



УДК 78.01
ББК 85.31

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В РЕГУЛИРОВАНИИ И КОНСТРУИРОВАНИИ СОЦИАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Бузский Марат Павлович

Доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и права
Волгоградского филиала Финансового университета при Правительстве РФ
metamarat1@yandex.ru
ул. Кубинская, 26, 400078 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. В работе рассматривается социально-конструктивная функция музыкальной формы – моделирование пространства интересубъективности в символически-смысловом и ценностно-коммуникационном аспектах. Автор связывает обновление музыкальных форм с теми изменениями межличностных коммуникаций, в специфике которых современники переживают и осваивают свою эпоху. Отмечается связь между снижением уровня нормативности современной музыки и тенденцией «десубъективизации», возникшей в коммуникационном пространстве информационного общества.

Ключевые слова: музыкальная форма, интонация, коммуникация, моделирование, интересубъективность, музыкальное время, пространство, социум.

Значительное усиление в современном обществе информационного воздействия и роли социальных коммуникаций, «корректирующих» особенности функционирования не только техногенных (производственных, управленческие и др.), но и культурных процессов и форм, вызывает необходимость прояснения того, каким образом формы и жанры искусства обеспечивают его *собственную автономность и особенности ее проявления* в противовес возникшему информационному детерминизму. Такое сохранение самостоятельности художественной культуры (классики, народной культуры) требует специального исследования потому, что социальные коммуникации сегодня – не просто восприятие людьми потоков разной информации: в их пространство все больше «переводятся» все аспекты общественной жизни. Они рассматриваются как «взаимодействие людей, обусловленное целым рядом социально значимых оценок, конкретных ситуаций, коммуникативных сфер и норм общения, принятых

в обществе или в данном конкретном социуме... Коммуникация между людьми осуществляется в форме обмена сообщениями и ориентирами, в которых фиксируются знания, мысли, идеи, ценностные ориентации, эмоциональные состояния, программы деятельности сторон» [17, с. 151, 152].

Поэтому изучение музыкальной формы уже не может ограничиваться ее простым анализом, в котором она «изымается» из общества и рассматривается как способ выражения музыкального содержания. *Формообразование* – не просто совокупность музыкальных приемов, которые обеспечивают развертывание музыкального содержания – повторы, контрасты, ритмические и тематические акценты, периоды и т. д. В более широком смысле формообразование – это *моделирование в музыке* не только способов ее художественной выразительности, но и *факторов, которые обеспечивают ее автономность* – по отношению к другим видам искусства и меняющейся социальной среды: ведь класси-

ческая музыка, созданная в XVIII в., оказывается современной и сегодня!

Важнейшей «тайной» музыкальной формы, которая тесно связана с ее устойчивостью в общественно-историческом процессе, является ее способность преобразовывать материю звучащих комплексов в субъективный и общественно важный смысл, в Высокую Идею, которая переводит содержание музыки в общественный идеал, в цели, которые определяют будущее. Эта проблема – прояснение специфики бытия музыки в обществе – исследуется во многих работах современных авторов. Так, в диссертации Д.И. Бахтызиной отмечается, что «онтологическая истинность музыки предполагает наличие высокоорганизованной материи музыки, которая становится полем реализации идеи произведения. Уникальное соотношение в ней материального и идеального начал приводит к тому, что музыкальный материал, подчиняясь идеальному началу, теряет свою “приземленность” и “вещность”. Он становится инструментом созидания духовных продуктов. Этот феномен В. Холопова определила как “чудо искусства”» [14, с. 12], при котором материальное начало настолько сильно преобразуется, что отчасти теряет свое первоначальное качество. Каждое музыкальное произведение – это художественный слепок бытия, включающий в себя не столько его показ, сколько его осмысление и обобщение» [4, с. 283].

Отсюда следует, что социально-коммуникационное «распредмечивание» музыкальной формы как условие изучения и понимания сути этого феномена – важнейшее направление ее дальнейшего исследования.

Сегодня академическая трактовка музыкальной формы обходит ее социально конструктивную функцию, замыкаясь на самой музыке и способах ее современного и исторического формообразования. Так, одно из наиболее развернутых определений музыкальной формы, представленное известным музыковедом Ю. Холоповым, раскрывает многие детали, историю становления музыкальных форм в развитии (преимущественно европейской и русской) культуры, дает значительную зарубежную и отечественную библиографию по данной теме – в рамках самой музыки. Музыкальная форма здесь

определяется как «звуковая реализация содержания с помощью системы звуковых элементов, средств, отношений, то есть то, как (и чем) выражается содержание музыки. Точнее, форма музыкальная (в данном значении) – это стилистически и жанрово детерминированный комплекс элементов музыки... определенное их сочетание и взаимодействие (избранный характер ритмического движения, тонально-гармонической ткани, динамика формообразования и др.), целостная организация, определенная техника музыкальной композиции» [10, с. 886].

С точки зрения музыкознания это совершенно оправдано: ведь здесь главное – сама музыка и способы ее организация, а не связанные с музыкой компоненты. Но каков же статус и объективность бытия самой этой формы, которая определяет содержание музыки? Что ее «держит» как активное конструирующее начало? Приведенное определение не раскрывает *самого бытия формы* – как социально-художественного начала, конструирующего музыку, выделяя лишь *принцип единства формы и содержания*, общий для всего искусства и вообще всей реальности с позиций диалектического ее рассмотрения.

