

Е.А. КАПИЧИНА

*Д.ф.н., профессор кафедры философии,
истории и социологии БГТУ.*

**ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ
ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА (ГЕРМЕНЕВТИКО-
АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД)**

В статье характеризуется существо герменевтико-аксиологического подхода к философскому анализу проблемы интерпретации музыки. Данный подход позволяет проанализировать сущностные основания музыкального смыслообразования, что представляется задачей, невозможной в рамках музыковедческого анализа.

Ключевые слова: музыкальный текст, интерпретация музыки, музыкальное мышление

Е.А. KAPICHINA

*PhD in Philosophy, prof. of the Department
Of philosophy, history and sociology BSTU.*

**THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF MUSIC IN THE
CONTEXT OF PHILOSOPHICAL ANALYSIS
(HERMENEUTICS-AXIOLOGICAL APPROACH)**

The article characterized the sense of hermeneutics-axiological approach to the philosophical analysis of the problem of interpretation of the music. This approach allows us to analyze the essential foundation of the process of formation of musical meaning, meanwhile this problem is impossible within the musicological analysis.

Keywords: musical text, interpretation of music, musical thinking

Музыкальное искусство невозможно представить без интерпретации авторского текста, где исполнение становится, по сути, герменевтической интерпретацией музыкальных знаков и стоящих за ними смысловенностей. Музыкальный текст оказывается тем пространством бесконечных и актуальных возможностей, которые реализуются в процессе *интерпретации как смыслообразования*. Интерпретация неразрывно связана с той смысло-ценностной нагрузкой музыкальных текстов и авторских произведений, которые воспроизводят исполнители. Отсюда, встает необходимость объединения феноменолого-герменевтической и семиотико-аксиологической методологии в свете анализа смысло-ценностных слоев как восприятия музыки, так и музыкальных текстов.

Музыкальная феноменология, герменевтика, музыкальная семиотика и аксиология являются достаточно новыми, еще не полностью сложившимися

ся подходами в философии музыки. С одной стороны, философское обоснование имманентных свойств музыкальной целостности как предмета истолкования составляет один из главных аспектов музыкальной феноменологии и герменевтики. Поскольку внимание феноменологии сосредотачивается на самом музыкальном процессе, а герменевтики – на интерпретации, различают стадии и формы бытийствования музыки как процесса зарождения, выражения, интерпретации и восприятия музыкального смысла и его ценности. Структура этого процесса вполне адекватно выражается известной триадой Б. Асафьева: «композитор – исполнитель – слушатель». Соответственно, феноменолого-герменевтический анализ музыки предполагает: 1) интерпретацию смыслов феноменологии творчества композитора, 2) феноменологию и интерпретацию звучащей музыки (исполнения, творческого воспроизведения), 3) феноменологию слушания и восприятия музыки. Осмысление и интерпретация самодостаточной художественной целостности произведения, с одной стороны, и собственно сознания субъекта (композитора, исполнителя, слушателя), с другой, образуют проблемное поле феноменолого-герменевтического исследования музыки. С другой стороны, семиотко-аксиологическое измерение знаковой реальности произведения музыки объективируется, становится наличным через систему смысловых общностей. Любой эстетический знак отсылает нас к значению и функции эстетического предмета в единстве с эмоционально-ценностным и информационным слоем, поэтому материальное качество эстетического предмета и выступает как знак эстетического предмета. Аксиологическое отношение рассматривается в ценностной сфере дуалистично: в форме объективной ценности и субъективной оценки. Статус эстетического обозначается как аксиологический, что означает: прекрасное и возвышенное является ценностью по своей сути, по определению. А восприятие этих ценностей является формой оценочной деятельности человеческого сознания. Поэтому эстетическая ценность и оценка представляют собой два полюса в единой системе субъект-объектного эстетического отношения. Ценность в эстетике, характеризует объект в его отношении к субъекту, а оценка - отношение субъекта к объекту. Оценка является не просто и не только постижением ценности, но и проверкой подлинности этой ценности, подтверждением или опровержением ее ценностной репутации. Ценность и оценка образуют саморегулирующуюся систему прямой и обратной интерпретации музыкальных знаков, благодаря чему в истории музыкальной культуры и происходит постоянный процесс переоценки ценностей. Таким образом, проблема, стоящая в центре внимания феноменологии, герменевтики, аксиологии и семиотики – это проблема интерпретации музыкальных знаков. Отсюда, интерпретативная сущность музыки выражается и теоретически раскрывается, наш взгляд, в понятии музыкальный семиозис. Музыкальный семиозис несет в себе интерпретацион-

