

Теория и история культуры

М. В. ВРАНА

**НАУЧНО-ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ**

Работа посвящена выявлению основополагающих принципов, способствующих исследованию репрезентативных возможностей вокального искусства и предназначена для специалистов в области философии культуры, философской антропологии, культурологии, искусствоведения.

Ключевые слова: репрезентация, вокальное искусство, слово и музыка, первообраз, картина мира.

Современное понимание репрезентации как «опосредованного, “вторичного” представления первообраза и образа, идеальных и материальных объектов, их свойств, отношений и процессов» [1] имеет самое непосредственное отношение к вокальному творчеству. Рассмотрение репрезентативных возможностей вокального искусства может способствовать лучшему пониманию архетипических образов, репрезентируемых в культуре и искусстве разных народов мира, в композиторских и исполнительских интерпретациях. Такое понимание особенно необходимо в наше время, характеризующее всплеском интереса к традициям разных культур с целью нахождения их фундаментальных духовных опор, налаживания позитивного межкультурного взаимодействия, противодействия межэтническим и межконфессиональным конфликтам, негативным процессам глобализации, обедняющим, унифицирующим мировое культурное пространство.

Репрезентация – это возможность представить, поместить перед собой наличное сущее, включить его в отношения с собой как предмет. Человек не столько всматривается в сущее, сколько представляет себе его картину, и она становится репрезентацией этого сущего. Здесь пересекаются два процесса: мир превращается в поставленный перед человеком объект, а человек становится субъектом, репрезентантом, понимающим свою позицию как представление картины мира. Репрезентируя сущее, человек пытается понять мир и представить его в более привычных картинах.

В искусстве актуализируется эстетическая компонента в восприятии мира, сакрализирующая человеческие смыслы и ценности, и это – одно из основных свойств репрезентации, которая управляется принятыми в культуре нормами и канонами и представляет не только внешний мир, но и познающего субъекта. Репрезентируемые в искусстве образы всегда аппроксимативны. Чем менее они обращены к внешнему, визуальному, конвенциональному и чем более – к внутреннему, невидимому, подсознательному, тем ближе они к Первообразу, к сущностным характеристикам человека, и тем ярче проступают в этих образах самобытные черты народа, авторская индивидуальность. В этом смысле искусство вокала, идущее из

человеческой души, не имеет себе равных, отчего без пения не обходится ни одна мировая религия, ни один религиозный обряд, ни одно сколько-нибудь важное культурное событие.

Для осмысления сущности репрезентации в вокальной музыке важно понимание свободы человека в выборе «репрезентанта-посредника», в качестве которого, по замечанию Л. А. Микешиной, может выступать «все что угодно»: все может быть репрезентантом всего остального, т. е. заменять собой находящийся за ним определенный объект [2]. Мы сами выбираем для себя репрезентации, а они в дальнейшем влияют на наше восприятие и познавательное отношение к миру. Наши представления о действительности зависят от предложенных и одобренных нами же образов репрезентаций, приобретая в результате модельный характер. Однако свобода в выборе «посредника» не только формирует нашу культуру, но и все более отдаляет нас от изначально истинного в угоду внешнему, формальному, доступному. Поэтому в любом виде искусства, в том числе, в вокальном, репрезентация должна опираться на выработанные народом традиции, доказавшие свою жизнеспособность и созидательную силу.

Жизнеспособность традиций в репрезентации обеспечивается их динамикой: само слово «репрезентация» в быденном языке производно от глагола, означающего придание динамики рассматриваемому объекту, оживление его. Это происходит благодаря передаче объекту произвольно заданных признаков, форм, скорости, направленности движения, что связано с изменениями, происходящими в человеке и окружающей его реальности, с рассмотрением объекта с разных точек зрения, включая осознание и оценку самого себя. В результате объект репрезентации обрастает множеством смыслов, а сама репрезентация в целом предстает в качестве процесса, не имеющего пространственных и временных границ.

Благодаря символической природе репрезентации, главными посредниками которой выступают естественные и искусственные языки, мы можем говорить о языке музыки как системе музыкальных символов. В силу своей специфики они объединяют естественное и искусственное, природное и культурное с эстетическим чувством,

отчего музыка наиболее приближена к Первообразу и занимает ведущее положение в процессах репрезентации. Данный вывод подкрепляется положениями современной эстетики: эстетическое чувство проявляется в «вербально неопишемом контакте», в достижении «состояния сущностного слияния с Универсумом и его Первопричиной (или Богом)» [3]. В вокальной музыке к чисто музыкальным символам добавляется слово, которое, несмотря на конкретизацию «посредника-репрезентанта», также символично.

