

А.К. НОВИКОВА

Магистр философии

Аспирант кафедры философии и культурологии

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов

ОТ САКРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ДО ОПЕРЫ: ЯЗЫК МОЛЧАНИЯ ИЛИ МОЛЧАНИЕ ЯЗЫКА?

В статье анализируется эволюция отношений музыки и языка, а также рассматриваются ее закономерности в контексте процесса антропологизации музыки. В качестве маркировки градации этих отношений используются концепты «говорения», «молчания» и «тишины». В результате язык музыки определяется как особый язык осознанной иллюзии смысла, который вводит в мир подлинное молчание. В этом молчании кроется травмирующий элемент пустоты, который делает человека несводимым к языку и в то же время превращает его в основание возможности бытия в качестве языка. Оперный принцип оказывается предельно травмирующим, он вырывает человека из среды его обыденного существования, в то же время давая возможность в этой болезненной зоне пустоты развернуть самого себя в качестве субъекта и извлечь из себя принцип построения мира культуры.

Ключевые слова: музыка, опера, язык, молчание, травма, субъект, антропологизация музыки

Исследование выполнено при поддержке РФФИ, проект № 18-011-00570 А «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф».

А.К. NOVIKOVA

Master of the Philosophy

Post-graduate student of the Department of Philosophy and Culturology

Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences

SACRED MUSIC TO OPERA: THE LANGUAGE OF SILENCE, OR THE SILENCE OF LANGUAGE?

The article analyzes the evolution of the relations between music and language and its consistencies in the context of the process of anthropologizing of music. As a marking for these relations grade are normally the concepts of «speaking», «silence» and «quiet» are used As a result, the music language is

defined as a special language of conscious illusion of reason, serving to bring the true silence to the world. In this silence lies the traumatic element of emptiness, which makes a person irreducible to language and at the same time turns it into the basis of the possibility of being as a language. The Opera-principle turns out to be extremely traumatic, tearing the human away from their casual existence limits, while at the same time giving the opportunity in this painful zone of emptiness to develop himself as a subject and draw from himself the principle of building a world of culture.

Key words: music, opera, language, silence, trauma, subject, anthropologizing of music

The research was supported by the Russian Foundation for Basic Research, project No. 18-011-00570 A «Theory of cultural injury: individual traumatic experience and experience of historical catastrophes».

В музыковедческих работах и трудах по философии музыки часто можно встретить разного рода сравнения ее с языком: «музыка, рассматриваемая как выражение мира, представляет собой в высшей степени всеобщий язык» [11; С. 156]; «звуковая субстанция музыки обретает свойства слова и становится музыкальным словом» [8; С. 77]; «любое музыкальное произведение, подобно знаку языка, представляет собой целостное материально-идеальное образование, заключающее в себе единство означаемого-означающего» [3; С. 15], «сердце выражает себя при помощи звуков; его сознательным художественным языком является музыка» [4; С. 177]; «мелодическая фраза, отлитая из живого чувства, еще не искаженного рассудочностью» [10; С. 28]; «язык музыки относится к системным объектам, где изобразительное и выразительное начала неотделимы друг от друга» [7; С. 61] и т.п. Иногда эти сравнения представляют собой чисто интуитивные заключения, призванные метафорически проиллюстрировать важность музыки или поэтизировать ее связь с человеком, иногда же таким образом обозначаются концептуально важные моменты в отношении принципов функционирования музыки в тот или иной исторический период. В рамках данной статьи нам хотелось бы коснуться тенденции сравнивать музыку с языком, чтобы показать ее специфичность и сравнительно узкие исторические рамки, при всей несомненности постоянного нахождения музыки в тех или иных отношениях с языком, которые можно градировать от отрицания до тождества. Для маркировки этой градации удобно будет воспользоваться концептами В. Бибихина – «говорения», «молчания» и «тишины», – которые помогут уловить полутона различий между, на первый взгляд, схожими позициями музыки и языка, а значит более четко проследить интересующие нас закономерности. Таким образом, эволюция отношений музыки и языка и

ее закономерности в исторической развертке представляют собой центральную проблему данной статьи.

В основу методологии разработки заявленной проблемы легли метод сопоставления концептов и исторический метод. Метод сопоставления концептов призван наметить точки соприкосновения разнородных теорий и, принимая во внимания их различия, выстроить непротиворечивую схему, включающую в себя широкий круг подходов. Сочетание его с историческим методом позволяет применить полученную теоретическую схему к реальным этапам исторической эволюции музыки, а также проследить причинно-следственные связи анализируемых музыкальных, языковых и мировоззренческих феноменов.