ную сущность, он структурирует герменевтическое пространство музыки и открывает музыкальные смысло-ценности. Процесс музыкального семиозиса раскрывает, во-первых, последовательность развертывания структурных слоев восприятия и переживания музыкального сознания, во-вторых, этапы интерпретации и понимания конкретных музыкальных знаков, в-третьих, осознание и постижение экзистенциально-личностных смысло-ценностей музыки и, в-четвертых, усвоение общекультурной символики и ценностей музыки. Поиск чистого музыкального смысла и анализ эстетического переживания в процессе восприятия, исполнения и понимания, становится главной целью музыкального семиозиса как процесса интерпретации музыкальной знаковости. Следовательно, герменевтико-аксиологическая методология анализа музыки как явления культуры позволяет выявить три значимые уровня музыкального семиозиса. Во-первых, уровень авторской интерпретации, которая предусматривает общекультурную оппозицию «эпоха - автор», содержащую конкретно художественные условия музыкального творчества, смысло-ценностных ориентиров автора, «этнос» и «логос» культуры вообще. Во-вторых, уровень исполнительской интерпретации, с одной стороны, точно передающий авторскую идею музыкального произведения, а с другой, заново воссоздающий авторскую идею, окрашивающий ее в новые цвета или создающий новый смысл известному произведению. Часто новая интерпретация уже известного музыкального произведения становилась самостоятельным музыкальным событием. В-третьих, уровень слушательской интерпретации, экзистенциально-личностного восприятия и понимания музыки, зависящий от уровня как общей культуры человека, так и от музыкальной грамотности и осмысленного отношения к музыке.

Во второй половине XX в. сформировались два противоположных методологических подхода к проблеме интерпретации: собственно герменевтический (с акцентом на философском понимании субъекта, создающего и интерпретирующего текст) и структурно-семиотический (с пафосом научного объяснения текста как соответственно организованной знаковой системы). В то же время были и попытки объединить герменевтический и структурно-семиотический анализ (П. Рикер). Еще Шлейермахер в начале XIX века ввел ключевые термины «понимания» и «интерпретации». По мнению философа, герменевтика – это не система приемов интерпретации текста, а общие принципы его понимания. Шлейермахер считал, что интерпретация есть диалог интерпретатора с автором. В этом диалоге читатель реконструирует текст и постигает его, опираясь на воображение и перевоплощения (интерпретатор должен перевоплотиться в другого, например, в автора или героя, и постичь его индивидуальную сущность). Понимание текста, по Шлейермахеру, – реконструктивный процесс проникновения в духовный мир автора и повторение акта творчества: автор строит

высказывания, кодирует смысл; реципиент его реконструирует и расшифровывает. «Искусство интерпретации может выработать свои правила только из позитивной формулы, т. е. из исторической и духовной, объективной и субъективной реконструкции данного выражения» [8. С. 87].

