

ƏDƏBİYYAT

1. Hacıbəyov, Ü. A. Seçilmiş əsərləri / Ü. A. Hacıbəyov - Bakı: Yazıçı, -1985. - 653
2. Yusifova, T. Ə. Bəstəkar Oqtay Kaziminin simfonik yaradıcılığında "Şəhidlər" simfoniyası // -Tokat-Türkiyə, 2015, -№ 2, -s.1008 - 1019, [Elektron resurs]: <https://www.academia.edu/35317563/Rast_M%C3%BCzikoloji_Dergisi_-_RAST_-_Vol_3_issue_2_2015_-_Tokat_-_T%C3%BCrkiye>
3. В полифонии мира и сострадания. // Регионплюс №19. (323). 2016) [Elektron resurs] / URL: <<http://regionplus.az/ru/articles/view/6009>>
4. Strasti (Bax) - Vikipediə [Elektron resurs]/ URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Strasti_\(Bax\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Strasti_(Bax))
5. Xanbəyova, V. N. Aqşin Əlizadənin simfonik yaradıcılığında milli musiqidən istifadə prinsipləri. // -Bakı: Konservatoriya, -2019. -№ 3(45), - s. 69-77
6. Мамедова, Л. М. Хоровая культура Азербайджана. Пути становления и перспективы развития хорового исполнительства». Учебн. пос. /Л. Мамедова – Б. : Адилогл, – 2010. – 231с.
7. Мирзоева, Н.А. Пути становление ораториально-кантатного жанра в Азербайджане: / Автореферат диссертации на соиск. учен. степени канди-дата искусствоведения) / – Баку, –1994. –19 с.

О СМЫСЛЕ ПОНИМАНИЯ СМЫСЛА МУЗЫКИ В АСПЕКТЕ «ЭВОЛЮЦИИ» ТРАКТОВКИ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО КРУГА

Рена САФРАЛИБЕКОВА

Кто полагает, что имеет дело с фактами, тот не ухватывает самой сути нашей науки. В реальности нашего исследования объективных фактов вообще не бывает.
И.Дройзен

Даже беглое знакомство с общей картиной научных трудов по проблематике герменевтики поражает пестротой теоретических установок, идей, концепций и методологических инструкций. Причем сопоставление их друг с другом для обнаружения правильных и отсеивания ошибочных совершенно не проясняет ситуацию. Здесь, если одна идея сталкивается с другой, то начинается долгая дискуссия, в результате которой обнаруживается, что обе имеют основания для существования.

Уже первая герменевтическая проблема, обсуждавшаяся в античности Александрийской и Пергамской школами, вызвала их противостояние, резкое неприятие идей друг друга. Это был вопрос о том, сколько смыслов в слове. Александрийская школа придерживалась мнения, что смыслов в слове много, а Пергамская – что в слове есть только один – единственный смысл. (1). А в современной герменевтике эти две точки зрения, казавшиеся прежде взаимоисключающими, сосуществуют самым мирным образом. Можно привести и более

близкий к нам по времени пример: Ю.Хабермас, представляющий, по классификации Н.Смита, «глубокую» герменевтику, долго и упорно выступал в дискуссиях по поводу гадамеровской универсализации герменевтики с основательной негативной критикой этой идеи. Однако, разрабатывая свою социальную теорию – «теорию коммуникативного действия» и вытекающую из нее этику дискурса, он вынужден был постоянно пользоваться герменевтическим инструментарием, в особенности такими категориями, как «диалог» и «понимание», тем самым невольно сближаясь с позицией своего оппонента, представителя так называемой «сильной герменевтики». (2).

Еще более интересна в этом смысле ситуация с толкованием принципа герменевтического круга. Хотя требование истолкования целого, исходя из смысла входящих в него частей было выдвинуто еще в XVI веке А.Августином и М.Флавиусом, первым ученым, рассуждавшим о круговом характере понимания, был Ф.Аст (XIX в.): смысл