Данная статья не претендует на исчерпывающий анализ заявленной проблемы, она призвана лишь штрихами наметить общие контуры подхода, который представляется интересным направлением для дальнейших исследований.

Отечественный композитор и теоретик музыки В. Мартынов обосновывает распространенное в современной теории искусства мнение, что изначально музыка не была произведением искусства, этот статус завоевывался ею постепенно, и с полным правом музыку произведением можно называть только в отношении Нового времени. В более ранние периоды музыка воспринималась как поток космической энергии, существующий вне человека, или же как поток божественной благодати. О ее роли в жизни человека того времени метко высказался композитор и музыкальный критик С. Исакофф, отмечая, что сакральная музыка «являла собой силу, ничуть не менее могущественную, чем любой бог-олимпиец» [5; С. 26]. Источник этой силы и всего бытия такой музыки коренился в сакральном, что определило специфику ее отношений с человеком.

Для большей четкости анализа разделим сакральную музыку на античную и раннесредневековую. В. Мартынов, со взглядов которого мы начали, в своем анализе ограничивается упоминанием того, что античная музыка представляет собой перенесение сакральных соотношений на музыкальный процесс. С. Исакофф говорит о том же в поэтических терминах: для него такая музыка «не простое эхо – но песни сирен, “музыка сфер”, мелодии из Вселенной, которой управляет порядок» [5; С. 29]. Поскольку наиболее ярко этот тип отношения музыки и сакрального отражает раннесредневековая музыка, В. Мартынов дальнейший разбор строит на ее примере. Такой подход в его системе абсолютно оправдан, но нам бы хотелось принять во внимание еще один род античной музыки: тот, что, как говорил Ф. Ницше, лежит в основе трагедии.

В «Рождении трагедии из духа музыки» Ф. Ницше рассматривает античную трагедию как символизацию музыки, «грезы дионисического опьянения» [9; С. 103], таким образом трагедия – это лишь видимая форма своего невыразимого в языке музыкального содержания. Такая формулировка может создать впечатление, что музыка уже состоит в некоем отношении с языком. Кажется, что музыка является неким чистым содержанием, которое не имеет пока собственной формы, в качестве которой выступает трагедия. Однако слово «содержание» здесь используется в предельно общем смысле как некое наполнение, которое, однако, не сводится к конкретным смысловым моментам, а представляет собой сущностно нефиксируемое в знаках состояние опьянения, слитости с божественным присутствием в порыве восторга неразличности. Так в рамках аполлонической, упорядоченной обстановки трагедии, делается возможным создание ею пространства для проявления чисто дионисического духа музыки. Этот иррациональный элемент (дух музыки), по мысли Ф. Ницше, и есть сердце трагедии, которое она окончательно утрачивает уже с появлением Еврипида и его рационалистическим подходом к формированию «пространства» трагедии, который, являясь общекультурной тенденцией, постепенно захватывает все пространство культуры, заставляя дух музыки заснуть в ожидании пробуждения. Так античная музыка оказывается противоположной рациональной структуре языка, являясь элементом невыразимого, а попытка схватить ее в фиксированной рациональной символической приводе к тому, что из нее ускользает сама ее суть («дух музыки», выражаясь языком Ф. Ницше).

Из такого видения духа музыки можно заключить, что в сущностной основе античной музыки нет ничего человеческого, а напротив, лишь невыразимость божественного, пространство которого трагедия открывает для присутствия человека. Но так как для античности индивидуальной личности не существует, то человек приобщается к божественному не лично, а сливаясь с ним в своего рода экстатическом состоянии. Так античная музыка отрицает человека, нивелируя его в непосредственности сакрального. Мы дошли до основной черты сакральной музыки по В. Мартынову, выведя ее из концепции Ф. Ницше, тем самым продемонстрировав, что, в сущности, они высказывают схожий взгляд на сущность сакральной музыки. Поэтому далее «сакральной музыкой» мы будем обозначать и античную, и раннесредневековую музыку. И все же необходимо помнить, что если источником для духа музыки в античности была деперсонализированная божественная чувственность, то в Средние века сакральное персонализируется, у божественного появляется образ, упорядоченный и рационально обоснованный, полностью противоположный экстатической дионисической неразличности античности. Но это раз-

личие фиксируется лишь на уровне формы, не имея отношения к реальной невыразимой и неподчиненной рациональным законам сущности самой музыки. Другими словами, элемент рациональности, который, по Ницше, уничтожает дух музыки, делает это только в том случае, если претендует на выражение его, но будучи лишь механизмом внешней организации музыки в Средние века он никак не угрожает сущности музыки.

