

На правах рукописи

Денисова Алла Борисовна

**БЫТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА:
ОНТОЛОГО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Специальность 09.00.01. – онтология и теория познания

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

*диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук*

Казань 2000

Работа выполнена на кафедре философии Казанского государственного технического университета им. А.Н.Туполева.

Научные руководители: доктор философских наук,
профессор **В.Д.Евстратов**

доктор философских наук,
профессор **Н.М.Солодухо**

Официальные оппоненты: член-корреспондент АН РТ,
доктор философских наук,
профессор **Б.М.Галеев**

кандидат философских наук,
доцент **В.Л.Митителло**

Ведущая организация: Российский институт культурологии
МК РФ и РАН.

Защита состоится «27» сентября 2000 г. в 15.00 часов на заседании диссертационного совета Д 063.94.01. в Самарском государственном университете по адресу: 443011 г.Самара, ул. Ак. Павлова, 1, ауд. 203 х-б.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Самарского государственного университета.

Автореферат разослан «24» сентября 2000 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор философских наук,
профессор



С.И.Голенков

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования В западноевропейской философии XX века произошел заметный онтологический поворот – в экзистенциализме, герменевтике, постмодернизме проблемы бытия вышли на первый план. При этом сама онтология значительно поэтизировалась, окрасилась в цвета искусства. То, что раньше было предметом эстетики, стало предметом изучения онтологии. Это соответствует современной тенденции анализа бытия культуры вообще¹.

Философия музыки, пережив полтора века своего самостоятельного существования и развития, оказалась на перепутье. С одной стороны, философское обоснование онтологического статуса музыки, очевидная близость философских и музыкально-художественных обобщений не вызывает сомнения, с другой – специфика музыкального искусства часто не позволяет применять положения, действующие в других видах искусства. Выбор метода исследования, определение позиции исследователя по отношению к другим родственным дисциплинам, связанным с музыкой, определение художественного образа, признающего ядром или даже первоэлементом искусства, как предмета философского, в частности онтологического, исследования сейчас очень актуальны.

Проведение фундаментального философского исследования музыкального образа назрела ныне и в связи с тем, что разнообразие музыкальной практики требует дальнейшего развития адекватной теории музыки, в которой категория музыкального образа занимает центральное, системообразующее место. В связи с этим возникает необходимость в онтолого-гносеологическом обосновании этой теории. Прояснение онтологических и гносеологических аспектов такой основополагающей категории музыки как музыкальный образ является актуальным особенно в периоды ломки старых и становления новых теорий, когда с неизбежностью возникает потребность в применении философской методологии.

Современная философская картина мира остается незавершенной, хотя существуют достаточно стройные системы научных и религиозных картин. Одно из значительных белых пятен – отсутствие художественной онтологии, а в ней – в первую очередь – музыкальной. Связи музыки с реальностью не такие непосредственно-наглядные, как в других видах искусства. Музыка не имеет аналогов в природе, сами композиторы отмечают, что трудно точно определить источник их вдохновения. Тем не менее образная концепция искусства изначально предполагает отображение реальности, а потому отрицание этой связи ведет к отрицанию образности, а следовательно, содержательности музыки. Утверждая актуальность категории музыкального образа, мы тем самым утверждаем содержательную, смысловую

¹ Конев В.А. Онтология культуры (Избранные работы). – Самара, 1998.

нагруженность музыкального искусства, что долго служило аспектом полемики, так как авербальность музыки часто принималась за асемантичность.

Музыкальные образы специфическим способом отражают внешний мир и мир человека, приближая их друг к другу и перекрещивая между собой. Возникающая на этой основе музыкальная онтология дает особое музыкальное видение мира и человека в нем. Через музыкальный образ открывается музыкальная картина мира. Если Хайдеггер, называя язык «домом бытия», указывает на то, что посредством человека бытие говорит о себе, то музыкальная образность, выступая музыкальным языком, посредством музыкального говорения заставляет человека вслушиваться в самого себя. Человек в музыке постигает музыкальную онтологию мира, и бытие посредством музыкальной образности являет музыкальными средствами свою сущность – символическую, абстрактно-всеобщую и вечную. Гармония космических сфер, звучащая еще Пифагору в числовом выражении, продолжает звучать и ныне, обнажая трансцендентные основы бытия в новых музыкально-математических формах с помощью топологических структур и структур порядка.

Между тем, если математическая картина мира складывается успешно, то музыкальная картина мира остается практически не развитой, а ключом к ее созданию, несомненно, служит понимание онтологии музыкального образа – его бытия и в нем бытия мира, главными аспектами которого выступают сущность, структура и эволюция музыкального образа. Поэтому последние и становятся предметом философского анализа в данном исследовании.