Тем не менее проблема социального обоснования музыкальной формы не только поставлена, но и рассматривается в нашей музыкальной науке сравнительно давно. Так, в своих исследованиях – работах середины прошлого века – Б. Асафьев исходил из того, что «музыкальная форма как явление социально детерминированное, прежде всего познается как форма (вид, способ и средство) *социального обнаружения музыки в процессе интонирования*» [2, с. 21] (курсив мой. – М. Б.). Именно освоение каждой эпохой своего «интонационного словаря», возникающего стихийно из общения людей, реализуется как процесс музыкального формообразования, имеющего тенденцию все более глубокого «определения» внутреннего мира человека с позиций гуманизма. Но в работах Асафьева музыкальная форма и ее развитие было представлено как некий *результат* развития общества, то есть как музыкальное обобщение и выражение такого развития, но не как самостоятельное (хотя и вырастающее из общества) *конструктивное* начало.

В современной музыковедческой и философской литературе проблема выявления факторов, которые переводят общественное содержание в музыку, становится довольно актуальной. Здесь специально раскрывается роль музыкального ритма, мелодии, ладовой и жанровой специфики музыкального искусства. Тем не менее музыка и здесь рассматривается как «вариант» непосредственного проявления общественных изменений, как их особая художественно выраженная форма, то есть особая *автономность формы* как символически смыслового организующего музыку начала или принципа – оказывается не выявленной.

Отсюда неизбежно возникает проблема «протоформы» – тех факторов общества и культуры, которые через посредство порождаемой формы становятся музыкой. Глубокий интерес современные исследователи (как музыковеды, так и философы) проявляют в этом аспекте к проблеме *музыкального времени*, которое рассматривается как важнейшая конструктивная и смысловая основа «организации» и развития музыки из содержания общественной жизни. Известным специалистом здесь является В.К. Суханцева, которая развивает концепцию музыкального времени, выступающего основой организации музыкального содержания в определенных музыкальных формах. Автор пишет: «Если понимать музыкальную форму как временную структуру, то тема по отношению к ней выступает в качестве алгоритма (или своеобразного регламента) темпоральности: тема фуги Баха открывает совершенно иные темпоральные решения, нежели главная тема бетховенского сонатного аллегро.

В эстетическом плане тема всегда воплощает в себе момент исторического времени, обладает эпохальной узнаваемостью... Стало быть, тема как идея, основной интонационный “тезис” уже есть “знак” культуры, сливающий воедино ее исторический и эстетический смыслы. Но если на уровне собственно темы этот культурный смысл выступает как опредмеченный, “готовый”, то на уровне движущейся формы происходит его распродмечивание – он вновь проистекает, переживается, заставляя реципиента пережить культурные события в предельно концентри-

рованном, обобщенном виде. Весьма важно здесь то, что культурные события воспринимаются как “события музыкальные” (термин Е. Назайкинского), очищенные от конкретно-предметной детализации и проистекающие в контексте “теперь”. В этом плане тема и ее эволюция во времени, образующие музыкальный образ, являются “открытой системой”, все уровни которой, в том числе и темпоральные, подвержены действию принципа “дополнительности” – воздействия иного культурного континуума» [13, с. 81].

Близкой к данной позиции является точка зрения Н.Л. Очеретовской, которая отмечает: «Если идея, авторская концепция соотносится, прежде всего, с личностью композитора, то понятие темы характеризует содержание в соотношении с предметной действительностью, с музыкально-историческим процессом» [12, с. 32–33].

Однако важная *социальная функция музыки* состоит в том, чтобы не только выражать *содержание общественной жизни*, смыслы и ценности человеческого бытия, но и по-своему *регулировать* развитие общества в смысловом, ценностно культурном аспекте – через изменение его идейно-мировоззренческого содержания (то есть формировать художественно-ценностный стиль эпохи). Это охватывает и сферу общения людей, их самосознание и духовность, ценностно-нравственные установки.

Это значит, что музыка не только отражает реальность, обобщает ее, но и *творит* ее, изменяя социум через изменение его субъектов и содержание коммуникаций. И такое творчество общественной реальности и человека как раз и осуществляется в процессе **активного воздействия музыкальной формы**, которая *перерабатывает интонационную коммуникативную среду данного общества в музыку – художественное явление, раскрывающее духовно-нравственный смысл бытия человека и общества. Это и есть социально-коммуникативный, ценностно-смысловой конструктивизм музыкальной формы.* Но как это осуществляется?

Ответ на этот вопрос, осмысление его социальной значимости общественностью способно перевести музыкальную классику

и огромный музыкальный опыт, накопленный человечеством, *в ранг особых культурных «технологий», направленных на гуманизацию общества.* Речь при этом принципиально не может идти о том, *как* в этом ключе писать музыку: это *всегда личностный выбор композитора.* Но хотя музыкальная форма всегда остается творческой лабораторией композитора, проявлением его индивидуальности, – все же он всегда опирается на музыкальный материал, который объективно вырабатывается обществом, то есть создается в процессе деятельности и общения людей. Поэтому композитор не начинает, а *продолжает* этот процесс, доводя его до конкретной музыки, имеющей свою собственную форму.