Однако пока мы увидели лишь то, что рациональная структура языка с его фиксированной связью означаемого и означающего губительна для сущности сакральной музыки, т.к. стремление зафиксировать ее в четкой оформленности закрывает доступ к невыразимому «содержанию». Но каков тогда механизм ее воздействия, если это не донесение «сакральных смыслов»? Сакральная сфера принципиально внечеловечна и не поддается структурированию по законам человеческой логики, в то же время именно музыка становится способом пребывания человека в сакральном пространстве, своим существом принося непосредственность этого пространства в человеческий мир. Такая музыка не могла быть языком, более того, она также не могла ничего высказывать, ведь любое высказывание делало бы ее вторичной по отношению к сакральному, поэтому ценность музыки определялась степенью ее прозрачности, ее молчания. Говорит ли это молчание? Нет, оно всей своей сущностью вводит сакральное в человеческий мир, т.е. молчание здесь не знак, отсылающий к иному, но само пространство существования этого иного.

И хотя сакральная музыка часто была вокальной (как, например, античный хор или многоголосые средневековые песнопения), это делало ее говорящей по форме, но не в сущности, которая прямо противоположна высказыванию чего бы то ни было, ведь сакральное пространство реализуется за счет непосредственности, а любое высказывание предполагает *опосредование*. В. Мартынов к наиболее чистым проявлениям такой музыки относил средневековые песнопения – *cantus planus*. Это «нерукотворная область священного, существующая помимо человека, вне его усилий» [8; С. 10]. Человек не может внести что-то в эту музыку, соприкоснуться с ней, он может лишь быть в ней, как в сакральном.

Именно неспособность человека каким бы то ни было образом воздействовать на музыку здесь является определяющей. Эта музыка использует его как способ реализоваться, но они не могут соприкоснуться в полном смысле слова. В данном случае имеет место особое воздействие, в котором музыка звучит как бы «помимо человека», не коммуницируя с ним, но обволакивая его и отстраняя тем самым от него весь материальный мир. И в этом зазоре обыденного такая музыка становится пространством сакрального. Однако сакральное как пение ангелов или звучание

божественных сфер принципиально не может быть воспринято человеком из-за ограниченности его физического тела. Оно достигается в тишине материального мира. Этот принцип напоминает апофатический способ понимания Бога, то есть последовательное отрицание всех определений как несоизмеримых с ним. Это представляется единственным шансом приблизиться к его невыразимой сути. Так и музыка не выражает Бога и не воздействует на человека, а просто отсекает все остальные воздействия на него как «шумы». Таким образом ее существо не в том, чтобы донести какой-то свой смысл, а в том, чтобы закрыть человека от воздействия любых внешних смыслов, и это состояние закрытости для человеческого мира и становится пропуском в мир сакральный. В культурной парадигме того времени Бог пребывал в мире и в человеке, однако это пребывание осуществлялось в недоступной человеку форме, и только сакральное в виде музыки *cantus planus* вводит человека в свое пространство, давая услышать эту божественную «тишину», найти Бога в себе.

И все же в истории сохранились и примеры нарушений, связанных с воспроизведением сакральной музыки. Римский оратор Квинтиллиан, на которого ссылается приводящий этот случай С. Исакофф, описывает флейтиста, ошибка в исполнении которого, привела к трагедии: «он играл мелодию, сопровождающую священный обряд, но ошибся ладом, “в результате чего человек, совершавший обряд, сошел с ума и бросился с обрыва”» [5; С. 43]. Кажется, что этот пример противоречит нашему тезису о том, что сакральная музыка не воздействует на человека, а лишь создает пространство пребывания в сакральном через отсечение всех мирских воздействий на человека. В действительности, описанный пример подтверждает данный тезис. Воздействие в данном случае было результатом сбоя инструмента (человека-исполнителя), который помешал музыке осуществиться. Поэтому плачевное воздействие явилось результатом не музыки, а скорее ее неожиданного разрушения, когда земной шум ворвался в чистое сознание человека, который будучи растворенным в сакральном пространстве, не успел «включиться» в мир и был им сметен.

Данный пример хронологически относится к античности, однако особую популярность он приобрел, когда стал регулярно приводиться в средневековых университетах. И в этом контексте он получил дополнительные коннотации, ведь именно христианство открывает человека как индивидуальность, конструирует его в качестве личности со свободой воли. Поэтому, приводя эту историю в Средние века, говорили уже не столько о нарушении сакральных соотношений, сколько о наличии некоего раздора в душе, который сакральное может успокоить, излившись на

человека или довести до предела (как в данном примере), если человек оказывается слишком слаб, чтобы противостоять искушению, сдаться на волю обратной стороны божественного порядка. Таким образом, в данном примере к античному пониманию сакрального воздействия добавилось и моральное измерение, уже несводимое к чистому порядку. Можно также сказать, что «число, звук и добродетель обвились сплетенными ветвями вокруг ствола западноевропейской культуры» [5; С. 43].