Степень разработанности проблемы. Попытки философского изучения природы музыки и осмысления ее с точки зрения философских категорий начинаются со времен древних греков (пифагорейцы, Платон, Аристотель), продолжают в Средние века (Бозций), в трудах немецкой классической философии (И.Кант, Г.Гегель, Ф.Шеллинг), а также И.Гердера, Ф.Ницше, А.Шопенгауэра, формалистов (Э.Ганслик, Р.Циммерман), экзистенциалистов и феноменологов (Н.Гартман, С.Кьеркегор, Ж.-П.Сартр, Р.Ингарден, М.Дюфрен), Франкфуртской школой (Т.Адорно), русскими философами (Л.Выготский, Вяч. Иванов, Э.Ильенков, А.Лосев) и др. В этих работах затронуты самые общие вопросы музыки как вида искусства, ее положение в системе искусств. Самостоятельно категория музыкального образа в философии практически не изучалась.

Музыкальная содержательность в контексте общей проблематики содержания и формы художественного произведения и других общеэстетических проблем рассматривалась В.Вансловым, А.Егоровым, С.Раппопортом, А.Фарбштейном и др. Непосредственно музыкальной содержательности посвящены статьи М.Бонфельта, Е.Гуренко, С.Фарбштейна, в которых рассматриваются отношения субъективного и объективного и др. проблемы содержания. Этой проблемы касаются

музыковеды (Ю.Тюлин, А.Мазель, В.Цуккерман, В.Медушевский), психологи (Е.Назайкинский, Г.Кечухашвили, С.Беляева-Экземплярская и др.), посвящены диссертации Т.Антиповой, Г.Алфеевской, Т.Бакурадзе, А.Евдокимовой, Г.Зулумян. Тем не менее, несмотря на достаточно широкое применение в музыкальной практике понятия «образ», и на то, что, рассуждая о музыке, тем более о ее содержательном аспекте, категорию музыкального образа обойти невозможно, систематические научные труды по этому вопросу практически отсутствуют, и в современной науке эта проблема остается неразработанной.

Учение об образной природе искусства имеет длительную историю, начиная с античности и кончая нашей современностью. Если для древнегреческих и средневековых философов музыкальные закономерности исходили и соотносились с космическими (с «мировой музыкой»), то для более позднего времени, в процессе секуляризации мышления, музыка снимается с этого пьедестала. И.Кант называет музыку искусством «кисящной игры ощущений», не имеющей никакого особенного смысла, а Г.Гегель поднимает ее немного выше, до уровня чувственности, говоря, что она является выражением неопределенного «внутреннего начала», которое в музыке становится абстрактным чувством вообще. Философия романтизма, возвращаясь к пифагоро-платоновскому пониманию, создает мифы о музыке (так, Ф.Шеллинг, продолжая традиции натурфилософии, говорит, что музыка есть реальное выявление абсолютного, основным компонентом которой он считает ритмическую организацию; по мнению А.Шопенгауэра, музыка, являясь прямым отражением, объективацией «мировой воли», соответствует проявлениям живой и неживой природы). А философия XX века вновь низводит музыку, как и все искусство, к символическим формам сознания (Э.Кассирер, С.Лангер и др.).

Советские исследователи в противовес концепции о полной автономности музыки от реальности, утверждают связь музыкальной интонации с действительностью, видя специфичность музыкального образа именно в его интонационной природе (Б.Яворский, Б.Асафьев, Ю.Кремлев и мн. др.). Но в отечественных работах по философии искусства музыке уделяется мало места. в силу господства литературоцентристского подхода. В философско-эстетической литературе в основном характеризуются общие проблемы музыки и ее образной системы с упором на гносеологическую проблематику (большинство работ по искусству посвящены исследованию гносеологической функции художественного образа (см. работы А.Андреевой, А.Водолагина, А.Оганова, В.Шестакова и др.)). Преобладают узко специализированные исследования отдельных сторон музыки или музыкального произведения, или же общеэстетические исследования, решающие проблемы искусства, и в частности его образной специфики, на уровне общих определений. Специфику же музыки в основном искали в ее звуковых средствах воздействия и, следовательно, в восприятии (см. работы

Л.А.Мазеля, В.В.Медушевского, Е.В.Назайкинского, А.Н.Сохора, Ю.Н.Холопова, В.А.Цуккермана и др.). Часто специфика сводится к соотношению изобразительных и выразительных моментов в музыкальном образе (см., например, диссертацию О.Кобахидзе «Структура и выразительно-изобразительные аспекты художественного образа в музыкальном искусстве»), исполнительской интерпретации (см., например, диссертационная работа О.Сайгушкиной «Художественный образ в творчестве музыканта-исполнителя»).