Лучшему пониманию репрезентации в вокальной музыке способствует и разрабатываемое в когнитивной психологии понятие ментальной (психической) репрезентации как внутреннего отражения некоторых качеств внешнего мира. Здесь, по мнению голландского философа Ф. Р. Анкерсмита, важен учет предварительных знаний и их направление. Репрезентируются не только детали предмета или события, но и способ, которым они были объединены [4]. Ж. Ф. Ришар, развивая теорию ментальной репрезентации [5], выделяет наличие в ней «образных» и «физических» кодов, которые обладают пространственными и временными свойствами, не всегда, по его мнению, связанными с реальностью. В наибольшей степени это относится к образным репрезентациям, которые более абстрактны и заимствуют от физических образов формы, топологические свойства и, при некоторых условиях, расстояния. Отделяя репрезентации от знаний и верований, Ж. Ф. Ришар рассматривает репрезентации как конструкции, зависящие от обстоятельств и построенные в конкретном индивидуальном контексте для специфических целей: осведомленности в данной ситуации, готовности к требованиям текущей задачи, пониманию текста, инструкции, насущной проблемы. Именно этими задачами, по мнению автора, и определяется конструирование репрезентации.

Иной подход обнаруживается в работе М. А. Холодной, рассматривающей ментальную репрезентацию как «актуальный умственный образ того или иного конкретного события (то есть то, как человек воспринимает, понимает и объясняет происходящее)» [6]. В способности человека решать задачи (данные, как правило, в виде тестов) автор видит «усеченное и обедненное» понимание интеллекта, подобие «игры в бисер», что является причиной принижения и репрезентации, отождествляемой, как правило, с логическим, рациональным, аналитическим началом. С другой стороны, «возросший в последние годы интерес отечественных психологов к иррациональным субъективным состояниям, трактовке человеческого познания как творческой (надситуативной) активности, переход к анализу потребностно-мотивационной и смысловой сферы личности как источников своеобразия познавательного отношения человека к миру» привел к тому, что в психологических исследованиях «“человек переживающий”

оказался более привлекательным, чем “человек разумный”» [7]. Возникшая в результате иллюзия «исчезновения» интеллекта обусловлена и «задачным» подходом, и противоречиями тестового метода диагностики интеллектуальных способностей, и причинами содержательно-этического порядка, обусловленными невозможностью однозначного объяснения индивидуальных результатов тестовых решений и неправомерностью интерпретации интеллектуальных возможностей конкретного человека в терминах «низкого» и «высокого» уровней интеллектуального развития.

Отдавая должное огромному по объему эмпирическому материалу, данному в тестологических исследованиях, М. А. Холодная считает необходимым объединение «обыденного интеллекта» с творческой интеллектуальной активностью (креативностью), эффективностью социального познания (социальной компетентностью) и другими проявлениями целостного интеллекта, позволяющего человеку строить разные варианты картины мира. Они могут быть представлены в индивидуальном ментальном опыте в терминах эмпирических наблюдений, теоретических обобщений или иррациональных описаний, и все они – суть ментальные репрезентации происходящего, которые упорядочены в соответствии с объективными характеристиками действительности. Таким образом, в рамках предлагаемого М. А. Холодной подхода проблема ментальной репрезентации «предстает как проблема индивидуализированного, объективированного, творческого ума» [8].

В работах западных ученых нередко говорится о том, что объекты репрезентации сами по себе смыслом не обладают. Так, например, С. Холл утверждает: «Объекты репрезентации не обладают смыслом сами по себе. Смысл рождается в процессе интерпретации и коммуникации, кодирования и декодирования текстов и зависит от культурного контекста» [9]. Вместе с тем наличие в репрезентации элемента творчества говорит об изначальном насыщении мира объективным смыслом – смыслом, призывающем человека к его разгадке и следованию ему. К. З. Акопян, тщательно исследуя историю развития понятия творчества [10], приходит к выводу о том, что главное при этом вовсе не новизна, поскольку элемент творчества есть в любом повторении. Отличие же повторения от творчества заключается в том, что творчество – повторение *по образу и подобию Божию*, и «все зависит только от того, как, за счет чего и ради чего осуществляется повторение, где повторяющий отыскивает источник первообразов» [11].