Сакральное пространство все еще остается внешним по отношению к человеку, но это уже не античная обезличенная слитость с божественным, но соприкосновение индивидуального человеческого «Я» с сакральным. И вся глубина впечатления от этого соприкосновения теперь строится именно на том, что человек со всей его бренностью, греховностью оказывается сопричастен блистательному миру чистого божества. В качестве примера можно привести григорианские хоралы: «простые мелодии, благостные и напевные, покоящиеся исключительно на дыхании хористов. Эти мягко выходящие коллективные молитвы плыли по церковному пространству, подобно клубам фимиама, – музыка смирения, обряд, а не спектакль» [5; С. 44]. Таким образом, в самой музыке еще нет человеческого, но ее воздействие уже строится на контрасте сакрального и человеческого. Этот контраст подпитывает внутреннее ощущение невозможности передать всю полноту божественного человеческими средствами (уже упоминавшимися рациональными построениями, скрупулезным воспроизведением пропорций сакральных отношений и т.д.), а потому когда человек исчерпывает все эти структурные, можно даже сказать математические средства, он прибегает к принципиально иному способу – к воздействию на музыку собственным разумом по принципу композиции, изменяя (хотя и ограничено, строго в рамках конечной цели – воспроизведения сакрального) заданный *cantus planus* канон. Так, согласно концепции Мартынова, появляется музыка *res facta* – «рукотворное воспроизведение нерукотворной сакральной модели на основе принципа композиции» [8; С. 38]. Таким образом, пытаясь более полно передать сакральное, *res facta* становится творением человека, хотя все еще и укорененным в сакральном своей связью с *cantus planus*.

Это целенаправленное вмешательство человека в музыкальную ткань – первый шаг к появлению чисто композиторской музыки-произведения, однако в музыке *res facta* во главе угла все еще стоит цель наиболее аутентичного воспроизведения сакральной модели, и человек остается лишь инструментом музыки, способом ее воплощения. Однако теперь это бытие «способом воплощения» распространяется не только на само воспроизведение музыки, но и на ее слушание. Если в отношении античности человек был просто материалом, качественно не отличающимся от

других элементов мироздания, он был просто определенным родом материи, то теперь именно акцент на индивидуальной личности делает его способный к восприятию сакральной музыки, а позже и музыки *res facta*. Человек начинает входить в средневековую музыку сразу с двух сторон – как автор (пока не в чистом виде, а как интерпретатор и комментатор) и как слушатель (пока индивидуальный, но это первый шаг к формированию «публики» как института). Таким образом в средневековой музыке *cantus planus* эта тенденция зарождается, а в музыке *res facta* достигает своего пика парадоксальное сочетание функции музыки как сакрального пространства и как произведения. И в этом постепенном внедрении человека в музыку кроется ее зарождающийся потенциал выражения чувственных идей: не в абстрактном, как в античности, а в индивидуально-человеческом преломлении.

Музыка все еще молчит, ведь это необходимое условие пребывания в сакральном, но в этом молчании начинает проследиваться многозначительность. Молчание *res facta*, искусственно созданное, становится *средством* приближения к сакральному, *средством* глубже погрузиться в *cantus planus*. И как только появляется эта функциональность, молчание перестает быть полным и ни к чему не отсылающим, а начинает иметь собственное значение. Такое выразительное молчание можно назвать говорящим, но пока это все еще молчание. Эта музыка существует в атмосфере «мечты об обретении идеальной красоты целого через совершенное сочетание его частей» и попыток «достичь компромисса между двумя оптиками: древней, при которой точка обзора находится где-то далеко в небесах, а космос состоит из неизменных абстрактных форм, и новой, при которой образы окружающего мира оказываются увиденны объективом человеческого зрения, пропущены через фильтр земных чувств и эмоций» [5; С. 66]. Таким образом тенденция к «говорению» зарождается именно здесь и уже не может быть просто отброшена, музыка встает на путь выражения, расцветом которого становится Новое время, когда она окончательно теряет связь с сакральным, превращаясь в «вещь сделанную» или, говоря в терминах В. Мартынова, в «*opus-музыку*».

Слово «opus» обозначает работу, труд, занятие и вместе с тем произведение, творение. В таком случае *opus-музыкой* будет называться лишь музыка, появившаяся в результате целенаправленных усилий человека [8; С. 6], музыка, источником которой будет он сам, а не нечто внеположенное. Такое изменение сущности музыки невозможно без нового пространства, которое сделало бы необходимым превращение музыки как воспроизведения сакральных моделей в музыку как выражение субъективных переживаний.