В общеэстетическом плане художественный образ освещался в работах Ю.Б.Борева, Е.В.Волковой, К.Горанова, А.Ф.Ефремова, А.Я.Зися, А.Н.Илиади, М.С.Кагана, С.Х.Раппопорта, Л.Н.Столовича, Е.Г.Яковлева и др. Для большинства из них характерно стремление представить образ как идеальный компонент художественного произведения. В онтологическом аспекте художественный образ разрабатывался мало (см. работы Т.Быстровой, Е.Волковой, К.Горанова, З.Гершковича, И.Мальшева) и рассматривался в основном как специфический способ мышления (гегелевское определение искусства как «мышления в образах», продолженное В.Г.Белинским, Н.Г.Чернышевским и последующими исследователями), приводящий к тем же результатам, что и научное познание, отличаясь только методом.

Философская неразработанность данной темы обуславливается, на наш взгляд, двумя основными обстоятельствами. Во-первых, в силу того, что для анализа музыкального творчества необходимы специфические музыкальные способности (музыкальный слух, чувство ритма, музыкальное чутье) и музыкальная подготовка, многие философы уделяли внимания преимущественно другим видам искусства (в основном живописи и литературе), поэтому музыка в их исследованиях только упоминалась. Во-вторых, весьма важным обстоятельством, препятствовавшим разработке этой категории в философии и эстетике, всегда оставалась полисеманτικότητα, расплывчатость самого определения художественного образа: результаты изучения этой проблемы различными науками не приведены пока к общему знаменателю, существует известная «нестыковка» определений, характеристик, подходов.

Отсюда вытекает необходимость еще раз обстоятельно рассмотреть данную категорию, расширив представление о генезисе музыкального образа, рассмотрев его сущность, структуру и функции. Анализ природы и сущности музыкального образа подчинен главной цели: осознанному и правильному применению этой категории в теоретической и практической деятельности.

Предметом исследования являются онтологические и гносеологические аспекты художественного музыкального образа.

Онтологический анализ музыкального образа предполагает его рассмотрение в следующих онтологических аспектах: *бытие музыкального образа вообще и его социальное бытие, его природу, происхождение и*

сущность, содержание и его специфические качества, пространственно-временную структуру существования и функционирования, этапы его эволюции.

Гносеологический анализ музыкального образа включает изучение таких его гносеологических аспектов, как: *субъектно-объектные и субъектно-субъектные отношения музыкального творчества, когнитивность музыкального образа, его сенсильные и перцептивные особенности, семиотические, в частности семантические, характеристики.*

Целью диссертационной работы является исследование бытийной и когнитивной природы художественного образа, закономерностей его формирования и развития, а на этой основе выявление специфики образа в музыке и особенностей его функционирования.

Достижение данной цели предполагает решение следующих *задач*:

1. Рассмотрение бытийных и когнитивных истоков и структуры художественного образа.
2. Выявление и обоснование специфики музыкального образа в онтологическом и гносеологическом измерениях с учетом его пространственно-временных и семиотических характеристик.
3. Исследование объективных и субъективных факторов становления и изменения социального бытия музыкального образа в связи с трансформациями социокультурной структуры вплоть до XX века.

Теоретические и методологические основы исследования.

Диссертационная работа опирается на теоретические положения отечественных и зарубежных авторов в области истории философии, онтологии, гносеологии, эстетики, музыковедения, психологии, семиотики. Методологической основой диссертации служат онтологический и гносеологический подходы к изучению музыкального образа. В исследовании используются методы анализа и синтеза, абстрагирования, сравнения и обобщения. Логика исследования определяется методом восхождения от общего в природе художественного образа к специфике музыкального образа и его конкретному социокультурному варианту – музыке XX века. В работе используются методологические принципы диалектики, объективности, системности и историзма.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующих моментах:

- Проанализирована онтологическая и гносеологическая природа и бытийная структура музыкального образа как процесса в ходе его становления и развертывания в коммуникативной системе; прослежена генетическая взаимосвязь между гносеологическим образом, художественным образом и произведением искусства.
- Рассмотрен комплекс пространственно-временных характеристик музыкального образа и особенности его восприятия с учетом

семиотической, в частности семантической, специфики музыкальной образности, определяющей ее когнитивные возможности.