Какие же аспекты или «технологии» участвуют в реализации этой конструктивной функции музыкальной формы? Что можно сегодня сказать о таком конструктивном бытии музыкальной формы в «первом приближении»? Выдвинем гипотезу. Музыкальная форма – это особая «модель» (или «код») содержания *интерсубъективности*, которая выражает ее изменения в контексте культурных и других изменений общества, через которые общество переходит в свои конкретные исторические эпохи. *Интерсубъективность моделирует и выражает себя в такой связи с обществом, как музыка, что обеспечивает регулирование в обществе со стороны интерсубъективности не только предметных и функционально выраженных связей и отношений в обществе, имеющих статус объектов, но и культурно-символических содержаний, связанных с процессами взаимодействия, общения людей.* Поэтому музыкальная форма существует как бы двояко: с одной стороны, она действительно выступает средством организации музыки, которое осуществляется в соответствии с жанром, стилем и т. д.; с другой стороны – эта форма как таковая несколько «опережает» музыкальное содержание, так как начинает складываться как возможность социокультурного (ценностного и смыслового, коммуникативного) моделирования межсубъектного взаимодействия людей в данном обществе. Межсубъектное взаимодействие само выделяется в некоторое особое пространство, в котором коммуникации направ-

лены не на внешние предметы или отношения, *не на объекты, а в первую очередь на самих субъектов – их внутренний мир.*

Это пространство выделяется как сфера духовной культуры и искусства, сфера науки, искусства, религии, нравственности. Здесь возникают символы, ценностные установки, субъектно выраженная активность, направленная на освоение внешней реальности. Каждая из форм этой духовной культуры, в пространстве которой существует интерсубъективность, как бы «специализирована» на основе собственных функций в общественной системе. Своя специализация есть и в сфере музыки, которая максимально тесно связывает внутренний мир индивида, соответствующую культуру и социум. *Музыка создает коммуникации и смыслы, которые максимально соединяют духовность личности и функционирующую в данный период интерсубъективность, с одной стороны, и общественную систему как целое – с другой.*

«Когда говорят об интерсубъективности, – замечает А.П. Огурцов, говорят об опыте различных субъектов, находящихся в *ситуации общения, взаимной коммуникации.* И вырвать интерсубъективность... из ситуации диалога, коммуникации, общения – это означает подменить интерсубъективность объективностью, понятой сугубо натуралистически... *Интерсубъективность – это поле взаимодействия субъектов действия – акторов...* (выделено мной. – М. Б.). В этом поле взаимодействия происходит нейтрализация личностных установок, убеждений, предубеждений, предпочтений и т. д. В ходе экстерииоризации (то есть выявления. – М. Б.) личностных установок... происходит не только вынесение во вне субъективных образов и установок, но и достижение консенсуса между участниками коммуникации» [11, с. 60].

В этом подходе четко показано, *почему интерсубъективность приобретает собственную форму, или пространство межсубъектных коммуникаций:* происходит, во-первых, вынесение в это пространство личностных установок и позиций, а во-вторых, происходит согласование индивидов (субъектов) на основе выделенного общего содержания – разделяемого всеми его понимания и переживания как неких смыслов и ценностей, а также

проблем. **Музыкальная форма**, таким образом, – это перевод (лучше – возникающая *функция* переработки!) бессознательно отобранной сообществом интонационно-коммуникационной среды в звучащую музыку, причем сама эта сфера представляет собой *внутреннее коммуникативное пространство интересубъективности*. Такая переработка происходит как стихийно – в историческом выделении музыкальных жанров, так и осознанно – как творчество композитора.

Но бытие интересубъективности – межсубъектных коммуникаций в сфере социума и культуры – это также процесс «*переопределения*» настоящего самими субъектами по отношению к культурно-мировоззренчески выделенному *прошедшему* и самое главное – *возникновение отношения к прошлому через отношение к настоящему*, которое происходит как развитие самосознания (или коллективной идентичности) в изменяющемся содержании интересубъективности.

Сформировать такое отношение – это значит перевести в статус «объекта» – *пространства* – то, что еще недавно было *временем*, то есть самой реальной общественной жизнью, переживаемой духовно. И уже отношение к собственному времени как настоящему означает, что субъект должен выйти вообще за рамки социального времени, попасть в какую-то сферу «вневременности», соотноситься со временем настоящего с позиций некоторой нормативной константы – ценностно-культурных идеалов как особого регулятора общественно-исторического процесса. Именно подобное формирование интересубъективности раскрывает нам природу тех инноваций и скачков, которые происходят в истории общества в сфере искусства и духовной культуры.

Так, уже общепризнано, что существенные изменения в музыке (например, возникновение многоголосия или переход от полифонической музыки к гомофонной) происходят на рубеже культурно-исторических эпох – когда общество, отрываясь от прошлого, должно вырабатывать свои собственные основания для развития, лишь косвенно опираясь на традиции. Здесь оказывается отчетливо заметным, что в период исторических «разрывов» и скачков искусство, включая и музыку,

активно выводит человека и социум из прошлого в настоящее, выстраивая смыслы и «программы» дальнейшего социального поведения и общения людей, их личностного развития. И хотя искусство функционирует и в общественно «спокойные», устойчивые периоды, которые следуют за такими «переломами», но активного обновления художественных форм здесь, как правило, не происходит. Это значит, что *обновление музыкальной формы*, появление новых ее видов, так или иначе, выступает как процесс трансформации интересубъективности. Но эта последняя необходима как субъектная сторона осмысления и освоения открывающихся изменений в самом обществе.