В терминологии Мартынова опера – это *opus opus*'ов, произведение произведений – исходная данность *opus*-музыки [8; С. 13]. Если полифоническая месса – всегда часть ситуации богослужения, то оперное представление само по себе иное, потому что оно представляет – ставит «перед», т.е. отсылает к чему-то иному (исторической, мифической или бытовой ситуации), этим самым иным не являясь. Оно неизбежно занимает позицию «между» собственным источником и слушателем, делая принципиально невозможным, выражаясь языком Мартынова, «онтологическое пребывание», хотя в определенном отношении может создавать в сознании слушателя более четкое представление об отображаемом явлении. Оперное представление несовместимо с присутствием в сакральном еще и потому, что предполагает целенаправленное слушание, которое отчуждает человека от музыки, требуя определенной дистанции между собой и слушающим. Все это окончательно разрушает возможность музыки как ситуации пребывания. Р. Роллан называет оперу «самым оригинальным созданием культуры нового времени» [10; С. 23], эта оригинальность заключается в стремлении воплотить не какой-то отдельный аспект человеческой жизни, но «саму жизнь всего человека» [10; С. 23], ее квинтэссенцию. И именно она впервые оказывается снабженной всем необходимым для такого воплощения. Эта претензия на абсолютность и всеобщность выражения выводит оперу из любой системы искусств, делая ее не просто включающей все иные виды искусства, но само пространство оперы создает теперь принцип и возможность существования искусства как такового.

Как только пространство пребывания сменяется пространством представления, функция музыки неизбежно меняется. Ее «молчание» становится препятствием, угрожающим самому факту ее существования. Музыка в прежнем смысле нет места в оперном представлении, ведь когда онтологическая связь с сакральным разрушена, больше нет того, за счет чего музыка осуществлялась долгие века. Спасением становится та самая тонкая нить связи с человеком, которая была образована в музыке *res facta*. Наличие этой связи позволило ухватиться за человека в критический момент и, за неимением альтернативного источника бытия в рамках пространства представления, укорениться в нем. Так человеческое становится новой сферой бытия музыки. Именно этот процесс «очеловечивания» и делает неизбежным ее превращение в язык. В. Беньямин, говорил, что «язык как таковой есть духовная сущность человека <...> лишь у человека есть совершенный в своей универсальности и интенсивности язык» [1; С. 12-13]. Таким образом сам факт того, что человек превращается из способа существования музыки в причину, чем доводит до предела начавшийся еще в раннем христианстве процесс антропологизации

музыки, придает новое качество невыразимому наполнению музыки. Это уже не внеположенный и непостижимый порядок, противоположный человеку и достижимый только через отрицание человеческого, а напротив, само ядро человеческого, что однако не делает музыку выразимой. Но на этом моменте мы остановимся чуть позже, а пока рассмотрим сам механизм существования музыки в Новое время.

Зародившись в пространстве оперы, музыка как язык или, по В. Мартынову, *opus*-музыка, постепенно захватывает все существо западноевропейской музыки, распространяя оперный принцип на различные музыкальные формы. Так инструментальная музыка является языком, потому что призвана выражать мысли и переживания автора не в меньшей степени, чем вокальная музыка. Такую музыку можно определить как язык без слов, что является зеркальным отражением ситуации с *cantus planus*, где имели место слова без языка. Таким образом, критерием присутствия языка является наличие не слов, а принципа выражения. В. Мартынов описывает этот принцип следующим образом: «...сама звуковая субстанция музыки обретает свойства слова и становится музыкальным словом» [8; С. 77]. В этом ключе его тезис об опере как основополагающей парадигме западноевропейской музыки Нового времени [8; С. 13] не кажется преувеличением. Именно оперный принцип и делает возможной музыку как высказывание, а стало быть, и как произведение искусства.

Итак, обретя новый исток, музыка изменила и свою сущность, воплощаясь как язык, становясь выражением. В первой части «Оперы и драмы» Р. Вагнер даже называет музыку «чистым органом выражения» [4; С. 272]. А как только музыка начинает что-то выражать, у нее появляется содержание в полном смысле слова, а не просто условное наполнение, на которое форма может лишь намекать. Теперь у музыки есть конкретное содержание, которое выражается через форму, и именно эта интенция выражения и превращает ее в язык. Как говорил В. Беньямин: «выражение, согласно всей глубочайшей сущности своей, должно пониматься только как язык» [1; С. 8].