целого понимается исходя из смысла единичного, а единичное –исходя из смысла целого. Причем целое у Аста – это всеобщий «дух», пронизывающий всю историю человечества. По Асту – толкование произведений античности, например, должно исходить из понимания целостности античного духа, а сам дух античности следует истолковывать, исходя из целостности духа человечества. (1). В принципе, это не вызывает возражений. И у Гегеля, как нам известно по курсу истории философии, история человечества – это движение идеи в образе человеческого духа. Г.Гейне писал, что вообще высшим смыслом в искусстве, как и во всех проявлениях жизни, является сознательная свобода духа. (3). В.А.Моцарт, чья гениальность не подлежит сомнению, говорил, что никогда не понимал, откуда в нем берется музыка – он был для нее идеальным каналом, проводником. Поэтому он так легко сочинял: без черновиков, с идеальной ясностью и совершенством сочетая в своих произведениях характерную для его эпохи атмосферу театральной игры, изящества, комфорта и интимности с воплощением вечного конфликта человеческого бытия – радости жизни и трагического осознания неизбежности смерти. Ж.Адамар приводит следующий красноречивый отрывок из письма Моцарта: «Когда я чувствую себя хорошо и нахожусь в хорошем расположении духа, или же прогуливаюсь, или ночью, когда я не могу заснуть – мысли приходят ко мне толпой и с необыкновенной легкостью. Откуда и как приходят они? Я ничего об этом не знаю. Те, которые мне нравятся, я держу в памяти, напеваю... После того, как я выбрал одну мелодию, к ней вскоре присоединяется другая...» (4). Сходное признание мы находим у Бетховена: «Откуда я беру свои идеи? Этого я вам не в состоянии сказать достоверно: они появляются незванные... я улавливаю их на лоне природы, в лесу, на прогулках, в тишине ночи, ранним утром» (5).

В конце XIX века Г.Малер, одержимый идеей Третьей симфонии, шел в поле или в горы смотреть и слушать. «Для того, чтобы «услышать» первую часть симфонии, ему понадобилось два лета...», – пишет И.Барсова (6). Сохранилось несколько вариантов программных наименований частей: «Что рассказывают мне цветы на лугу», «Что рассказывает мне утренний звон» и т.д. Сам Малер писал: «Мое произведение представляет собой музыкальную поэму, которая объемлет все ступени развития... Здесь (в последней части симфонии – Р.С.) должна быть обозначена... высшая ступень, с которой можно оглядеть весь мир. Я мог бы назвать эту часть примерно так: «Что рассказывает мне бог» (6). В конце XX века известный композитор А.Шнитке высказывается по этой теме подробнее и с большей точностью: «Интонируемый композитором мир как бы существует вне его, композитор же может только с той или иной достоверностью к этому миру подключиться. Для того, чтобы я смог

написать произведение, я должен поселить его в себе... Нужно очень чутко и внимательно вслушиваться в то, что звучит где-то внутри... услышать будущее сочинение как существующее...» (7).

Очевидно, находя неудовлетворительной некоторую расплывчатость толкования Аста, Ф.Шлейермахер счел необходимым ввести две разновидности герменевтического круга. Первая – это традиционное в герменевтике требование соотнесения части текста со всем текстом как целым и выяснение смысла целого относительно его частей. Вторая же состоит в том, что сам текст рассматривается как часть, а культура, в которой он возник и функционирует – как целое. В этом случае соотношение между частью и целым приобретает совершенно иной характер и понимать как отдельную мысль, так и все произведение в целом можно, исходя из всей совокупности жизненных отношений (впечатлений, переживаний и т.д.) автора текста (8). Хотя этот метод разделения объективной («грамматической») и субъективной («психологической») сторон понимания Шлейермахер предназначал для литературных произведений, он оказался вполне приемлемым и для музыкальных произведений. И – как модель – отразился в разделении музыковедения на теоретическое и историческое. Объясняя, в чем принципиальная разница между этими двумя специализациями, наш преподаватель по анализу музыкальных произведений, О.Е.Фельзер рассказывал: на экзамене двух студентов консерватории спросили, в чем главная идея Пятой симфонии Бетховена. Студент-«историк» подробно рассказал о трагедии жизни композитора – его глухоте, одиночестве, а также – о значении великих идей Просвещения и силе духа композитора, позволившем ему противостоять всем ударам судьбы и продолжать творить, утверждая основную идею: «от мрака к победе через борьбу». Студент-«теоретик», скептически выслушав ответ сокурсника, заметил: «Ну, во-первых, это – до минор. Тональность сама по себе уже выражает – во всяком случае, у Бетховена – идею драматического конфликта и борьбы. Тем более – в масштабах такого жанра, как симфония. А финал идет в До мажоре, что, естественно, выражает идею победы.»

Ф. Шлейермахер определял герменевтику как искусство понимания, а не искусство толкования понятого, как до него определял ее Аст. И в этом тоже есть своя логика, ибо в музыкальном искусстве богатство духовного содержания произведения рационально объяснить невозможно: «где кончается человеческий язык, там начинается музыка» (9). Собственно, преимущественный интерес музыковедов – исследователей к рационально-технологической стороне музыки и объясняется тем, что она поддается переводу на язык понятий, в то время как духовно-содержательная сторона этому переводу не поддается. А часто – и не понимается. Кстати, именно Шлейермахер противопоставил

прежней герменевтической традиции, исходившей из того, что при поиске смысла непонятных «темных» мест текста понимание возникает само собой – утверждение, что само собой возникает как раз непонимание, тогда как понимание требует определенных усилий. Действительно, как это ни странно, но даже для понимания музыки, которую называют понятной «во все времена и всем народам мира как некий универсальный язык» (10), требуются и усилия, и знания, которые нужно усвоить и сопережить с автором.

