на то, что сознание представляется речью, мы часто упускаем тот факт, что эта речь звучащая, голос. «Голос есть бытие, которое обнаруживает свое самоприсутствие в форме всеобщности, как со-знание, голос *есть* сознание» [6, с. 118].

А если невербальное послание голоса усилить музыкой, мы получим инструмент, мнущий сознательную часть души человека и воздействующий непосредственно на восприятие. Их взаимодействие усиливается благодаря сродности двух явлений. Голосовое содержание сознания эмоционально окрашено, поскольку внутренняя речь человека есть звучащий феномен. А.Ф. Лосев пишет: «Вернемся к голосам, которые каждый слышит в своей душе. Интереснее всего то, что эти голоса всегда имеют определенную высоту и тембр и отличаются многими музыкальными категориями и свойствами» [7, с. 107]. Это значит, что формы мышления разнообразны. Понимать их можно через миф данной культуры, как музыку. Само мышление оказывается музыкальным и по форме, и по сути; и так же как и музыку, понимать его вне музыкального контекста значит мыслить чересчур абстрактно.

Существует прямая связь между мелосом речи, устоявшейся в обществе, и звучанием внутренней речи. Он задается обществом в процессе интонационного отбора, описанного Б.В. Асафьевым. Этот процесс описан для музыки, но, поскольку мы говорим о параллелях между музыкой и словом, можем предположить, что мелодия слова проходит тот же самый путь формирования.

Б.В. Асафьев пишет: «Мысль, интонация, формы музыки – все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется. Процесс же интонирования, чтобы стать не речью, а музыкой, либо сливается с речевой интонацией и превращается в единство, в ритмо-интонацию слова-тона, в новое качество, богатое выразительными возможностями, и надолго определяется в прочных формах и многообразной практике тысячелетий. Либо, минуя слово (в инструментализме), но испытывая воздействие «немой интонации» пластики движений человека (включая «язык» руки), процесс интонирования становится «музыкальной речью», «музыкальной интонацией» [8, с. 212]. Или, добавим от себя, «музыкальной мыслью». Можно сказать, что интонационный окрас мысли влияет на ее дискурсивное содержание.

Неслучайно мы говорим о музыкальной фразе или певучести речи. У слова есть своя мелодия, выраженная в гласных, и ритм – в согласных. Мы сначала вслушиваемся в тональность, затем воспринимаем смысл. Поэтому хакасы говорят, что о важном можно лишь петь. «В досоветскую эпоху, когда молодой человек хотел посвататься, он должен был прийти со своей семьей и друзьями в дом девушки и *пропеть* свое предложение» [9, р. 107].

В музыке тональность, мелос даны в чистом виде, так как она не столько передает эмоции, сколько при помощи ритма и мелодии настраивает человека на те, или иные смыслы, создавая настрой его здесь-бытия по М. Хайдеггеру<sup>3</sup>. При этом если в мелодии человек растворяется,

---

<sup>3</sup> О настроенности здесь бытия или вот бытия Хайдеггер пишет: «Что настроения могут портиться и меняться, говорит лишь, что присутствие всегда уже как-то настроено. Частая затяжная, равномерная и вялая ненастроенность, которую нельзя смешивать с расстройством, настолько не ничто, что именно в ней присутствие становится себе самому в тягость. Бытие его **вот** в такой ненастроенности обнажается как тягота. Почему, *неизвестно*. И присутствие не может такого знать, потому что размыкающие возможности познания слишком недалеко идут в сравнении с исходным размыканием в настроениях, в которых присутствие поставлено перед своим бытием как **вот**. И опять же приподнятое настроение может снять обнаружившуюся тяготу бытия; эта возможность настроения тоже размыкает, хотя и снимая, тягостную черту присутствия. Настроение открывает, «как оно» и «каково бывает» человеку. В этом «как оно» настроенность вводит бытие в его «**вот**» [10, с. 72].

то ритм ее опосредует, помогает душе сохранить индивидуальность благодаря тому, что «Миф есть не субстанциальное, но *энергичное* самоутверждение личности. Это – не утверждение личности в ее глубинном и последнем корне, но утверждение в ее *выявительных* и *выразительных* функциях» [7, с. 121]. Он берет на себя функцию ритмического опосредования и передачи контекста понимания. Человек не растворен в музыке, а проявляется в ней как энергия.