В этой новой системе молчание не просто не нужно, оно становится губительным, ведь критерием состоятельности музыкального произведения становится яркость и полнота его выразительной способности, другими словами – красноречивость и выразительность его языка. Больше нет возможности молчания, отныне музыке по ее природе свойственно говорить. Однако Вагнер указывает и на обратную сторону этого процесса – на стремление музыки стать не просто выражением, но совпасть с выражаемым, что является ее глубоким заблуждением [4; С. 272]. Можно предположить, что это заблуждение связано с тем, что, не удовлетворяясь

своей природной склонностью выражать суть, музыка стремится полностью воплотить в себе выражаемый объект. Однако в этом случае она неизбежно застыла бы, обратившись конкретным объектом, лишаясь возможности выражать, вынужденная просто являться, быть. И, возможно, заложенное в самом ее ядре стремление избежать этого и обуславливает ее устремленность к синтетичности, которая позволила бы ей действовать на разных уровнях, сочетая наполненность с пустотностью, не допуская собственного застывания.

Это стремление наиболее полно выражает себя в появлении оперы. В ней сталкиваются музыкальное и словесное выражение в попытке сбалансировать друг друга, добиваясь реализации наиболее полного выражения человеческой сущности. А. Шопенгауэр писал: «возможность связи между композицией и наглядным описанием основывается <...> на том, что они представляют собой лишь совсем различные выражения одной и той же внутренней сущности мира» [11; С. 157], что и демонстрирует этот уникальный синтез изобразительного и невыразимого, которые, будучи противоположными, одновременно являют собой истину мира. И эта истина может быть раскрыта лишь в зазоре между ними – в рамках исполнения оперного представления. Однако это не снимает вопроса о соотношении речи словесной и музыкальной, ведь если новоевропейская музыка сводится к языку, то мы вынуждены искать ее место по отношению к языку словесному: превосходит она его или уступает ему, а если уступает, то может ли претендовать на полноту выразительной способности?

Прояснить этот вопрос поможет концепция С. Кьеркегора, который видит в музыке уникальный выразитель чувственности в самой своей сути и противопоставляет ее языку, который, по его мнению, является абсолютным выразителем духа, т.к. оперирует понятиями, в которых дух совпадает сам с собой. Отсюда делается вывод, что любая духовная идея достигает абсолютного выражения в словесной форме [6; С. 93], однако идея чувственная не может быть выражена через словесную форму достаточно полноценно, чтобы сохранить в этом выражении свою сущность, а не пустое обозначение. На эту невозможность указывает и Р. Роллан, говоря о большей глубине музыки в сравнении с поэзией, ведь последняя заимствует язык у повседневности, тем самым связывая себя с внешней стороной мира и ограничивая свой выразительный потенциал миром наблюдаемых явлений, а не их сущностью. Таким образом, заключенное в слове чувство «наполовину обесцвечивается» [10; С. 28]. Музыка же, по мысли Р. Роллана, избегает этой опосредованности. В своей сущностной непосредственности она неотделима от выражаемого чувства, но как бы рождается и живет вместе со своим предметом. Отсюда можно заклю-

читать, что музыка является новым полем естественного существования чувства, она не повторяет его, а за счет своего уникального сущностного ядра являет собой новую, открытую, внешнюю форму его подлинного существования, тогда как аутентичная форма существования чувства – внутри души человека, и оно по своей природе неспособно не искаженным образом выразиться во внешнем мире, выйдя за пределы осязающего его индивида. И только музыка предоставляет чувству свое пространство как пространство подлинного выражения. В схожем ключе рассуждает и А. Шопенгауэр, говоря, что «музыка дает предшествующее всякой форме сокровенное зерно, или сердцевину вещей» [11; С. 157], эта самая «серцевина вещей» и есть тот самый невыразимый дух музыки, который, вбирая в себя материю или смыслы, создает доступный человеческому взгляду мир явлений. Однако в самом процессе звучания еще нет этого элемента осмысления, таким образом для человека звучит само мироздание не только в отношении внешнего, но и внутреннего мира индивида. Из этих рассуждений следует, что в рассмотренных концепциях даже новоевропейская музыка не может быть языком, в ней все еще слишком много непосредственности, и несмотря на то, что музыка становится уникальным выразителем чувств, языком это ее не делает.