Главная цель любой интерпретации – это понимание смысла. Проблема понимания в свете философской онтологической герменевтики выступает как начальная бытийная характеристика человеческого бытия, а именно понимание является базовой задачей и целью философской герменевтики как интерпретации. То есть, понимание становится неисчерпаемой процедурой интерпретации, когда Текстом является Бытие. Феномен знаковой интерпретации в контексте структурно-семиотического анализа начал формироваться в профессиональной европейской музыке сравнительно недавно, как известно, это окончательно произошло на рубеже XVIII - XIX веков (ранее исполнителя полностью или в значительной степени отождествляли с автором). «Интерпретаторская эпоха» началась, когда автор исчез с концертной эстрады. Исполнитель (исполнители) может (в отдельных случаях - должен) свободно интерпретировать музыкальные тексты, как следствие - формируется безграничное семиотическое поле игры смыслами и ценностями культуры. Знаковая интерпретация музыкальных произведений предполагает наличие исходного объекта - музыкального текста, по особому отражает материал музыкальной композиции. Фиксированный текст становится предметом интерпретации в процессе исполнения: так возникает специфическая для музыки Нового времени триада «автор - исполнитель - слушатель». Каждое исполнение – это интерпретация индивидуальная и неповторимая даже у одного и того же музыканта: реальное звучание произведения зависит от времени, места и других объективных и субъективных обстоятельств, способных кардинально изменить характер музыки. Однако такие отклонения возможны только в условиях соблюдения определенных границ, пусть и довольно широких, но интуитивно ощущаемых как достаточно четкие: их диктует текст произведения.

Далее, уже в постструктурализме, интерпретационная тематика становится одной из ведущих тем. Например, У. Эко, говоря в работе «Границы интерпретации» о герменевтическом семиозисе, предлагает ввести термин «*intentio*» для обозначения активности каждого из участников процесса обмена информацией. *Intentio opens* – это внутренняя интенция текста, которая соотносится с *intentio auctoris* - интенцией автора, непосредственно влияющую на интерпретацию, и *intentio lectoris* – интенцией читателя (интерпретатора) [6. С. 25]. *Intentio auctoris* дает основания для появления текста, который потенциально не имеет границ, поскольку после своего оформления он включается в «безграничный семиозис» (термин Ч. Пирса). В процессе интерпретации текст обнаруживает какую-то из своих возможностей, и то, какой она будет, зависит от взаимной игры *intentio opens* и

intentio lectoris. Эко утверждает, что «разнообразие исполнений основывается на сложной природе как личности интерпретатора, так и исполняемого произведения» [5. С. 21]. Речь идет о бесконечном процессе интерпретации произведений современного искусства, «открытых произведений», «произведений в движении». Это позволяет утверждать, отмечает Эко, что «все интерпретации появляются как завершенные в том смысле, что каждая из них является для интерпретатора самим произведением, и как временные в том смысле, что каждый толкователь знает, что он должен всегда углублять свое толкование. Как окончательные эти толкования являются параллельными, причем так, что одно из них исключает все другие, не отрицая их <...>» [Там же]. Можно утверждать, исходя из позиций Эко, что интерпретация – это основополагающая сущность музыкального семиозиса.

Любой акт восприятия текста (и особенно художественного) является раскрытием его интенций. От читателя или слушателя зависит, сколько потенциальных смыслов он откроет в процессе построения метаязыка своего понимания. Важно, что художественный текст сам по себе остается целостным, независимо от того, сколько смыслов открывается в процессе интерпретации, отмечает Эко. Инновационная деятельность построения своего понимания в процессе интерпретации-игры оказывается для читателя ценностной сама по себе, независимо от адекватности ее результата. В XX веке появляется искусство, которое учитывает факт его прочтения - *intentio lectoris*, и поэтому построение таких текстов осложняется специальным созданием многослойности текстов. Тексты Дж. Джойса или Л. Борхеса, К. Штокхаузена или П. Булеза, моделируют новый тип идеального реципиента, специально ориентированного на множественность прочтений. В тексты, согласно Эко, заложены механизмы обогащения процесса чтения - *intentio lectoris*: оригинальный текст содержит ссылки на другие элементы культуры как семиосферы (термин Ю. Лотмана), которые продолжают и усиливают *intentio opens*. В XX веке появились такие виды культурной деятельности, требующих интерпретации как специального усилия со стороны человека, который хочет включиться в семиосферу как в диалог культур. Итак, семиозис является пространством игры различных интерпретаций, границей перехода знаков в символы, пространством означивания и поиска смыслов. Знаковая интерпретация музыки предполагает распределение ролей на автора, исполнителя и слушателя, каждый из которых осуществляет как «свою» отдельную интерпретацию текста культуры (или музыки, в частности), так и общую в пространстве единого текста-произведения. Этот последний должен выдержать тройную интерпретацию и оставить это произведение единым и целостным. Не каждое искусство способно, особенно в условиях арт-практик постмодернизма, выдержать этот натиск. Музыкальное искусство способно выдержать эту тройную