Понимание послания музыки без мифизма невозможно. Музыка, храня в себе мифические интенции, является посредником, который настраивает человека на целостное видение этоса и «мира», обусловленных культурой сообщества. Музыка не просто иллюстрация ценностей сообщества. В некотором смысле она их воплощение, осознанное или нет. Шопенгауэр пишет что «музыка отличается от всех других видов искусства тем, что она не отображает явлений, или, правильнее говоря, адекватной объективной воли, но непосредственно отображает саму волю и, таким образом, для всего физического в мире показывает метафизическую, для всех явлений – вещь в себе. Поэтому мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей» [11, с 426].

Если «мир» понимать как воплощенную музыку то при прослушивании той или иной музыки мы можем задаться вопросом, какой именно «мир» она воплощает. Музыка является не просто иллюстрацией идеи, а кристаллизацией воли «мира», если под последним понимать не глобальный космос, а совокупность людей, формирующих горизонт мысли.

Голос – это переходный момент от дискурсивного понимания к недискурсивному, так как он соединяет и то и другое. Поэтому при исследовании глубоких оснований музыки как отправную точку можно использовать более понятную дискурсивному мышлению речь, отмечая то, что в музыке недискурсивные элементы речи даны *par excellence*. Получившийся при этом логический круг, когда музыка объясняет язык, а язык музыку, является по сути своей герменевтическим.

Особенность восприятия музыки в том, что человек одновременно воспринимает целое (произведение, аккорд и т.п.) и часть, конкретную ноту. В связи с этим небезынтересна позиция Х-Г. Гадамера. Понимание циклично и музыкально. Говоря о философии Дильтея, он пишет: «Он использовал для этого вошедшее позднее в моду понятие «структуры» и показал, как понимание по своей структуре непременно имеет циркулярную форму. Исходя из музыкального слушания, для которого абсолютная музыка является показательной благодаря своей предельной беспонятийности, поскольку исключает любые теории о прообразе, он вел разговор о концентрации в едином центре и темой своих размышлений сделал темпоральную структуру понимания» [12, с. 237]. Как отмечает Б.В. Марков, понимание представляет собой круг, в котором «всякая новая интерпретация ссылается на предшествующее понимание и возвращается к нему» [2, с. 81]. Это понимание основано на историчности и включенности в традицию (отсюда непонимание чужой музыки и необходимость усвоения всей культуры, а также то, что в музыке содержатся отсылки ко всей культуре по принципу голограммы).

Зов бытия – это музыка. В абсолютной музыке выражено сердце бытия, его всеединства, этот онтологический пласт музыки определяет человеческое понимание истины, но сам не познаваем. «Чтобы человек не растворился в бытии между душой и чистой дионисийской музыкой, необходим посредник – миф, слово, танец, сценическое действие» [13, с. 142]. Само общество выступает таким опосредованным каналом музыки, которое формирует ее этичность. Все эти формы, которые накладываются на материю музыки и ее ограничивают, вместе с тем придают ей активности, делают удобоваримой для человека и вызывают в нем необходимые метаморфозы. Как антропотехника музыка способна регулировать установки

человека исподволь, в его повседневности, актуализируя часто сокрытые сакрально-онтологические основания. Как отмечает Платон, «в этом главнейшее воспитательное значение мусического искусства: оно всего более проникает вглубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если кто правильно воспитан, если же нет, то наоборот» [14, с. 168]. Платон считает, что музыка настраивает человека на философский лад. Специфика языка музыки и в этическом плане регулирования поведения людей, и в онтологическом постижении мира как целостного заключается в идее всеобщей взаимосвязи. «Искусство представляет мировое целое, переживаемое как прекрасное» [2, с. 125].

Переживание музыки оказывает двоякое влияние на человека. Б.В. Марков пишет, что пение рапсодов «уничтожает» человека, а ритмические походные песни, наоборот, возвышают бытие. Возможно, «уничтожение» человека происходит потому, что «жить» – это значит слушать себя и окружающую действительность, а не абсолютную музыку. Человеку необходимы ограничения, так как он сам чувствует себя ограничением мира как целого. Парадокс в том, что, пропадая в потенции музыки, он выпадает из мира как целостного явления, в котором абсолютное соседствует с конечным.

Понятие абсолютной музыки берет свое начало из музыки сфер Пифагора. Аристотель описывает концепцию пифагорейцев следующим образом. «Исходя из этого, а также из того, что скорости [звезд], измеренные по расстояниям, относятся между собой так же, как тоны консонирующих интервалов (Symphonion), они утверждают, что звучание, издаваемое звездами при движении по кругу, образует гармонию» [15, с. 323]. Эти соотношения изоморфны гармонии души, поэтому земная лира – это точное отображение небесной и, играя на ней, индивид настраивается на гармонию космоса. Музыка сфер – это гармония в чистом виде, поэтому неудивительно, что по легенде слышать ее мог только мифический Пифагор. Только у него была пустота, соответствующая гармонии. Обычному человеку необходимо играть на музыкальных инструментах, внося, таким образом, ритм в гармонию сфер.