- Прослежена эволюция социального бытия музыкального образа в истории мировой музыкальной культуры вплоть до XX века. Проведен философско-социологический и семантический анализ изменений, характеризующих корреляцию музыкального образа и социокультурной ситуации эпохи.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Онтологическая природа музыкального образа определяется социокультурной детерминацией и эмоционально-чувственным отношением человека к предметному миру при доминирующей роли бессознательного в психической структуре. Это приводит к высокой степени символичности, абстрактности и обобщенности музыкального образа, непосредственному раскрытию трансцендентной сущности бытия.
- Процесс формирования музыкального образа имеет стадийный пространственно-временной характер, в котором раскрывается его онтологическая процессуальная структура, на основе чего устанавливается единство духовной (идеальной) деятельности и материальных средств ее выражения.
- Бытие музыкального образа определяется комплексом признаков, сочетающих в себе как индивидуальные, так и общие для других видов искусства черты. Особенности музыкального образа связаны со спецификой его структуры (раскрывающейся в единстве творческого замысла, исполнительской интерпретации и восприятия слушателя) и спецификой авербальных семиотических и беспредметных средств его воздействия на особый орган восприятия – орган слуха.
- Анализ основных этапов социального бытия музыкальной образности выявляет зависимость эволюции семантики музыкальных интонационных комплексов от социокультурных отношений: от образности обыденного уровня в сочетании с его обобщенной трансцендентной направленностью в эпоху Возрождения, через субъективированность и ориентацию на внутренний мир человека в эпоху романтизма, к разрушению интонационных тяготений и традиционной образности в музыкальной семантике XX века.

Теоретическое и научно-практическое значение работы определяется тем, что в диссертации представлена комплексная онтолого-гносеологическая концепция музыкального образа. Полученные результаты и выводы восполняют малоразработанные аспекты онтологии культуры, служат философской основой для развития музыкального среза единой картины мира, открывают новые стороны образного познания действительности. Они также представляют философско-методологическую ценность для дальнейшего развития теории музыки, понимания структуры и содержания художественного творчества и могут использоваться в деятельности педагогов музыкальных учреждений. Разработанные в диссертации

теоретические положения можно применять в общем курсе вузовской философии (разделы «онтология», «гносеология», «аксиология»), в спецкурсах магистратуры («Методология творчества», «Философские вопросы естественных, гуманитарных и технических наук»), а также в факультативных курсах университетов («Бытие, его виды и формы», «Научное и вненаучное познание») и др.

Апробация результатов исследования. Материалы исследования докладывались на городском методическом объединении преподавателей ДМШ (Казань, 1997), региональной научно-практической конференции «Социально-экономические и нравственно-этические аспекты развития социально-культурной сферы в условиях рыночной экономики» (Казань, 1998), научно-методической конференции казанского филиала ИППК при Санкт-Петербургском государственном университете (Казань, 1998), на седьмой всероссийской научно-практической конференции «Человек в культуре России» (Ульяновск, 1999) и обсуждались на кафедрах философии Казанского государственного технического университета им. А.Н.Гуполева и Самарского государственного университета.

По теме диссертации был прочитан спецкурс для выпускников ДМШ №18.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, характеризуется степень разработанности проблемы, формулируются цель и задачи исследования, раскрываются методологические основания работы, ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, выдвигаются основные положения, выносимые на защиту, определяется структура диссертации.

В первой главе «Природа музыкального образа» предметом философского анализа становится рассмотрение материальных и идеальных аспектов бытия музыкального образа, его истоки и структура.

В первом параграфе «Генезис художественного образа» рассматриваются объективные и субъективные истоки художественного образа. Музыкальный образ является разновидностью художественного образа и, следовательно, обладает всеми присущими ему общими чертами.

Всякий художественный образ доступен восприятию и познанию постольку, поскольку мы способны распознать в символе то или иное явление реальности. Поэтому жизненный материал – необходимый источник творчества. Принцип созерцания и отражения действительности является отличительной и имманентной чертой классически ориентированной художественной образности, что признается философами со времен

античности. Поэтому объективная реальность в самом широком смысле – неотъемлимый денотат всякого художественного образа, который коррелирует с детерминирующей его действительностью.

Противоположную точку зрения высказывали мыслители, провозгласившие лозунг «искусство ради искусства» (Оскар Уайльд, Уолкер Патер, Клиф Белл). Для идеализма характерно акцентирование на изолированности личности художника от среды и времени. Субъективно-идеалистические теории преувеличивают субъективность художественного творчества, оставляя без учета влияние объективных моментов как на процесс создания произведения искусства, так и на его восприятие (например, теория вчувствования). В психоанализе проблема отражения внешнего мира, социальной среды отодвигается на задний план или вообще снимается, так как там утверждается детерминация искусства бессознательным. Происходит метафизическая гипертрофия одной из сторон духовной реальности человека, игнорирование социальной природы художественных феноменов. В материализме переоценка одной из материальных сторон сложного и диалектически-противоречивого процесса творчества привела к появлению таких теорий, как, например, вещизм (абсолютизация предметной, вещественной стороны искусства), конструктивизм (на первое место ставятся конструктивные моменты творчества), близкий ему техницизм (преувеличение технического начала) и т. д.