интерпретацию благодаря целостности темпоральной организации музыкального бытия, где событие встречи-диалога всех участников интерпретации становится основой экзистенциального смыслообразования.

Музыкальный текст функционирует, транслируется, приобретает актуальное бытие, только в форме *исполнения*. В музыке исполнение это не просто перевод нотной записи в звуковую форму, это всегда перевоссоздание временной формы музыки, ее способ социокультурного существования. Музыка является формой времени, а ее содержание располагается на границе (пространства-времени, индивида-культуры, знака-символа и др.), поэтому исполнение выполняет ключевую роль в процедуре бытия музыкального произведения. Исполнение является, по сути, интерпретацией. Многочисленные авторы подчеркивают определяющее значение исполнительской интерпретации нотного текста, настаивая на ее относительной автономности и творческом характере. «Создание нотного текста – лишь промежуточный этап творческого процесса, ибо ноты – это еще не музыка, – утверждает М. Тараканов. – Для того чтобы музыка стала реальностью, обрела плоть и кровь живого звучания, необходимы усилия интерпретатора, который не является просто послушным рабом композитора, но творчески активно трактует его замысел. Интерпретация ежедневно, можно даже сказать, ежечасно практически осуществляет ту задачу, которую мы пытаемся разрешить усилиями мысли. Она представляет не только воссоздание, но и художественное познание произведения музыки – познания, которое существенно меняет творимый им самим предмет. Само композиторское творчество учитывает момент непредусмотренного, само оно есть только приближение к цели – реальному звучанию музыки, которое может существенно расходиться с первоначальными представлениями композитора» [4; С. 137]. С. Савенко также обращает внимание на то, что «фиксированный текст становится предметом истолкования в процессе исполнения» [1; С. 318].

С позиции философии музыки интерпретацию можно рассматривать как форму со-бытия, совместного бытия разных индивидуальностей в пределах одного целого – авторского произведения как текста культуры. В этом смысле интерпретация, с одной стороны, есть накопление смыслов, а с другой, актуализация и корреляция концептуально-образных смыслов музыкального произведения в условиях иной культурно-исторической эпохи. Любая оригинальная интерпретация всегда является раскрытием авторского замысла с неожиданной стороны, при этом ранее сложившееся представление об этом произведении не уничтожается. Происходит как бы раскрытие границ произведения, которое начинает тяготеть к тексту в широком смысле – как открытому состоянию культурно-информационной системы. Но накопление смыслов не может быть безграничным, из чего следует, что функция интерпретации имеет свои ограничения. Иначе произошло бы разрушение основной смысловой общности – собственно ав-