Если сделать акцент на том, что человек есть сочетание духовного и телесного, можно заметить, что именно опере принадлежит особая роль в реализации принципа выражения в целом, а также вытекающую недостаточность других видов искусства с точки зрения полноты выражения человеческой сущности, ведь ни один из них не дает одновременного схватывания и духовного, и чувственного в человеке. А. Шопенгауэр подчеркивал, что «музыка выражает всюду только квинтэссенцию жизни и ее событий, но вовсе не самые события» [11; С. 156], опера же, без ущерба для описанного выражения, включает в себя еще и сами события в качестве собственного «тела». Но как возможно это безущербное включение? Опера синтезирует в себе не просто драматическую и музыкальную составляющие, но создает новый принцип построения произведения, когда музыка, т.е. вербально невыразимое чувственное, ложится в основу действия, конфликта и развития характеров. Это позволяет преодолеть линейность драмы, потому что этот музыкальный пласт вербально невыразимого создает новое измерение произведения, недоступное ни для какого другого вида искусства – непосредственное проживание рационально невыразимого. Такая чувственная непосредственность дает новую жизнь произведению в человеке, более глубокую и фундаментальную, которая представляет собой схватывание оперного представления в реальном времени и таким образом соединяет с самой невыразимой сущностью человеческого. А достигается это за счет изначально избыточного

со смысловой точки зрения акцента на музыкальной составляющей оперы, которая замедляет сюжет, развитие действия, вносит рассредоточенность и замедленность, в которых, однако, концентрируется чувственная непосредственность, а через нее и новый уровень воздействия произведения. Эта непосредственность воспроизводимой и выражаемой в оперной музыке абстрактной чувственной идеи, все же не становится ситуацией пребывания, как это было с сакральной музыкой. Напротив, она рождает ситуацию подлинного представления, а непосредственность достигается через столкновение с восприятием «здесь и сейчас». Это позволяет проживать в слитости и духовную, и чувственную идеи, что выводит оперу на новый уровень выразительной силы, когда выражается квинтэссенция человеческого.

И вот мы вернулись к пониманию музыки как языка, но под ним имеется в виду вовсе не словесная составляющая оперы, а сам принцип представленности некоего действия, которое служит не самоцелью и даже не простой отсылкой, а пространством, в рамках которого зритель непосредственно ухватывает переживание, заложенное автором в представлении, и, рефлексируя над ним, понимает условность сценической ситуации, что однако не делает само переживание менее подлинным, скорее наоборот – утверждает человека как субъекта переживания.

Трактовка оперного представления как пространства выражения, кажется, акцентирует момент действия, подчеркивает, что опера имеет некое содержание, которое призвано отослать к представляемой ситуации. Однако сложность в том, что сама по себе представленная ситуация, сюжет, являются вторичными, и на самом деле в опере представляется вовсе не это, а сам субъект во всей его непосредственности. Более того, можно предположить, что именно оперное представление (как наиболее чистое проявление пространства искусства) является единственным пространством в культурном поле, где человек может полноценно существовать в качестве субъекта, и происходит это именно через выход из культурного поля к ядру, его образующему, т.е. раз речь идет о Новом времени – к субъекту. Получается, что все, входящее в пространство культурного поля, неизбежно структурируется и маркируется, т.е. определенным образом систематизируется, соответственно, человек, функционируя в этом пространстве, тоже становится элементом этой системы, а значит, неизбежно опосредуется собственной ролью. Таким образом в культурном поле мы всегда имеем дело с некими побочными образованиями, которые заявляют свое отношение к человеческой сущности, но в реальности оказываются неспособными ее выразить: в силу своего позитивного содержания они могут только символизировать, но не выражать. Отсюда следует, что пространство выражения обязано быть бессодержательным,

чтобы дать субъекту поле для реализации. А «бессодержательность» кажется абсолютно неприменимой к опере, строящейся на конкретном сюжете по закону представления. Действительно, оперное представление содержательно, однако содержит оно *отсутствие сущностного содержания*, и именно это «содержание отсутствия», будучи активным и вбирающим, и делает оперу уникальным выразителем человеческого, тогда как просто «отсутствие содержания» остается полем возможности реализации субъекта, однако, без интенции к этой реализации. И все же соотношение содержания отсутствия и значимости сюжетной составляющей оперы требует пояснения. Облеченная в форму конкретного сюжета, опера представляет совсем не его. Сюжет в данном случае является лишь референциальным элементом, смысл которого не в представлении происходящего на сцене, а в самом факте наличия некоей представленности, т.е. в том, что имеет место сообщение, референциальность как таковая. И эффект ее воздействия состоит не в воспроизведении переживаний героев или автора, а в переживании самого процесса переживания, в реализации себя в качестве субъекта-носителя чувства и субъекта, рефлектирующего этот процесс. Тогда содержание является лишь поводом чувствования, причем поводом заранее иллюзорным, это не плотное пространство обыденной жизни или социальной роли, претендующее на реальность, напротив, это яркий образ, кричащий о своей иллюзорности, и именно этим отказом от претензий на реальность, создающий пространство для субъекта. Реальность, вызывающая отклик-переживание, сразу вписывает последний в систему причинно-следственных связей, не оставляя зазора «пустотности», в котором человек мог бы реализоваться в качестве субъекта и осознать себя как нечто превосходящее эти цепи причин и следствий. Опера создает иллюзию, но переживания, вызванные ею, реальны, как реальна и рефлексия над ними, так субъект из пространства собственной потенциальной возможности выводится в реальность, но это происходит вне культурного поля, потому что реальность эта – первичная, творящая, существующая вне и до культурной системности, в то же время обеспечивает саму возможность ее существования, создавая чистый субъект, который эту систему и творит. Так оперный принцип оказывается предельно травмирующим, вырывающим субъект из естественной среды его «спящего» существования, но за счет своей рефлексивной природы опера дает возможность субъекту в этой болезненной зоне пустоты невыразимости развернуть самого себя и извлечь из себя принцип построения окружающего мира, мира культуры.