Каждый из изложенных выше альтернативных подходов, выделяющий главный источник творчества, а, следовательно, и художественного образа, побуждается определенной системой взглядов. Сравнение концепций, позволяет судить о том, что иерархическое построение исходных элементов художественного творчества по значимости или абсолютизация какого-либо одного звена невозможны. Каждое звено имеет свою специфическую структуру с устойчивым основанием, что не позволяет его обойти или им пренебречь. Так, восприятие объективной реальности подвергается субъективному преломлению, где значительную роль играют бессознательные процессы, в свою очередь, индивидуальное сознание детерминируется общественным и, являясь его частью, само влияет на него. Следовательно, истоки и процесс формирования художественного образа включают в себя многие моменты, недооценка которых ведет к неразрешимой антиномии: либо всякий новый художественный образ, появляющийся в воображении творца, является комбинацией представлений, строго детерминированных внешними факторами, либо, напротив, творческая способность полностью выпадает из причинно-следственных последовательностей объективного мира.

Музыкальный образ имеет те же истоки, что и любой другой художественный образ (объективная реальность, сознательное восприятие которой детерминируется социокультурными отношениями и сферой бессознательного), но с преобладанием бессознательных мотивов.

Доминирование бессознательного проявляется как в структуре источника в сочетании с сознательным отражением мира внешних и внутренних явлений, так и в смешанной бессознательно-сознательной оформленности музыкального образа, что обуславливает высокую степень его символичности и обобщенности.

Таким образом, специфическими бытийными и когнитивными истоками музыкального образа является комплекс идеальных явлений на бессознательном и сознательном уровнях, в котором в символически обобщенной форме находят отражение материальные явления действительности и переживания композитора, исполнителя и слушателя.

Во втором параграфе «Структура художественного музыкального образа» даны отправные методологические положения, рассматривающие существенные терминологические разногласия, основные подходы к изучению художественного образа с позиций философии музыки, а также изложены теоретические положения автора, касающиеся исследования формирования художественного образа как процесса.

В диссертации разграничены соотносительные категории гносеологического образа, художественного образа и художественного произведения: необходимо различать гносеологический образ как результат отражения объекта в человеческом сознании, художественный образ как процесс возникновения идеи, ее материализации и восприятия и произведение искусства как материальную форму проявления художественного образа.

Многие исследователи склонны рассматривать произведение как систему образов, подразумевая при этом в большинстве случаев материальные уровни организации музыкального произведения. В таком ракурсе отдельными музыковедами разработана классификация музыкальных произведений, являющихся: а) экспозицией одного образа; б) многосторонне показанным образом; в) системой образов (см., например, статьи Б.Ярустовского, И.Рыжкина в книге «Интонация и музыкальный образ». – М.: Музыка, 1965). Поэтому к одному отдельно взятому произведению применяется термины «образ» и «система образов». Действительно, можно говорить об отдельных образах-элементах произведения («микрообразы»), образе персонажа, темы («макрообразы»), более крупный масштаб - образ произведения в целом и образ творчества создателя произведений («мегаобразы»). Результаты синхронистического анализа пространственной структуры бытия художественного (музыкального) образа говорят о многоуровневости, что дает возможность различного понимания онтологической сущности данного явления: как материальной, так и идеальной. Поэтому данная категория понимается то наряду с гносеологическим образом (образом-представлением), то отождествляется с произведением искусства, то олицетворяет воспринимаемую идею, смысл произведения.

Диахронический анализ бытия музыкального образа позволяет представить его бинарную (идеально-материальную, субъектно-объектную) онтологическую процессуальную структуру, имеющую квинтетную стадийность:

- 1) идеальная целостность музыкального образа в сознании композитора;
- 2) переходная идеально-материальная расчлененность предметной объективации музыкального образа;
- 3) вещественная объективированность идеального музыкального образа в нотном воплощении;
- 4) интерпретаторское выражение музыкального образа в исполнительской деятельности (включающей в свернутом виде три первые стадии, где третья объективируется в пространственно-временном акустическом воспроизведении);
- 5) идеальная целостность музыкального образа в сознании воспринимающего слушателя.

Данная модель музыкального образа имеет универсальный характер по отношению к разномасштабным художественным музыкальным образам, существующим на разных уровнях музыкального творчества.