В этом аспекте большой смысл заложен в социально-конструктивной функции *диалога*. Н.П. Коновалова, раскрывая идею диалога, подчеркивает, что «анализ формы диалогической связи позволяет прояснить ее роль в практике социального конструирования. В диалоге “схватывается” динамика социального бытия, осуществляется сам поиск динамической формы, ее конструирование... (выделено мной. – М. Б.). Диалогическая связь служит средством построения или возобновления, гармонизации социальной связи, а также конструирования новой формы связи для нового уровня взаимодействия» [8, с. 192].

Реальную «модель» такого процесса открывает для нас *античный театр*, который сформировался как культурный жанр и общественная норма в V в. до н. э. и стал выполнять свою социально-художественную функцию. Это было время огромных сдвигов и достижений в философии, в развитии зачатков науки, в политическом развитии полисов, в самой греческой культуре. Главным «нервом» этой эпохи стали отход от мифологии как организации жизни родового строя и начало освоения реальности на новых мировоззренческих принципах.

В античной культуре этого периода начинает формироваться некая новая рациональность, основу которой составляет исследование причин интересующих человека феноменов и выбор рационально обоснованной модели поведения. На уровне общества такой выбор осуществляет государство, которое сталкивается с противоречиями между традиция-

ми прошлого – законами рода, которые коренятся в мифах, с одной стороны, и новыми законами, которые осуществляет государство для управления жизнью полиса. Это противоречие теперь проходит через сознание каждого индивида, и проблема заключается в том, чтобы он *сам* теперь мог делать адекватный ситуации выбор, несмотря на существование судьбы, правящей миром, а также отсутствие в общественном сознании понятия и смысла свободы. Этот выбор осуществлялся на основе познания и понимания реальности, выявления ее возможностей.

Античный театр и его драматургия – пьесы Эсхила, Софокла, Эврипида – выявляют различные коллизии человека, помещенного между родовыми традициями и нормами новой общественной жизни. Сам театр – это специально выделенное пространство, «место», где публика воспринимает текст пьесы, дистанцируясь от самой сцены. Пьесы этих авторов – при их индивидуальном различии – впервые позволяют посмотреть на родовые обычаи «со стороны» – с новых условий жизни полиса и сформировать свое **отношение** к этим обычаям, дать им оценку через поведение героев пьес.

Театр, таким образом, это особое пространство (функция), в котором – в виде текстов или сюжетов демонстрируемых пьес – осуществляется *связь* между прошлым и настоящим, как и *различение* между ними, и сам театр по своей организации как раз выступает как особая культурная «материализация» этого отношения, существующего как сложная проблема для современников. Театр, таким образом, возникает как форма (или условие, средство) осмысленного созерцания и переживания прошлого, выведенного реально из «состава» современности, но сохраняющего свою актуальную связь с настоящим. И здесь возникает такое интересное психологическое явление, как «амехания» – особый синтез необходимости действий (решений) зрителей и невозможности этих действий. Это противоречие рождает невиданное прежде состояние человека – переживание драматизма жизни в художественно выраженной форме.

А. Ахутин, раскрывая этот феномен, пишет: «В момент свершающегося поворота, смыкания конца и начала герой как бы стал-

живается сам с собой и вступает в неразрешимую распрю с собственным прошлым – распрю, которая не позволяет прошедшему пройти и держит его в поле навеки прозревшего сознания» [3, с. 22–23]. В этих пьесах коллизия времени попадает внутрь человека, не позволяя ему действовать. Здесь впервые «опредмечивается» схваченное в противоречии *время*, что радикально выводило опыт древнего грека из рамок привычных, четко очерченных своими формами предметов. Это противоречие открывало некий «ужас бытия» – бесконечность и порождаемый ею хаос (отсутствие гармонии, пропорциональности и т. д. в определении предмета или явления). Именно эта ситуация и порождает состояние амехании и коренящегося в ней трагизма.

А.В. Ахутин далее отмечает, что такое «недеяние» – это «невозможность действовать в условиях необходимости действовать. Она возникает не от сознания “расстроенности” мира, а в ясном противостоянии и противоборстве мощных и равноправных сил и нужд. Амехания развивается в трагическое состояние, такое движение решающей мысли, которое не приводит к решению, а расширяет и углубляет осознание “неудобопроеходимости”, апорийности ситуации» [3, с. 19].

Здесь в результате возникает новое сознание человека, в котором появляются компоненты субъективности – возможность мыслить и действовать «от себя». Если пространство содержания мифа программирует человека и его родовую общину тотально – без возможности найти *свой способ отношения* к этому программированию (содержанию мифа), то театр дает возможность «взглянуть» на это мифологическое устройство мира и человека «со стороны». Действительно, существование в мифе, в его форме для древнего человека охватывает и сферу подсознания: он не столько осознает мифологическое строение мира, сколько *находится* в нем. «Будучи помещен в архетипическую модель, – замечает Т.В. Цивьян, человек находится в ней в каждый реальный момент – и сакрально отмеченный, и нейтральный... Архетипическая модель однородна в том плане, что она мифологизирует весь универсум» [15, с. 155].