торской концепции: вместо порождения содержания происходило бы его перерождение. Перепрочтение-интерпретация авторского текста возникает как процедура внутримызыкальная, однако обусловленность этого процесса определена «условиями контекста», то есть реальностью культуры [6. С. 93]. Новая интерпретация и есть событие в точном этимологическом смысле этого слова: как со-бытие, совместное бытие различных индивидуальностей в пределах одного целого - авторского произведения как текста культуры. Такая интерпретация осуществляет процедуру освоения-присвоения музыкальными средствами немusикальных смыслов «большой культуры» (термин М. М. Бахтина). Итак, коррелирующая функция интерпретации, в контексте философии музыки, заключается не просто в осуществлении перепрочтения или актуализации авторского текста, а в воспроизведении конкретного текста в контексте другого логического развертывания. Иначе говоря, происходит столкновение, взаимовлияние культурных логик, когда «музыкальное произведение становится пространством напряженного смыслообразования, то есть становится произведением культуры» [3; С. 95 - 96]. Интерпретацию с точки зрения философии музыки рассматривают как со-бытие, диалог, а музыкальный текст как пространство бесконечных и актуальных возможностей. Проекция всякой логической эволюции в музыке проявляется в виде временного развертывания. «Временное развертывание есть музыкальная онтология; то есть музыкальный текст есть для восприятия как временное бытие» [3; С. 97]. Последнее же обуславливает процедуру восприятия как событийную: начинается исполнение; и слушатель, выхваченный из скользящего не фиксируемого обыденного времени, вовлекается в уплотнённое актуальное время-событие. Именно в этом заключается главная роль интерпретатора, как того, кто сталкивает бытие и логики, знаки и символы, пространство и время в едином потоке музыкального семиозиса.

Важно и грамотное прочтение интерпретатором нотного текста. Однако функция и назначение последнего состоят (помимо фиксации музыкальной мысли) в своеобразной подсказке исполнителю. Именно с этой функцией связан процесс *вербализации нотного текста*, который в современной музыке приобретает все более существенное значение. На это обращает внимание С. Савенко. В своей статье «Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом» она отмечает, что вербализация нотного текста делается заметной уже у поздних романтиков, в частности у А. Скрябина. У него ремарки нередко обрисовывают некую внутреннюю программу, оставшуюся «за кадром», однако в большинстве случаев они прямо обращены к исполнителю. Вот некоторые слова и фразы из клавира Шестой сонаты Скрябина для фортепиано: «таинственно, сосредоточенно», «странно, словно летя», «с возрастающим жаром», «таинственное дуновение», «ласкающая волна», «мечта обретает форму (ясность, неж-

ность, чистота)», «чары», «воодушевленно». Из этого перечня видно, что речь здесь идет не о конкретных свойствах музыкальной материи, связанных с темпом, динамикой, а о конечном результате – впечатлении, которое музыка должна вызвать. Словесные обозначения Скрябина намечают важную тенденцию музыкальной нотации XX столетия, стремящейся зафиксировать не только (и не столько) текст сочинения, сколько его контекст [1; С. 327].

Во второй половине XX века наступает момент исчерпанности авторского начала в композиторской опус-музыке (или *opus-post* музыке в терминологии В. Мартынова), «смерть автора» как кризис субъективизма, что отразилось в девальвации музыкальных авторских текстов и нотации в целом. Этот период (еще с первой волны Авангарда) называют эпохой крушения тональной системы и принципа линейности, интерпретационным бумом, выводящим в первый ряд не автора, а исполнителя, не текст, а контекст музыки. Авторские тексты частично или полностью теряют музыкальную нотацию. Композиторы сознательно разрабатывают новые оригинальные средства донесения авторского смысла произведения, тем самым как бы заранее предполагая наличие интерпретационной проблемы и способствуя ее решению. В указанной тенденции, имплицитно связанной с одной из важнейших особенностей музыки XX века – особым вниманием композиторов к музыкальному звучанию, к звуку как таковому, – содержится и осознание чрезвычайной важности исполнительской интерпретации. В этот период не только каждое композиторское направление вызывает к жизни свою нотационную систему, и не только каждый композитор этого времени придумывает индивидуальный способ нотации, но очень часто нотация придумывается и создается для одного-единственного произведения. По сути, происходит девальвация нотного текста, отказ от нот и нотации в принципе. И именно этот шаг делает К. Штокхаузен в партитуре «Из семи дней, 15 текстов для интуитивной музыки», в которой нотный текст отсутствует как таковой и которая до сих пор считается непревзойденным образцом «вербальной партитуры» — партитуры, состоящей из одних словесных предписаний. Здесь, как писал Штокхаузен, речь идет о новом взаимодействии — «согласии» (диалоге-со-бытии), взаимном «ориентировании» музыкантов, которое имеет чисто интуитивную природу и качественно есть нечто большее, чем сумма индивидуальных «находок» на основе разносторонней обратной связи.