Вторая глава «Специфика музыкального образа в онтологическом и гносеологическом измерениях» посвящена анализу и выявлению отличительных особенностей музыкального образа, его идеального бытия как сущности и его реального бытия как явления.

В первом параграфе «Характеристика пространственно-временного бытия и восприятия музыкального образа» приводятся отличительные черты структурных элементов музыкального образа как процесса и особенности его сенсорного восприятия.

Пространственно-временное формирование музыкального образа начинается в субъективной реальности на уровне духовно-креативного пространства и времени. В объективно-реальном пространстве и времени образность музыкального произведения приобретает материально-физическую форму бытия в виде динамической структуры звуковых волн. Волновые колебания материальной среды, несущие музыкальные образы, интонированы гармонической интенсивностью и последовательностью звуков, которые индуцируются музыкальными инструментами под воздействием исполнителя. Звуковые (музыкальные) волны распространяются в пространстве, воспроизводя в каждой его точке временную неоднородность музыкальной гармонии – амплитудой, темпом, ритмом и др. характеристиками физического звука, что воспринимается сенсорно слушателями с помощью специфического органа слуха.

Музыкальное произведение существует в реальном пространстве и времени, а эмоции, ощущения и переживания локализируются в художественном, перцептуальном пространстве и времени. Там же

окончательно формируется музыкальный образ, пройдя стадии становления в субъективной и объективной реальностях (то есть существуя в единстве реального, концептуального и перцептуального времен). Отношения в перцептуальном пространстве и времени более подвижны, так как они гораздо более концентрированы, чем в реальном пространственно-временном измерении. Сжатие реального времени происходит вследствие того, что образ – это всегда обобщение, поэтому повышается плотность событий на единицу времени. Этим объясняется стихийность музыкального воздействия. Именно с музыкой связывают выход из потока физического времени, духовное освобождение, приобщение к Вечности.

Специфика музыки проявляется в интонационном характере пространственно-временного движения эмоционально насыщенной мысли.

Таким образом, пространственно-временное бытие музыкального образа и его восприятие отличается от других художественных образов по целому ряду признаков:

1) для воспроизведения музыкального образа требуются определенные технические средства – музыкальные инструменты, а для его восприятия – специфический слуховой орган и особые музыкальные способности (музыкальный слух, чувство ритма и др.);

2) музыкальный образ имеет определенную локализацию во времени и как процесс обладает временной длительностью и однонаправленной необратимостью, дискретно воспроизводим во времени;

3) звук ориентирует нас в пространстве динамикой (громкостью, интенсивностью звучания) звуковых планов и определяет для нас время своей ритмизованной последовательностью, накладываясь на реальное время нашего существования, которое становится тождественным содержанию музыки;

4) отсюда вытекает специфика психической формы восприятия: музыкальный образ, формируется не мгновенно, а во времени: симультанный образ является результатом сукцессивного процесса;

5) музыкальный звуковой образ не имеет определенной пространственной локализации, зрительного и тактильного пространственного восприятия в отличие от изобразительного образа, хотя имеет определенный пространственный источник и распространяется в пространстве;

6) из-за отсутствия предметной конкретизации большое значение приобретает формально-конструктивная логика, формирующая музыкальное пространство.

Во втором параграфе «Семиотические особенности музыкального образа» проводится исследование музыкального образа как знакового явления, обладающего специфической семантикой.

Отдельные средства музыкальной выразительности не имеют точных, фиксированных, неизменяющихся смысловых значений. Поэтому одно и то

же средство может использоваться для достижения часто противоположных целей. Художественный образ, сочетая в себе черты образа и знака, представляет собой единство духовной (идеальной) деятельности и материальных средств ее выражения, так как мы воспринимаем его не только как материальное образование, но во всей сложности переживаний его взаимосвязей с последующим и предыдущим материалом (например, ладо-метроритмическую организацию).

Семантический аспект не исчерпывает природы музыкального образа и не является всеобъемлющим, но раскрывает содержания музыкального образа, является необходимым фундаментом, позволяющим увидеть и обозначить существующие структуры в синтактике музыкальной системы. Семантика выявляет музыкальные знаки, опосредующие отношение человеческого сознания с миром, посредством чего осуществляется процесс коммуникации. Устоявшаяся семантика отдельных элементов музыкального языка служит межкультурными ориентирами, благодаря которым слушательское сознание способно перемещаться по произведениям разных эпох и стилей.