Поэтому выход из мифа был возможен лишь на основе попадания человека в некую

«запредельную» реальность – в пространство и время, выведенные из прошлого и настоящего общественной жизни. Но фактически античный театр вывел зрителей – может быть, впервые в европейской истории – за рамки их «объектного» статуса – полной зависимости от судьбы, от законов космоса и т. п. и *поставил их перед самими собой – как субъектов*. Результатом этого и стал их выход в новое мировоззренческое пространство, в котором стали развиваться разные направления их *отношения* к миру – философия, поэзия, зачатки науки и др. Именно такое *отношение* можно считать и началом освоения греками *новых форм музыки* – сколии и др.

Эта функция «катарсиса» сохранилась и в последующих периодах развития театра. Так, национальные театры позднего Возрождения – особенно театр Шекспира – завершают гуманистическое определение человека, личности, выводя его на высший уровень морального судьи, определяющего правомерность самих оснований бытия человека в мире в тесной связи с той intersубъективностью, которая задана формированием национального самосознания.

Этот феномен хорошо раскрывает Д. Золтаи, который подчеркивает: «Неожиданный подъем в музыке XVI и XVII столетий останется тайной за семью печатями, если мы не постигнем собственного парадокса вызываемой музыкальной духовности: связь, выражение в одно и то же время аффективной однозначности и абстрактного инкогнито, которые можно обнаружить как в массовых песнях эпохи или в протестантском хорале, так и в произведениях И.С. Баха» [6, с. 201].

«Аффективная однозначность» – это один из связывающих компонентов рождающейся intersубъективности. А «абстрактное инкогнито» – сугубо индивидуальное, личностное переживание и самой музыки, и обнаруживаемой в ней социальной межличностной связи. Можно предполагать, что именно музыка в большей мере, чем другие виды искусства, переводит это абстрактное инкогнито и виртуальную связь между индивидами в содержание intersубъективности, в котором проявляется и *определение настоящего*, выраженное по отношению к нему. Музыкальная форма – один из способов **конституирования настоящего времени** в обществе.

Более конкретно эта идея выражается автором в другой работе, где подчеркивается: «Эта связь музыки и личности, выраженная в совокупности музыкальных форм, жанров, музыкальных традиций исполнительства, музыкальных событий в обществе, музыкальной культуры и формирующих ее институтов, становится не только особой фундаментальной формой отношений между субъектом и объектом в индивидуально-общественном проявлении, но и важным фактором внутренней интеграции общества, формирования его динамики и внутренней устойчивости».

Сама по себе музыка... оказывается «развернутой» на два уровня: с одной стороны, она всегда обращена к человеку, его субъективному миру; с другой стороны, она соотносится с целостностью общества, которая, как таковая, непосредственно человеком не воспринимается. В музыке эти ее два пласта оказываются внутренне связанными, интегрированными, что и определяет ее собственное «место» в обществе, ее «неснимаемость» и устойчивость. Музыка в этом аспекте оказывается и объективной – как выражение особой функции в бытии общества, и субъективной – как выражение внутреннего мира человека. Именно это внутреннее соединение в музыке целостности общества и совокупности экзистенциально-межличностных связей (мира и смысла intersубъективности), переживаемое индивидами через восприятие музыки, выражает и важнейшее условие общественно-исторического бытия самой музыки, основы ее собственного развития» [5, с. 171–172].

В этом контексте можно согласиться с позицией В.К. Суханцевой о том, что «музыкальная темпоральность конструктивна. В ней воплощаются законы *познанного, освоенного* времени. Это время обладает свободой приближения или отдаления от реального пространства-времени именно в силу сложившихся в обществе, всецело социальных средств операционально-конструктивного отношения ко времени, овладения им в идеальной сфере художественного (музыкального) представления» [13, с. 99–100].

Такое «приближение» и «отделение» от реального времени-пространства – важная специфика конструктивности музыкальной

формы. Отсюда становится более отчетливой функция (роль) музыкальной формы как особого «посредника» между обществом (его социальными коммуникациями) и формирующимся музыкальным текстом, в котором закодированы не только эти (интонационно и через смысл) выраженные коммуникации, но и некие «нормы», регулирующие эти коммуникации в направлении духовных идеалов общества и гуманизма, субъектом-носителем которых выступает интерсубъективность. Важно отметить, что в музыкальной форме *созидается* не только язык звучащей музыки, ее текст и сюжет (то есть ее обобщенные образы в контексте коммуникаций), но и некая *идеальная целостная форма самого общества*, противостоящая реально развернутым коммуникациям как субъект – объекту.

В этом аспекте можно выделить интересную идею И.Э. Клюканова о роли пространства и времени в изменении коммуникаций, что важно для развития общества. Так, характеризуя коммуникативный универсум, он определяет коммуникацию как «постоянное движение пространственно-временного континуума, в котором (вос)создается общезначимый опыт. С этой точки зрения, *опыт становится значимым там и тогда, где и когда замечается различие между пространством и временем* (выделено мной. – М. Б.). Значение – это то настоящее, которое возникает в процессе взаимодействия пространства и времени, в зазоре между ними» [7, с. 62]. Но различие между пространством и временем – это проявление изменившейся интерсубъективности как особого коммуникационного «среза» новой эпохи. На этой основе и возникает «протоформа» – как источник изменений в искусстве и духовной культуре.