Ритм ограничивает и опосредует абсолютную музыку. Он ей противоположен. Если из определения абсолюта следует его бесконечность, отсутствие начала и конца<sup>4</sup>, частей, то в ритме есть начало, конец и части. Любой ритм это замкнутый рисунок ударов, узор. Он может быть сколь угодно сложный, но какая-то его часть должна повторяться раз за разом.

Прерывность ритма сродни прерывности сподручного мира и человеческого действия, которое делит действительность на время, что дает нам возможность, оставаясь собой, прислушиваться к мелодии бытия. Это та веревка, которой человек привязывает себя к мачте корабля, чтобы не исчезнуть в пении сирен. Сущность танца, сценического действия, мифа и других посредников музыки – это дискретность или ритм в общем смысле.

Ритм ближе к материи, чем мелодия, – он имеет части, делится, прерывается, это атрибуты материи [16]. Кажется, что современная музыка испробовала все возможные варианты. А мелодия не делится, как мы уже писали, воспринимается целостно в потоке звуков, длится в прошлом, настоящем и будущем одновременно. То, что человек услышал, связано с тем, что он слышит сейчас, и если это хорошая мелодия, он знает, что будет потом. Если же композитор придумал плохой финал, не справился с линиями мелодии, то и вся композиция плоха. Это атрибуты духа, Бога. В шаманских практиках ритм используется для того, чтобы шаман сохранил себя. Бубен (донгур) одновременно и конь шамана, на котором он путешествует в другие миры, и карта, с помощью которой он может вернуться обратно. Противоречия тут

<sup>4</sup> Мелодия, в отличие от ритма, принципиально может быть бесконечной и неповторяющейся.

нет: ритм бубна вводит шамана в состояние транса, которое предполагает сосредоточение, а не растворенность, и вместе с тем бубен способен воспроизвести мелодии, так как является обертонным инструментом, кроме того, ритм держит шамана в действительности.

Мелодия может передать ощущение сродности с бытием как с целым, а ритм это целое, которое разделено на части жизненной активностью человека, его деятельностью. Ритм может побудить человека к деятельности, неважно, внутренней или внешней, а мелодия – к созерцанию вечности.

Ритм выражает человеческую активность, которая основана на желании. Мы обнаруживаем ритм во всех творениях человека, будь это живопись, кино или любое другое искусство. На основе желания строится картина мира, в котором человек непосредственно связан с ним. Это и есть мифическая картина мира, в которой желания человека сталкиваются с ценностным планом абсолютной музыки. В музыкальном творчестве это столкновение всегда подчинялось законам гармонии. Однако с появлением новых инструментов современной музыки ритм возобладал над мелосом. Это говорит о смене этической парадигмы. Таким образом, музыка посредством мелоса и ритма транслирует ценности и смыслы, свойственные обществу в целом или только автору, исполнителю композиции. Они невербальны, но символическое послание, отсылающее к нужной<sup>5</sup> картине мира, считается вполне конкретно, что позволяет считать музыку языком социализации и групповой идентичности того или иного сообщества<sup>6</sup>.

### Список литературы

1. Аристотель. Метафизика. – М. – Л.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1934. – 348 с.
2. Марков Б.В. Люди и знаки: антропология межличностной коммуникации. – СПб.: Наука, 2011. – 667 с.
3. Фуко Мишель. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с фр. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
4. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. – М.: Правда, 1971. – Т. 2. – 623 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 623 с.
6. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. – СПб.: Алетейя, 1999.
7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
8. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
9. Deussen Kira Van. Singing Story, Healing Drum: Shamans and Storytellers of Turkic Siberia. – Montreal, Nebile – Qosen`s University Press, 2004. – XXVI. – 205 p.
10. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Ad Marginem, 1997. – 451 с.
11. Шопенгауэр А. Афоризмы. Мир как воля и представление. – М.: Харвест, 2011. – 1280 с.
12. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация (Из немецко-французских дебатов с участием Ж. Деррида, Ф. Форгета, М. Франка, Х.-Г. Гадамера, Й. Грайша и Ф. Ларуелля) // Герменевтика и деконструкция / под ред. В. Штегмайера, Х. Франка, Б.В. Маркова. – СПб., 1999. – С. 202–242.