Исполнительское интонирование выявляет семантику почти любого музыкального средства. Посредством интерпретации совершается коммуникативный акт, где произведение искусства выступает как знак, передающий определенное сообщение. Наличие промежуточного исполнительского звена отличает музыку как исполнительское искусство. Без этой стадии художественный образ существует потенциально, так как реальная фиксация образа возможна только в действительном живом исполнении. В отличие от произведения, интерпретация не является раз и навсегда данной, сохраняя ценность лишь некоторое время. На этой стадии совершается интерпретационное ветвление образа. Продукт интерпретации есть процесс, характеризующийся необратимостью, сочетает как объективный аспект воспроизведения (того, что заложено автором), так и субъективный - созидания (индивидуальной трактовки).

Итак, многие отличительные особенности музыкального образа связаны со спецификой музыкального языка и интерпретацией как способом его существования:

1) музыкальная семиотика отличается знаковой неизобразительностью, пространственной неопределенностью и зависимостью от контекста, а также тесной сращенностью музыкальной формы и семантики, означающего и означаемого в образе;

2) рассмотренные семиотические особенности сказываются на специфике семантики музыкального языка, определяющей высокую степень абстрагирования музыкального образа от формы отображаемых материальных явлений;

3) высокая степень образной обобщенности и удвоение создателя (композитор и музыкант-исполнитель) обуславливают содержательную

многозначность музыкального образа (и у создателя, и особенно у слушателя) и вследствие этого полноту (охват) отображения душевных переживаний (объемно-содержательную передачу), глубинное проникновение в смысл, схватывание абсолютно-истинного;

4) наибольшая степень формальной адекватности музыкального образа субъективным переживаниям (в смысле неопределенности формы того и другого) определяет сходство форм субъективных переживаний композитора, исполнителя и слушателя;

5) двойная материальная форма существования: звуковые волны и нотные знаки – также увеличивает степень субъективности музыкального образа.

Таким образом, на основании проведенного исследования в главе выделяются взаимосвязанные особенности, характеризующие специфику музыкального образа в онтологических и когнитивных аспектах. Специфика музыкального образа раскрывается в единстве композиторского замысла, исполнительской интерпретации и восприятия слушателя, что соответствует стадиям, выделенным в I главе, и связана с особенностями авербальных и беспредметных (ненаглядных) средств воздействия на определенный орган восприятия – орган слуха. Каждый структурный этап характеризуется своей спецификой, что в комплексе отличает музыкальный образ от других художественных образов.

Третья глава «Социокультурная детерминация бытия музыкального образа» рассматривает культурно-историческую зависимость содержания и формы музыкального образа, раскрываются характерные черты его социального бытия.

В первом параграфе «Исторические этапы эволюции семантики музыкального образа» прослежены основные этапы развития музыкальной образности, позволяющие выявить особую роль музыкальных интонационных комплексов, содержание которых претерпевает определенную эволюцию, диктуемую социокультурной детерминацией.

Формирование музыкальных семантически-выразительных средств происходит в художественном сознании и общественной музыкальной практике как результат длительного исторического процесса. Музыкальная индивидуальная семантика объективируется тогда, когда находит интересубъективное понимание. Только благодаря закреплению в общественном сознании значения этих средств музыка может быть понятна слушателям, а ее язык поддается изучению. Она пользуется как конкретными семантически определенными жанрово-бытовыми интонациями, закрепленными многовековой практикой музыкального искусства, так и сложно ассоциируемыми интонационными комплексами, вобравшими в себя огромную генетическую информацию, обуславливающую их общезначимость.

Об онтологическом статусе музыкального образа можно говорить только с выделением его из синкретического искусства, где были неразрывны языки телодвижений, музыки и слова как такового. Сопровождая трудовые, обрядовые действия, музыка выполняла лишь прикладное значение, сугубо иллюстративные функции, не неся самостоятельного художественного образа. Самостоятельным искусством, оторвавшимся от слова, она становится значительно позже: только в эпоху Возрождения.

Музыка эпохи Возрождения и барокко лишена эмоциональных, психологических или описательных моментов. Трансцендентная направленность этой музыки определяла ее содержание, которое подкреплялось общепринятой символикой, музыкально-риторическими фигурами, заключающими в себе конкретное содержание.

В процессе секуляризации мышления музыка постепенно теряла свое значение выражения мировой гармонии. Именно в это время встает проблема понимания музыкального образа, вопрос о том, стоит ли что-либо за ее предельной обобщенностью. Важнейшее значение приобретает проблема специфических особенностей музыкальной содержательности, социально-психологический аспект музыкального искусства, его катарсисно-этическая направленность. В работах Г.Гегеля проблема содержательности впервые поставлена во всей полноте.

В эпоху романтизма музыка становится выражением внутреннего начала человека, который в свою очередь является представителем мирового бытия. Соответственно повышается субъективизация и индивидуализация музыкального образа. Композитор начинает говорить от первого лица, о своем внутреннем и субъективно понимаемом внешнем мирах.