Вырисовывается парадоксальная схема – опера имеет некое собственное содержание, которое не только не является самоценным, но заранее постулирует себя как фикцию. Другими словами, если опера и говорит,

то она просто обязана лгать, потому что истина втянула бы субъект в пространство пребывания, в котором он не смог бы себя утвердить, существуя лишь в качестве объекта. Но опера не претендует на истинность самого сценического действия, а отсылает именно к лежащему в его основе переживанию, поэтому ложью назвать ее было бы неверным. В опере действительно выражается переживание, но не в качестве уже готового смысла, к которому отсылается зритель, а как результат его собственного субъективного переживания, из рефлексии над которым и создается представление о том переживании, что было заложено автором. В данном механизме любые смыслы и «высказывания» будут только мешать этому процессу, однако содержание все же совершенно необходимо и именно в качестве осознанной иллюзии. Отсюда следует, что опера производит акты беспорядочного говорения, за которым кроется, пользуясь выражением В. Бибихина, «глубокое молчание» [2; С. 57], но именно оно и составляет сущностное ядро оперы, в котором человек может реализоваться в качестве субъекта. Тогда язык музыки можно определить как особый язык осознанной иллюзии смысла, который вводит в мир подлинное молчание. В этом молчании кроется тот самый травмирующий элемент пустоты, который делает человека несводимым к языку и в то же время превращает человека в основание возможности бытия в качестве языка. Тем временем опера оказывается самой фундаментальной иллюзией языка из возможных, и именно это делает ее одним из важнейших феноменов, в которых фиксируется сложность отношений между человеком и языком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М.: РГГУ, 2012.
2. Бибихин В. В. Язык философии. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства). – СПб.: Композитор, 2006.
4. Вагнер Р. Избранные работы / Вступит. ст. А. Ф. Лосева. – М.: Искусство, 1978.
5. Исакофф С. Музыкальный строй. Как музыка превратилась в поле битвы величайших умов западной цивилизации. М.: АСТ: Corpus, 2016
6. Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. – СПб.: Амфора, 2011.
7. Лазутина Т. В. Язык музыки как полифункциональный феномен // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 369. С. 60–62.
8. Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии: Или: эллинизм и пессимизм. – М.: Академический проект, 2007.
10. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. Вып. 1. Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. – М.: Музыка, 1986.
11. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Наука, 1992.

TRANSLIT

1. Ben'yamin V. Uchenie o podobii. Mediahtsteticheskie proizvedeniya. – M.: RGGU, 2012.
2. Bibihin V. V. YAzyk filosofii. – M.: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2002.
3. Bonfel'd M. SH. Muzyka: YAzyk. Rech'. Myshlenie. (Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva). – SPb.: Kompozitor, 2006.
4. Vagner R. Izbrannye raboty / Vstupit. st. A. F. Loseva. – M.: Iskusstvo, 1978.
5. Isakoff S. Muzykal'nyj stroj. Kak muzyka prevratilas' v pole bitvy velichajshih umov zapadnoj civilizacii. M.: AST: Corpus, 2016
6. K'erkegor S. Ili-ili. Fragment iz zhizni: v 2 ch. – SPb.: Amfora, 2011.
7. Lazutina T. V. YAzyk muzyki kak polifunkcional'nyj fenomen // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2013. № 369. S. 60–62.
8. Martynov V. I. Zona opus posth, ili Rozhdenie novoj real'nosti. – M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2008.
9. Nicshe F. Rozhdenie tragedii: Ili: ehllinstvo i pessimizm. – M.: Akademicheskij proekt, 2007.
10. Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v 8-mi vyp. Vyp. 1. Opera v Evrope do Lyulli i Skarlatti. Istoki sovremennogo muzykal'nogo teatra. – M.: Muzyka, 1986.
11. SHopengauher A. Mir kak volya i predstavlenie. – M.: Nauka, 1992.