Что, например, хотел сказать Дмитрий Шостакович финалом своей Пятой симфонии?

То, что он объяснял сам – что это симфония о становлении личности современника, завершающаяся оптимистичным финалом, автору настоящей статьи было известно еще по курсу истории советской музыки Азгосконсерватории и симфония тогда так и воспринималась нами, студентами, без предположения возможности какой-либо иной трактовки. Однако Галина Вишневская, очень хорошо знавшая и композитора, и эпоху, в которую он жил и творил – не понаслышке, в своей книге объясняет слова композитора как вынужденную «ложь во спасение» в той ситуации, которая сложилась вокруг него после разгромной статьи о его музыке в газете «Правда». Она описывает, как 21 сентября 1937 года в зале Ленинградской консерватории собрался партактив города (бывшие рабочие, служащие – несколько сотен человек, мало что понимающих в музыке) – слушать новую, Пятую симфонию и «судить» композитора – учить, как надо писать музыку, отражающую счастливую жизнь советских людей и понятной народу. Шостаковичу дали возможность рассказать, о чем его музыка и он попробовал, как пишет Вишневская, «примитивнейшим образом» обмануть собравшихся, сказав, что это симфония о становлении личности, о преодолении человеком самого себя и назвав весь комплекс человеческих страстей и страданий, звучащих в его музыке, другими словами, а именно: что симфония жизнерадостна, оптимистична. Попытка удалась – Пятая симфония была встречена аплодисментами. «Это он говорит о жизнерадостном, оптимистичном финале, – с горечью продолжает Вишневская, – когда под

бесконечно повторяющуюся у скрипок ноту «ля», как гвоздь, вдалбливаемую в мозг, под мажорные звуки фанфар мы слышим, как вопит и стонет, извиваясь в пытках, ... поруганная Россия, вопит, что все равно будет жить... Шостакович был еще молод – и из поединка с партийным монстром вышел победителем, сразу ответив на удар своим ударом – великим творением. Но в те дни он надел на себя маску, с которой прожил всю остальную жизнь» (11). Книга Вишневской, как многие другие документальные свидетельства атмосферы страха и вынужденного лицемерия в эпоху сталинского террора, буквально обрушившиеся на нас в период гласности и перестройки заставили пересмотреть и переосмыслить многие художественные произведения того времени. Соответственно, изменилось и восприятие Пятой симфонии Шостаковича, когда появилась возможность понять ее связь с жизненными условиями, впечатлениями и переживаниями композитора. Пришло удивление тому, что не было услышано и понято в музыке финала то, что теперь ощущалось так ясно! Это слишком помпезно-официозное, натужно-победное утверждение оптимизма в финале было так непохоже на ту свежую, остроумно-полетную жизнерадостность, которой отмечены действительно оптимистичные произведения Шостаковича! Мажорное завершение симфонии ассоциировалось теперь у автора этих строк, помимо прочего, с теми громкими идеологическими утверждениями, которые формально всегда правильны и «мажорны», но в действительности всегда означают нечто другое и противоположное тому, что говорят. По ассоциации с этим наивным удивлением вспомнилось, как Чарльз Дарвин, рассказывая в автобиографии о том, как он в молодости собирал растения в долине ледникового происхождения, с сожалением признается, что тогда он не увидел сущности этой долины, потому что не понимал, как ее рассматривать. Он не увидел частностей, потому что не знал общего – что такие долины вообще существуют. А спустя многие годы он удивлялся тому, что не увидел и не понял этого сразу, хотя, как он выразился, «сгоревший дом не говорил яснее о пожаре, чем эта долина говорила о леднике».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов Г. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления. М., 2002.
2. Smith N. Strong Hermeneutics. Contingency and Moral Identity. London. 1997.
3. Гейне Г. О французской сцене./Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1982, с.244.
4. Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М., 1970, с.20.
5. Проблемы бетховенского стиля. М., 1932, с.319.
6. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., Сов. композитор. 1975, с.104.
7. Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь./Сов. музыка, 1988, №10, с.18.
8. Кожурин А., Кучина Л., Традиция европейской герменевтики./Европейские культурфилософские концепции XIX – XX веков: Учебное пособие. СПб. Изд-во СПб ГУЭФ, 2002.
9. Вагнер Р. Счастливый вечер./Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., Музыка, 1982, с. 182.
10. Шиллинг Г. Опыт философии прекрасного в музыке/там же, с.111.
11. Вишневская Г. Галина. История жизни. М., Согласие, 1996.