Второй параграф «Особенности социального бытия музыкального образа в XX веке» прослеживает дальнейшую индивидуализацию музыкальных структур, что приводит к повышению индивидуализации стиля (К.Дебюсси, Б.Барток, П.Хендемит, О.Мессиян, А.Скрябин, И.Стравинский, С.Прокофьев и др). XX век – период ломки старых традиций как в искусстве, так и в эстетической мысли. Музыкальный образ снова теряет динамичность становления. Музыка отказывается от выражения человеческих эмоций и не возвращается к образу Вечности, а создает каждый раз новое параллельное измерение, стараясь освободиться от любой ассоциативности, а, следовательно, и образности. За счет разрушения интонационных, тональных тяготений, самоцелью становится сам звук, его положение, тембр, продолжительность, динамика.

Зависимость семантической интерпретации музыкального образа от историко-культурных и социальных факторов очевидна. В психике человека в процессе исторического развития формируются механизмы, позволяющие воспринимать искусство как многоуровневую систему различных семантических элементов и конкретное произведение как их комбинаторный вариант. Отказ от образности, разрушение целостности музыкального

произведения и, как следствие, потеря коммуникативности сделали сферу профессиональной музыки элитарной. Преобладающую часть музыкального досуга в XX веке занимает развлекательная музыка, образность которой специфически отличается от классической образности и требует специального рассмотрения.

Историко-культурная и социальная детерминация персонального и социально-группового музыкального опыта обеспечивает объем, состав и степень сложности музыкального образного фонда индивида. Семантика музыкального образа выражает в конечном счете музыкальный смысл бытия мира и человека.

В заключении подводятся итоги проведенного исследования, излагаются основные результаты и намечаются перспективы дальнейшей разработки темы.

Основные идеи диссертации отражены в следующих **публикациях**:

1. Музыкальная интонация как выражение субъективного состояния//Проблема сознания в свете междисциплинарных исследований: Материалы Республиканской научной конференции. – Казань: Изд-во КГТУ, 1997. – 0,2 п.л.

2. Жанр, созвучный эпохе//Социально-экономические и нравственно-этические аспекты развития социально-культурной сферы в условиях рыночной экономики: Материалы научно-практической конференции (февраль 1998 г.). – Казань, 1998. – 0,15 п.л.

3. По дороге к вечности//Школа: Проблемы и поиски: Вестник научно-методического центра Управления образования администрации г.Казани.- Вып.1. – Казань: Новое Знание, 1998. – 0,25 п.л.

4. Функции музыки в современной культуре//Совершенствование гуманитарного образования в высшей школе: Материалы научно-методической конференции слушателей Казанского филиала ИППК при СпбУ, 25 июня 1998 г. – Казань: Карпол, 1999. – 0,2 п.л. (В соавторстве с Махмутовой М.М.).

5. Музыкальное творчество в структуре философского анализа//Современные концепции философии: Материалы Всероссийской научной конференции (24-25 ноября 1998 г.). - Казань: Изд-во КГТУ, 1998. – 0,25 п.л.

6. Философско-эстетические основы музыкального воспитания// Совершенствование гуманитарного образования в высшей школе: Материалы научно-методической конференции слушателей Казанского филиала ИППК при СпбУ, 27 мая 1999 г. – Казань: Карпол, 1999. – 0,2 п.л.

7. Искусство как фактор выявления творческого потенциала личности//Современная семья: тенденции и перспективы: Материалы республиканской научно-практической конференции. – Казань, 1999. – 0,15 п.л.

8. Особенности музыкальных пристрастий в России 1990-х //Человек в культуре России: Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры. – Ульяновск: ИПК ПРО, 1999. – 0,15 п.л.

9. Музыкальный образ как форма бытия культурно-исторических универсалий//Человек в культуре России: Проблема культурно-исторических универсалий: Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции. – Ульяновск, 2000. - 0,15 п.л. (В соавторстве с Н.М.Солодухо).

10. Проблема прогресса в музыке и эволюция семантики музыкального образа//Перспективы развития современного общества: Материалы Всероссийской научной конференции. – Казань, 2000. - 0,25 п.л. (В соавторстве с Н.М.Солодухо).

Формат 60x84 1/16. Бумага газетная. Печать офсетная.
Печ. л. 1,0. Усл.печ.л. 0,93. Усл.кр.-отт. 0,93. Уч.-изд.л. 0,92.
Тираж 100. Заказ 725.

Типография Издательства Казанского государственного
технического университета
420111, Казань, К.Маркса,10