К созданию собственных «индивидуальных» нотационных систем прибегали и Маурисио Кагель и Дьердь Лигети, Лучано Берно и Джордж Крамб, и многие-многие другие композиторы. Этот «нотационный бум» или парад индивидуальных нотаций длился довольно недолго. Его пик приходится на 60-е годы XX века, после чего количество возникновения новых индивидуальных нотаций заметно сокращается. По сути, музыкальный постмодернизм дал толчок новому концептуально-перформансному

подходу в творчестве композиторов и исполнителей. Анализируя различные варианты интерпретации музыкальных текстов авангарда и постмодерна, представленные в вербальных партитурах К. Штокхаузена, А. Пярта, В. Сильвестрова и других композиторов, стоит отметить, что все они стремятся создать с помощью музыкального текста или его контекста, некую устойчивую традицию исполнения собственных опусов, доступными средствами закрепляя ее в сознании музыкантов и слушателей. Музыкальное произведение XX века, констатирует семиотик-музыковед Л. В. Саввина, можно сравнить с текстом, каждый раз формирующим собственный ключ к прочтению. Если прежняя гармония опиралась на закономерности, свойственные ряду эпох, стилей, произведений, то современная звукоорганизация напоминает бесконечный лабиринт, путешествие по которому может осуществляться только с помощью путеводителя [2; С. 140 - 141]. Итак, автор посредством знаковых обозначений стремится облегчить понимание своего замысла – тем самым вступая в своеобразный диалог-со-бытие с исполнителем и слушателем. В последние десятилетия этот диалог, всё более расширяясь, приобретает в рамках культуры постмодерна форму «открытого произведения». Еще раз обратим внимание на то, что вербальные тексты адресованы исполнителю и имеют целью сделать исполнение, звучание произведения как можно более адекватным композиторскому замыслу, а это означает, что в конечном результате, в собственно музыкальном бытии – в феномене звучащей музыки – смысл должен не проговариваться, а выслушиваться. Все остальное – лишь вспомогательные средства для этого звучания. Таким образом, главное – с одной стороны, донести тот смысл, который предполагал или целенаправленно создавал, автор, а, с другой, добиться нахождения своего смысла на лично-экзистенциальном уровне слушателя той музыки, которую исполняют музыканты. Понимание становится целью интерпретации.

Действительно, творческим результатом процесса интерпретации является понимание. Понимание – это особый тип знания, не имеющий самостоятельного значения и не способный ни подтвердить, ни опровергнуть смысл. Понять – значит усвоить смысл и пережить то духовное состояние, которое пережил автор текста в процессе творческого акта. М. Хайдеггер характеризует понимание как изначальную открытость человеческой экзистенции, начало всякого познания. Понимание рассматривается одновременно и как способ познания, и способ бытия человека. Хайдеггер размещает понимание между *Dasein* и Бытием. Иными словами, *Dasein* раскрывает мир, используя уже имеющееся у него понимание бытия. М. Хайдеггер определяет онтологию понимания как начальную бытийную характеристику человеческой жизни, различая первичное понимание, тождественное открытости, настроенности, и вторичное, которое уже не способ бытия, а один из видов познания, поскольку возникает на рефлексивном