Музыкальная форма, в которой рождается живая музыка, – это символически выраженная «модель» внутреннего смыслового пространства интерсубъективности. Музыка как бы «объективирует» это пространство, выводя его не только за рамки данного коллективного субъекта, но и в социальное будущее, заложенное в целях и идеалах данного общества, его внутреннем содержании и логике изменений. Основа своеобразного «изоморфизма» между интерсубъективностью данной эпохи и ее формообразования – то *дра-*

матическое содержание «жизненного мира», которое оказывается – в свернутом виде – перенесенным в музыкальную форму, чтобы там развернуться во времени звучащего музыкального текста.

Драматически организованное содержание в музыкальной форме позволяет моделировать не только собственное время действия – длительность звучащего музыкального произведения, но и *смысл* этого действия, представленного в музыке, который возникает именно потому, что действие оказывается завершенным.

Основная задача (роль) этой целостной формы – *сохранить субъектный статус человека* в потоках информационных и других коммуникаций, то есть дистанцировать его от содержания этих потоков, обеспечить их регулирование с позиций духовно-нравственных ценностей, гуманизма и культуры. Форма именно поэтому приобретает свою *нормативность* и сохраняет ее, что за этим стоит сохранение в обществе субъектного статуса интерсубъективности.

В современном информационном обществе, в котором серьезно подорван статус и регулятивная функция интерсубъективности, музыка начинает терять свою нормативность, превращаясь в некое случайное «событие». Так, Д. Шнебель, композитор и критик, в комментариях к «пьесам-процессам» Кейджа, Штокгаузена, Х. Брюна и других пишет: «В пьесах такого рода музыка более не является чем-то готовым, окончательным... Новые композиции начали терять пространственные и временные границы... Композиция такого типа изменяет практику исполнения. Исполнение перестало быть воспроизводителем предписанного произведения, но само превратилось в игру, которая свободно обращается с созвучиями и голосами. Как сама пьеса превратилась в процесс, так и ее звуковая реализация стала чем-то не готовым, процессом создания» [16, с. 45–46].

Но музыка, которая «затерялась» среди огромной совокупности информационно создаваемых и передаваемых событий, резко снижает свою художественную ценность и общественное предназначение. Вместе с этим она теряет свое отношение к субъективности человека, его внутреннему миру. Может быть,

поэтому сегодня «звучит все и вся», но реальной, подлинной музыки в обществе очень мало, и такая недостаточная «критическая масса» не может стать основой восстановления процесса регулирования коммуникаций средствами музыки: в современной России лишь значительное меньшинство – меньше 10 % населения – регулярно слушают классическую музыку, имеют такую потребность. Большинство же – свыше 70 % – удовлетворяются современной «легкой» музыкой, которая по своему сюжету, языку, упрощенной форме лишена нормативности, а поэтому и не может значительно воздействовать в направлении гуманизации современных социальных коммуникаций.

Существует современная профессиональная музыка, весьма сложная по содержанию и организации. Она выявляет социально значимые интонации лишь косвенно, поскольку здесь *преобладает личностный стиль композитора* как стержень и главная основа соответствующей музыкальной формы. За индивидуальным стилем и языком многих современных профессиональных композиторов стоит не столько общество с его коммуникациями, сколько накопленный опыт техники композиции, сама звучащая современная музыка как некая автономная художественно-эстетическая сфера. Композитор слушает эту сферу, хорошо ориентирован в ней, чтобы увидеть отличие своего собственного стиля и музыкального языка от уже существующих в музыке, и таким образом «утвердить» себя. Но «услышать» современное общество как межличностное пространство общения в его ценностно-смысловом выражении, как потенциальную интересубъективность многие композиторы не могут (или не хотят).

Поэтому серьезная современная музыка, по существу, – элитарна. И дело здесь не только в «отсталости» музыкальной культуры массового слушателя – это, конечно, имеет место. Первопричина в том, что современная профессиональная серьезная музыка и ее форма «уходят» от общественной среды, ее пространства и времени. Но это – не только проблема музыки. XX в. радикально выходит из господствующей до этого эстетической нормы – «меры человеческого» и включает в такую «норму» любые, внешние искусству и

гуманизму, реальности: геометрические формы, поток бессознательного, случайные ассоциации, временной поток, коллажи и т. д. Разрушив «человекоцентризм», современное искусство накопило и продолжает накапливать огромное количество субъективно-личностных, специально созданных методик и приемов, в которых и выражается реальность как бесконечная совокупность случайных проявлений, которые ничего не обобщают, но показывают лишь на самих себя. И в этом потоке происходит не только существенное обеднение художественной формы, но и ее эстетическое и содержательное *разрушение* именно потому, что *художественная форма перестает быть социально нормативной, а значит – формирующей смысл и направленность коммуникаций в обществе*: ведь сама она перестает быть условием формирования интересубъективности.

Результатом этого – прямым и косвенным – является морально-духовный кризис современного общества, то есть «кризис, в котором нехватка передовых и математически надежных экономических теорий (в течение ряда лет у нас были Нобелевские лауреаты по экономике), и нехватка сложных симуляций и компьютерного моделирования, а *отсутствие чувства личной ответственности и моральной устойчивости* (выделено мной. – М. Б.) крупных финансовых менеджеров лежали в основе гигантских экономических потрясений» [1, с. 16].