<sup>5</sup> Под нужной мы подразумеваем картину мира, свойственную дискурсу, который воспроизводит данную музыку, будь то гимн страны, бардовская песня или андеграунд.

<sup>6</sup> Не стоит путать данный тезис с гипотезой музыки как универсального языка. Для того чтобы музыка транслировала ценности, индивиды, которые ее слышат, должны находиться в едином поле ценностей. Музыка лишь может направить их выбор в нужную сторону [17].



13. Марков Б.В. Человек, государство и Бог в философии Ницше. – СПб.: Владимир Даль, 2005. – 788 с.
14. Платон. Государство // Собр. соч.: в 3 т. – М., 1971. – Т. 3 (1). – 654 с.
15. Аристотель. О небе // Соч.: в 4 т. / пер. ст. и примеч. П.Д. Рожанского. – М.: Мысль, 1981. – Т. 3. – 613 с. (Филос. наследие. Т. 83).
16. Спиноза Б. Этика. – М.: Академический проект, 2008. – 431 с
17. Merriam A.P. The Anthropology of Music. – Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1964. – 358 p.

## References

1. Aristotel'. Metafizika [Metaphysics]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe sotsial'no-ekonomicheskoe izdatel'stvo, 1934, 348 p.
2. Markov B.V. Liudi i znaki: antropologiya mezhlichnostnoi kommunikatsii [People and Signs: The Anthropology of Interpersonal Communication]. Saint Petersburg, Nauka, 2011, 667 p.
3. Fuko M. Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let [The will to truth: on the other side of knowledge, power and sexuality. Works of different years]. Moscow, Kastal', 1996, 448 p.
4. Florenskii P.A. U vodorazdelov mysli. Tom. 2 [At the watersheds of thought. Vol. 2]. Moscow, Pravda, 1971, 623 p.
5. Gege' G.V.F. Estetika v 4 tomakh. Tom 3 [Aesthetics in 4 volumes. Vol. 3]. Moscow, Iskusstvo, 1971, 623 p.
6. Derrida Zh. Golos i fenomen i drugie raboty po teorii znaka Gusserlia [Voice and Phenomenon and Other Works on the Theory of Husserl]. – Saint Petersburg, Aleteiia, 1999, 209 p.
7. Losev A.F. Dialektika mifa [The Dialectic of Myth]. Moscow, Mysl', 2001, 558 p.
8. Asafev B.V. (Igor' Glebov) Muzykal'naia forma kak protsess [Musical form as a process]. Izdanie 2. Leningrad: Muzyka, 1971, 376 p.
9. Deusen Kira Van Singing Story, Healing Drum: Shamans and Storytellers of Turkic Siberia. Montreal, Heble – Qosen's University Press, 2004, XXVI, 205 pp.
10. Heidegger M. Bytie i vremia [Being and Time]. Moscow, Ad Marginem, 1997, 451 p.
11. Shopenhauer A. Aformizmy. Mir kak volia i predstavlenie [Aphorisms. The World as Will and Representation.]. Moscow, Kharvest, 2011, 1280 p.
12. Gadamer Kh.-G. Tekst i interpretatsiia (Iz nemetsko-frantsuzskikh debatov s uchastiem Zh. Derrida, F. Forgeta, M. Franka, Kh.-G. Gadamera, I. Graisha i F. Laruellia) [Text and Interpretation (From the German-French debates with the participation of J. Derrida, F. Forget, M. Franck, H.-G. Gadamer, J. Graish and F. Laruell)]. *Germenevtika i dekonstruktsiia*. Eds. Shtegmaier V., Frank Kh., Markov B.V. Saint Petersburg, 1999, pp. 202-242.
13. Markov B.V. Chelovek, gosudarstvo i Bog v filosofii Nitsche [The Man, the State and God in the Philosophy of Nietzsche.]. Saint Petersburg, Vladimir Dal', 2005, 788 p.
14. Platon. Gosudarstvo [The State]. *Sobranie sochinenii v 3 tomakh* Vol. 3 (1). Moscow, 1971, 654 p.
15. Aristotel' O nebe [About the Sky]. *Sochineniia v 4 tomakh*. Vol. 3. Moscow, Mysl', 1981, 613 p.
16. Spinoza B. Etika [Ethics]. Moscow, Akademicheskii proekt, 2008, 431 p.
17. Merriam A.P. The Anthropology of Music. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1964, 358 p.

Получено: 24.05.2018

Принято к печати: 06.10.2018