уровне [7]. Первичное понимание Хайдеггер называет предпониманием (Vorverstandnis), оно представляет тот горизонт, от которого никогда нельзя освободиться. Фундаментальный экзистенциал понимания мыслитель раскрывает как один из основных модусов Dasein, который нельзя свести к познавательному акту и выводить из объяснения. Понимание, согласно концепции мыслителя, является одной из экзистенциальных модификаций «набрасывания», выводящего к «обозрению здесь-бытия» (философ определяет это как «прозрачность», «просматриваемость»). Поэтому понимание означает такое «самопознание», которое порождает «прозрачность», «ясность», открытость бытия. Иначе говоря, понимающее схватывание полной раскрытости бытия-в-мире сквозь сущностные моменты его устроенности осуществляется благодаря проникновению в мир. Данная идея особенно актуальна в свете философии музыки и анализа музыкального понимания смысло-ценности музыки. Рассмотрим далее проблему смысло-ценности и смыслообразования в контексте философского анализа.

Понимание в музыке является одновременно сверхзадачей феноменолого-герменевтического и семиотико-аксиологического анализа музыкального семиозиса как эстетического процесса интерпретации музыкальных знаков, раскрывающего смысло-ценностную символику музыки. Понять можно знаковую систему наделенную смыслом. Раскрытие музыкальных символов, их интерпретация во всех герменевтико-аксиологических измерениях и является способом понимания музыкального смысла. Ценность есть жизнь смысла или «смысложизненность» в её единственной явленности человеку, для которого ценна не субстанция жизни, не её абстрактная возможность, а его единственная жизнь, в её осязаемой конечности и убегающей к исчезновению. Ценность очень сложно описать, она подобна оставленному тексту природы, энергии времени, порыву, а как описывать то, что по структуре своей поддаётся лишь поэтическому изображению? Вот почему попытки описать ценностные аспекты музыки аналитически (то есть с позиций системно-структурного подхода) неизбежно приводят к формализации-схематизации и упрощению смыслов. Ценность «струится» между смыслами, она – межсмысленна и потому не имеет топографии, местоположенности в структурах и опредмеченных сущностях произведения. Её нельзя снять и вытащить, она растворена в целостности бытия. Таким образом, именно смысл как смысложизненность определяет онтологические основания ценностного отношения человека к миру. Музыка является тем искусством, специфическим полем культурной деятельности, которое способно выражать смысложизненную полноту не только эстетической, но и общечеловеческой ценности. Возникновение ценности не подчинено причинно-следственной связи, поэтому феномен ценности сродни сознанию; ведь нет сознания «чего-то» или «для чего-то», а есть сознание как пребывание, как данное или присутствующее, не продуцируемое реальностью, а самопро-

дуцирующееся в реальном бытии. Сознание - есть сопричастное знание, данное сразу и тем самым обретающее ценностные характеристики.

Проблему музыкального смысла следует разграничивать с проблемой музыкального смыслообразования. Последнее мыслится как пространственно-временная процедура, имеющая генезисную причинность на фундаментальных условиях мироустройства. Главным условием музыкального смыслообразования есть взимопереход звука и времени, поэтому его носителем является ритмо-интонационный комплекс как чистый случай бытийного континуума. С этого музыкального «гена» прорастает все музыкальное смыслообразование, разворачиваясь в контексте музыкальной драматургии, композиции и восприятия. Внутренний механизм смыслообразования определен включением музыкального восприятия в сферу бытия и развертывания музыкальной событийности.

Музыкальный смысл в универсальном значении есть субъективное инобытие в культуре, в рамках которого мир, взятый в бытии музыкального смысла, появляется в его подвижности и одушевленности, он всегда неразрывно связан с ценностью. «Музыкальный смысл - арена бытия эйдосов. В нем бытие мироздания и человека дано на уровне фундаментального единства, то есть целостно» [3; С. 57]. Музыкальный смысл, согласно философской концепции В. Суханцевой, всегда есть идеализация той целостности, которая непосредственно переживается в процессе слушания, хотя каждый звуковой момент является незавершенным в смысловом отношении. Музыкальный смысл, в философско-эстетическом аспекте, является временной, а не пространственной субстанцией, особым качеством времени, событием его постоянного актуального бытия. Смысл рассеян в музыкальной ткани от ритмо-интонационного комплекса (РИКа) до музыкального целого; «он есть всегда сверхцелостность, идеализация непосредственно переживаемого при слушании, хотя каждый звуковой «момент» открыт и не завершён в смысловом отношении» [3; С. 57]. Поэтому он может быть эксплицирован только в единстве с собственно времяобразовательной процедурой музыкального творчества, имеющей глубокую укорененность в темпоральных сущностях культуры.