Таким образом, (классическая) музыкальная форма выражает не просто «звучащий художественный артефакт», равнозначный любому другому явлению в обществе, но сложнейшее и по существу драматическое соотношение снятого прошлого и возникшего настоящего, обеспечивая здесь особое «распределение» в своем собственном времени смыслового содержания. Музыка существует в пространстве «между» субъектным статусом и внутренней идеально-смысловой «средой» интересубъективности, с одной стороны, и обществом, с другой. Отделяя интересубъективность от ее втянутости в повседневное информационное «участие» в коммуникациях сетевого общества, тем самым ограничивающих ее рамками повседневности, ориентированной только на момент настояще-

го («здесь и теперь») – что разрушает реальное воздействие духовной культуры на общество – музыкальная форма разворачивает возможности социально-субъектного освоения мира и контроля за направленностью коммуникаций именно потому, что *реально «проявляет» и сохраняет* интерсубъективность, ее **субъектный статус**.

Символическое существование интерсубъективности, выраженное в музыкальной форме, как бы «останавливает» время. Причем не только в самом процессе формообразования – повторения, ускорения и замедления музыкальных событий во времени, но и порождая абстрактные жанровые структуры – сонату, симфонию, ораторию и др., существующие как бы «вне времени» (что отдаленно напоминает существование платоновских «идей» – вечных форм изменяющихся материальных образований). Нечто подобное существует и между, скажем, абстрактной формой «сонаты вообще» и конкретным воплощением ее в сонатах, созданных определенным композитором.

Но музыка в ее конкретных формах выступает как особый ценностно-смысловой «проект» перевода настоящего в будущее, идея которого для своего воплощения, конечно, требует изменения содержания и направленности социальных коммуникаций. Этот «проект» создается в настоящем как различные изменения в музыкальной форме, – ее растущая смысловая «емкость», усложнение языка, расшатывание жанровых правил и условий (например, «открытая музыкальная форма» в произведениях музыки XX века). Здесь также используется движение не разрешаемых в последующем диссонансов, разного рода не музыкальные «цитаты» (передача натурального звучания – сигналов, шума и др.). Но все это – активно «перерабатываемые» формой проявления драматизма и коллизий нашей современности, усложнившееся «место» и роль в ней человека-субъекта.

Важным интегральным компонентом музыкальной формы является ее *драматургически организованное содержание* – такое соединение приемов и средств выражения драматического действия, в котором отчетливо формируется, зреет, достигает кульминации и разрешается конфликт основных

действующих сил (темы, главные герои и др.). Очень важным средством выражения социальной реальности в музыке является интонация, так как «воплощать социальную сущность человека музыка может именно потому, что и культуру она научилась «свертывать» в интонацию. До размеров интонации уменьшаются культурные стили, целые художественные эпохи вместе с наполняющим их социально мировоззренческим содержанием» [9, с. 43].

Все эти процессы входят в принцип единства формы и содержания. Действительно, «нет даже самой мелкой детали музыкального содержания, которая не была бы непременно выражена той или иной комбинацией выразительных средств (например, тончайшие, непередаваемые словом выразительные оттенки звучания аккорда в зависимости от конкретного расположения его тонов или от избранных для каждого из них тембров). И наоборот, нет такого, пусть даже самого “абстрактного” технического приема, который не служил бы выражению какого-либо из компонентов содержания» [10, с. 887].

Развернуть содержание этого соответствия – значит найти новые существенные связи между музыкой и обществом, музыкой и объективным миром. Данная статья – лишь один из первых шагов в исследовании коммуникационно-смысловой функции музыкальной формы – ее конструктивности. Несомненно, что эта форма имеет и множество других символически и содержательно «свернутых» в ней конструктивных возможностей и ресурсов, раскрыть которые – дело дальнейшего анализа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агацци, Э. Идея общества, основанного на знаниях / Э. Агацци // Вопросы философии. – 2012. – № 10. – С. 3–20.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
3. Ахутин, А. В. Открытие сознания (древнегреческая трагедия) / А. В. Ахутин // Человек и культура. – М. : Наука, 1990. – С. 5–42.
4. Бахтизина, Д. И. Философский анализ онтологической истинности музыки : дис. ... д-ра филос. наук / Д. И. Бахтизина. – Уфа, 2012. – 311 с.

5. Бузский, М. П. Феномен музыки и проблема концептуализации социальной целостности / М. П. Бузский // Вестник Орловского университета. – 2013. – № 5. – С. 169–176.

6. Золтаи, Д. Этнос и аффект / Д. Золтаи. – М.: Прогресс, 1977. – 376 с.

7. Клюканов, И. Э. Коммуникативный универсум / И. Э. Клюканов. – М.: РОССПЭН, 2010. – 256 с.

8. Коновалова, Н. П. Диалог как форма конструирования социального / Н. П. Коновалова // Философия в современном мире: диалог мировоззрений. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2012. – Т. 1. – 565 с.

9. Медушевский, В. К. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. – 1980. – № 9. – С. 39–48.

10. Музыкальная энциклопедия. В 5 т. Т. 4 / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Сов. энцикл.: Сов. композитор, 1973–1982. – 1056 с.

11. Огурцов, А. П. Интерсубъективность как поле философских исследований / А. П. Огурцов // Личность. Культура. Общество. – М., 2007. – Вып. 1. – С. 58–69.