Картина мира, являясь некоей интерпретацией реальной действительности, безусловно, зависит от исторического опыта и культурных особенностей данного социума, а лингвистическое отражение картины мира, то есть текст, – важная составляющая этнокультурной реальности социума, обеспечивающая межпоколенную трансляцию

базовых концептов культуры. В то же время картина мира – это «целостный глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека, а не какой-либо одной ее стороны», и возникает этот образ в ходе всех контактов человека с миром [12]. Один из таких контактов происходит посредством искусства, в том числе, вокального, которое можно рассматривать и как текст, и как репрезентацию, и как одну из важнейших коммуникативных стратегий человека, имеющих универсальный характер.

Если результат научного познания воздействует на социум фрагментарно и опосредованно, то произведение искусства – целостно и непосредственно, так же непосредственно меняя образ мира, нормы и принципы публичного поведения. В связи с этим имеет смысл обратиться к глубинным смыслам достаточно стершегося слова «представление», которое в интерпретации Хайдеггера означает «поставление перед собой и в отношении к себе». Именно за этим стоит понимание мира в смысле картины, что, в свою очередь, повлекло превращение человека в субъект. И если в греческой философии субъективизм невозможен, а человек не выделен из бытия, то после Декарта человек, как представляющий субъект, противостояет миру, «идет путем воображения», встраивает образ в мир как картину. Так само мышление стало представлением, формирующим отношение к представляемому. Однако это представление всегда остается ущербным, если отказывается от признания способности человека к истинному, объективному познанию мира в его единстве и целостности. Искусству как субъективному, индивидуальному творческому воссозданию картины мира в таком познании принадлежит особая роль.

В различных источниках даются определения репрезентации как вида искусства, наиболее объемно выполняющего роль исторической трансляции, способного наиболее полно выразить существо современной художественной культуры и передать его последующим поколениям. Со временем новое культурно-историческое качество более адекватно передает другой вид художественной культуры – происходит смена репрезентативного вида искусств [13]. Но что значит «наиболее полно» и в какой степени отвечает этому качеству вокальная музыка?

Репрезентация в вокальной музыке – это преломление человека и мира сквозь призму вокального звучания, объединенного со словом. В этом синтезе, нацеленном на будущее, на перспективу, покоится вечное, актуализируется культурно-историческое и живет сиюминутное. Репрезентативная функция вокального искусства обеспечивает передачу человеку высших смыслов бытия, непрерывность культурной традиции и способствует становлению и формированию культурного самосознания новой исторической эпохи. Образно отражая действительность, вокальное

искусство воспроизводит конкретно-историческую сущность человека в особой, специфической и индивидуально неповторимой художественной форме. Созданные в рамках вокального искусства лучшие образцы народного творчества, традиционной и классической музыки надолго сохраняют свое значение, передавая новым эпохам общечеловеческие ценности, дух исторического времени и суть человеческой культуры. Глубинная природа музыки, объединенной со словом, помогает человеку лучше осознавать свои личностные качества, качества своего народа, возможные пути развития и саморазвития. Большая по сравнению с «чистой» музыкой смысловая однозначность образов вокального искусства, обеспечиваемая их словесной конкретизацией, осложняется наличием дополнительных репрезентантов – поэта, либреттиста, режиссера, дирижера, от которых во многом зависит приятие или неприятие вокальных сочинений в том или ином обществе. Так или иначе, но картина мира, представленная в вокальных произведениях, является сложной концептуальной системой, в которой, согласно понятиям когнитивной психологии, воедино сплавлены словесная и образная память, вербальный и музыкальный лексикон (ментальные репрезентации), по-своему интерпретируемые в конкретном обществе, каждым композитором, исполнителем и слушателем.

Приведенные в данной статье наиболее общие положения о сущности репрезентации в вокальном искусстве требуют дальнейшей их разработки и рассмотрения на конкретном материале, но это – задача дальнейших исследований.

Литература

1. Микешина Л. А. Репрезентация // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL: <http://www.enc-dic.com/enc>.
2. Там же.
3. Бычков В. В. Эстетическая сущность искусства // Ориентиры. Вып. 2. М., 2003. С. 29.
4. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология. Взлет и падение метафоры. М., 2003. С. 223.
5. Ришар Ж. Ф. Ментальная активность. Понимание, рассуждение, нахождение решений. М., 1998.
6. Холодная М. А. Психология интеллекта: Парадоксы исследования. СПб, 2002. С. 98.
7. Там же. С. 11.
8. Там же. С. 240.
9. Фролкин В. А. Музыкальное исполнение в условиях процесса коммуникативной связи: автор (произведение) – исполнитель – слушатель. URL: <http://www.sibac.info>; Hall S. «The Work of Representation» in Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, Milton Keynes. 1997. P. 13–74.
10. Акоюн К. З. Оправдание повторения: Творчество как принцип антропогенеза // Философские науки. № 5. 2003.