Таким образом, музыкальный смысл взаимообусловлен возникновением и функционированием потока музыкального времени, которое активно и экзистенциально-событийно. Музыкальное событие есть само время, иными словами, активное пребывание в потоке музыкального времени, в поле которого и происходит смыслообразование. Музыкальный смысл - в востребованности и освоенности содержательно-образной сферы музыкального произведения. В акте музыкального переживания, вместе со своей со-причастностью к миру, в котором сняты отчуждающие оболочки и разъяты формы, музыка обнаруживает свою самоценность. Диалектика символа-смысло-формы-ценности музыки определяет онтологию музы-

кального семиозиса как процесса, в котором все указанные сущности структурируются, оказываются в аксиологической плоскости. Музыкальное смыслообразование является неисчерпаемым, как духовное событие с непредсказуемыми последствиями, а жесткая логика музыкальной формы только локализует целостность. Следовательно, процесс музыкального семиозиса по сути становится процессом рождения ценности, аксиологической формой структурированности интерпретированного музыкального смысла. Ценность субстанциируется в музыкальном семиозисе, который является той предельной структурой и целостностью, чья явленность схватывается «сразу» и одновременно в любой точке процессуальности, содержательно и ценностно. А главной целью музыкального семиозиса, его развертывания во времени является, во-первых, понимание символическо-ценностного глубинно-культурного слоя музыки, во-вторых, сохранение целостности в восприятии музыкальной формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Савенко С.* Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород, 2006 - С. 318 - 332.
2. *Саввина Л. В.* Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: монография. Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПК», 2009. – 321 С.
3. *Суханцева В. К.* Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки: Монография. – К.: Факт, 2000. – 176 С.
4. *Тараканов М. Е.* Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. - С. 127-138.
5. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике; [пер. с итал. А. Шурбелева]. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 С.
6. *Eco U.* The Limits of Interpretation. – Indiana University Press, 1990. – 260 s.
7. *Heidegger M.* Sein und Zeit. – Tübingen: Niemeyer, 1963. – 437 s.
8. *Schleiermacher Fr. D. E.* Hermeneutik. – Ajflage Heidelberg, 1974. - 342 s.

TRANSLIT

1. *Savenko S.* Muzykal'nyj tekst kak predmet interpretacii: mezhdumolchaniem i krasnorechivym slovom // Iskusstvo HKH veka kak iskusstvo interpretacii. Nizhnij Novgorod, 2006 - S. 318 - 332.
2. *Savvina L. V.* Zvukoorganizaciya muzyki HKH veka kak ob'ekt semiotiki: monografiya. Astrahan': Izdatel'stvo OGOU DPO «AIPK», 2009. – 321 s.
3. *Suhanceva V. K.* Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoj – k filosofii muzyki: Monografiya. – K.: Fakt, 2000. – 176 s.
4. *Tarakanov M. E.* Zamyсел kompozitora i puti ego voploshcheniya // Psihologiya processov hudozhestvennogo tvorchestva. L.: Nauka, 1980. - S. 127-138.
5. *Eco U.* Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelyonnost' v sovremennoj poehtike; [per. s ital. A. SHurbeleva]. – SPb.: Akademicheskij projekt, 2004. – 384 s.
6. *Eco U.* The Limits of Interpretation. – Indiana University Press, 1990. – 260 s.
7. *Heidegger M.* Sein und Zeit. – Tübingen: Niemeyer, 1963. – 437 s.
8. *Schleiermacher Fr. D. E.* Hermeneutik. – Ajflage Heidelberg, 1974. - 342 s.