12. Очеретовская, Н. Л. Содержание и форма в музыке / Н. Л. Очеретовская. – Л.: Музыка, 1985. – 112 с.

13. Суханцева, В. К. Категория времени в музыкальной культуре / В. К. Суханцева. – Киев: Лыбидь, 1990. – 184 с.

14. Холопова, В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.

15. Цивьян, Т. В. Мифологическое программирование повседневной жизни / Т. В. Цивьян // Этнические стереотипы поведения. – Л.: Наука, 1985. – С. 154–178.

16. Чередниченко, Т. В. Кризис общества – кризис искусства / Т. В. Чередниченко. – М.: Музыка, 1985. – 191 с.

17. Шарков, Ф. И. Коммуникология: основы теории коммуникации / Ф. И. Шарков. – М.: Дашков и К, 2010. – 592 с.

REFERENCES

1. Agatstsi E. Ideya obshchestva, osnovnogo na znaniyakh [Idea of Society, Based on Knowledge]. *Voprosy filosofii*, 2012, no. 10, pp. 3-20.

2. Asafyev V. *Muzikalnaya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad, Muzyka Publ., Leningr. otd-nie, 1971. 376 p.

3. Akhutin A.V. Otkrytie soznaniya (drevnegrecheskaya tragediya) [Discovery of Consciousness (Ancient Greek Tragedy)]. *Chelovek i kultura*. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 5-42.

4. Bakhtizina D.I. *Filosofskiy analiz ontologicheskoy istinnosti muzyki. Dis. ... d-ra filos. nauk* [Philosophic Analysis of Ontology Truth of Music. Dr. philos. sci. diss.]. Ufa, 2012. 311 p.

5. Buzskiy M.P. Fenomen muzyki i problema kontseptualizatsii sotsialnoy tselostnosti [Phenomenon of Music and the Problem of Social Integrality Conceptualization]. *Vestnik Orlovskogo universiteta*, 2013, no. 5, pp. 169-176.

6. Zoltai D. *Etos i affekt* [Ethos and Affect]. Moscow, Progress Publ., 1977. 376 p.

7. Klyukanov I.E. *Kommunikativnyy universum* [Communicative Universum]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2010. 256 p.

8. Konovalova N.P. Dialog kak forma konstruirovaniya sotsialnogo [Dialogue as a Form of the Social Constructing]. *Filosofiya v sovremennom mire: dialog mirovozzreniy* [Philosophy in the Modern World: Dialogue of World Outlooks]. Nizhniy Novgorod, Izd-vo Nizhegorod. un-ta, 2012, vol. 1. 565 p.

9. Medushevskiy V.K. Chelovek v zerkale intonatsionnoy formy [Man in the Mirror of Intonational Form]. *Sovetskaya muzyka*, 1980, no. 9, pp. 39-48.

10. Keldysh Yu.V., ed. *Muzikalnaya entsyklopediya. V 5 t. T. 4* [Musical Encyclopedia. In 5 vols. Vol. 4]. Moscow, Sov. entsykl. Publ., Sov. kompozitor Publ., 1981. 886 p.

11. Ogurtsov A.P. Intersubektivnost kak pole filosofskikh issledovaniy [Intersubjectivity as a Field of Philosophic Studies]. *Lichnost. Kultura. Obshchestvo*. Moscow, 2007, iss. 1, pp. 58-69.

12. Ocheretovskaya N.L. *Soderzhanie i forma v muzyke* [Content and Form in Music]. Leningrad, Muzyka Publ., 1985. 112 p.

13. Sukhantseva V.K. *Kategoriya vremeni v muzikalnoy kulture* [The Category of Time in Musical culture]. Kiev, Lybid Publ., 1990. 184 p.

14. Kholopova V. *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [Theory of Music: Melodics, Rhythmic, Texture, Themes]. Saint Petersburg, Lan Publ., 2002. 368 p.

15. Tsivyan T.V. Mifologicheskoe programmirovaniye povsednevnoy zhizni [Mythological Programming the Everyday Life]. *Etnicheskie stereotypy povedeniya* [Ethnic Stereotypes of Behavior]. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 154-178.

16. Cherednichenko T.V. *Krizis obshchestva – krizis iskusstva* [The Crisis of Society – the Crisis of Art]. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 191 p.

17. Sharkov F.I. *Kommunikologiya: osnovy teorii kommunikatsii* [Communicology: Basics of Communication Theory]. Moscow, Dashkov i K Publ., 2010. 592 p.

**MUSICAL FORM IN REGULATING
AND CONSTRUCTING SOCIAL COMMUNICATIONS**

Buzskiy Marat Pavlovich

Doctor of Philosphic Sciences, Professor, Department of Philosophy, History and Law,
Volgograd Branch of Financial University under the Government of the Russian Federation
metamarat1@yandex.ru
Kubinskaya St., 26, 400078 Volgograd, Russian Federation

Abstract. The article reveals social-constructive function of music form, which models the space of intersubjectivity in symbolic-sense and valuable-communicative aspects. The author connects renovation of music forms with those changing intersubjective communications, through which the contemporaries experience and get used to their age. The author notes the connection between lowering of artistic standard level in modern music and the tendency of “desubjectivity”, which has came into being in the communicative space of the informational society.

Key words: musical form, intonation, communication, modeling, intersubjectivity, music time, space, social.