11. Акоюн К. З. Творчество как поиск смысла // Творчество как принцип антропогенеза. М., 2006. С. 229–306.

12. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого

фактора в языке. М., 1988. С. 21.

13. Репрезентативные виды искусства и их историческая динамика. URL: <http://cuber-art.ru/istoricheskaya-dinamika-vidov-iskusstva/68-reprezentativnye-vidy-iskusstva-i-ix.html>

M. V. VRANA. SCIENTIFIC-PHILOSOPHICAL FOUNDATION OF REPRESENTATION IN THE VOCAL MUSIC

The work is devoted to discover the basic principles, which are conductive to the research of representation possibilities of the vocal art. It intended for specialists in the area of philosophy of culture, philosophy of anthropology, cultural, history of art.

Key words: representation, vocal art, word and the music, Prototype, picture of the world.

Т. Ю. ГОРДЕЕВА

АНАЛИЗ «ИНТОНАЦИОННОГО ХРОНОТОПА» В АСПЕКТЕ КЛАССИФИКАЦИИ ПЕВЧЕСКИХ КУЛЬТУР

В статье анализируется один из основных музыкальных хронотопов – интонационный – и его особенности, которые определяются различиями во внешних пространственно-временных ощущениях коллективного сознания. Понятый в более широком смысле (как формирующий мело-интонацию и ритмо-интонацию), данный хронотоп становится основным для многих различных на первый взгляд культур.

Ключевые слова: певческая культура, традиция, мелос, ритм, интонационный хронотоп, мыслежест.

В отечественной музыкальной науке интонационный хронотоп, в первую очередь, сопряжен с интономой (единицей мелодической интонации) как единицей смысла, который несет музыка. В представлении европейцев певческий процесс неразрывно связан с качеством певучести, мелодичности звучания голоса, а певческое искусство к этим качествам добавляет интонационную точность. «Чувство мелодии, чувство фразировки и некоторые другие феномены музыкального слуха и мышления опираются на интонационный хронотоп и формируются в заданных им условиях» [1].

Интонационный хронотоп подсознательно настраивает исполнителя на выразительное (осмысленное, выражающее смысл), интонационно точное выпевание мелодии. Но только ли путем выражения звуковысотных отношений определяет интонационный хронотоп возникающие смысловые связи?

Как оказалось, об интонационном хронотопе, определяющем выразительность и художественность музыкальных явлений, можно говорить и в смысле определения им ритмосмысловых связей. Он обуславливает передачу выразительности и через ритмо-интонацию. Рассмотрим этот вопрос на примере инструментального исполнительства.

В 2005 году состоялась защита диссертации В. Бурдь по проблеме художественного интонирования на ударных. Автор на основании изучения трудов Б. Асафьева, И. Земцовского, Б. Яворского, В. Медушевского, М. Арановского, П. Анохина, В. Холоповой, Л. Баренбойма и многих других, а также опираясь на идеи М. Пекарского (выдающегося российского исполнителя-новатора на ударных), доказал гипотезу, что «художественное

интонирование на малом барабане предстает как процесс своеобразного воссоздания определенного типа движения, телесно-моторной реакции в конкретной звукоформе – ритмо-интонации, ритмо-линии... Через телесно-моторное переживание ритма исполнитель обретает некий смысл, постигает через «ритмическую информацию» самые различные явления об окружающей действительности, о самом себе». Автор отмечает, что ритм «свою истинно художественную силу <...> обретает лишь тогда, когда проживается исполнителем, наполняется его эмоционально-творческой экспрессией, то есть интонируется» [2]. При исполнении на ударных музыкант имеет дело не с интонационно-мелодическими, а с интонационно-ритмическими соотношениями, в ритмоинтонации заложен такой же важный смысл, как и в мелоинтонации.

На смыслообразующее значение ритма, например, в восточной музыке многократно указывал М. Пекарский: «В восточной музыке гармонии нет как таковой. Зато ритм очень развитый, он может существовать отдельно от мелодии... Один индийский барабанщик мне однажды сказал: “Мне нравится, как Вы играете, нам хорошо бы сделать совместный концерт, только репетировать долго придется, лет, примерно, двенадцать”. У них ударные инструменты – высокоразвитые инструменты, как скрипка, предположим, или рояль в европейской музыке <...> Чтобы научиться играть на них, им надо посвятить жизнь» [3]. Об этом же писал Р. Штайнер: «Действительно, Древний Восток может быть правильно понят лишь тогда, когда мы видим в нем страну ритма <...> где чистейшие ритмы оглашают Космос и вновь вспыхивают в