



А. С. МОЛЧАНОВ

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 781.1

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОВТОРА В ФИЛОСОФСКОМ И МУЗЫКАЛЬНОМ ОПЫТЕ

Среди многочисленных компонентов музыкального выражения важнейшая роль принадлежит повтору. Следует отметить особую его значимость практически для всех областей музыкально-профессиональной деятельности: композиторского творчества, исполнительской интерпретации, педагогики, а также востребованность данного принципа в музыке разных историко-стилевых типов. Повтор составляет один из базисных слоёв логики музыкального высказывания и с неизменным постоянством присутствует хотя бы на одном из уровней художественной структуры.

В музыкознании рассмотрение данного принципа происходило в связи с широким кругом понятий, таких, как тождество и контраст (Б. Асафьев), остигатность и переменность (С. Скребков), тенденции уподобления и обновления (В. Бобровский) и другие аналогичные дихотомии, имеющие тесное взаимодействие с процессами темо- и формообразования. В учебной практике закрепились традиции рассматривать повторение как один из видов развития, способ продления и наращивания музыкального высказывания. Однако именно в данном контексте и обнаруживается то проблемное поле толкования повтора, которое уводит нас от сферы чисто технологической в пространство смысла. Исходным пунктом этого пути служит противоречие между информативными свойствами повтора и собственно процессуальностью, динамикой развёртывания художественной структуры во времени.

Как известно, с точки зрения информации повтор не несёт ничего нового (является избыточным) и поэтому может быть истолкован как тавтология. Однако в художественной форме мы встречаемся с ситуацией прямо противоположной. Многократные возвраты различных композиционно-логических единиц, свойственные некоторым музыкальным явлениям (например, остигату), не воспринимаются излишними, а кажутся убедительными и художественно оправданными, то есть получают определённое смысловое толкование.

С одной стороны, здесь сказывается роль универсального структурного «принципа возвращения» (Ю. Лотман). Его действие связано с тем, что в произведении искусства отношения между значащими элементами его структуры всегда взаимо-

обусловлены друг относительно друга и находятся в тесной смысловой зависимости, определяющейся принципами тождества и антитезы. Возникающие на данной основе текстовые связи организуют «протяжённую в пространстве» конструкцию, в которой постоянные появления одних и тех же элементов не приводят к её обеднению (исчерпанию), а наоборот, в процессе со- и противопоставления помогают выявить скрытое прежде «семантическое содержание» (см. [4, с. 89]).

С другой стороны, важную роль играет сфера восприятия, поскольку именно в акте непосредственного звукового выражения происходит осознание смыслообразующих функций музыкального произведения. Восприятие оказывается некоторым связующим звеном между теоретическими представлениями о повторе, опирающимися на формально-логические структуры текста, и его осмыслением в рамках художественного целого.

Все указанные обстоятельства позволяют выдвинуть гипотезу рассмотрения повтора не только как атрибута музыкальной структуры, способствующего её наращиванию и развитию, но и как особого принципа музыкального мышления, некоторого феномена, постоянно меняющегося во множестве своих проявлений. А поскольку восприятие и мышление имеют достаточно масштабный спектр реализации и связь с различными явлениями окружающего мира, то возникает необходимость обращения к смежным областям знания в поисках определённых методологических основ изучения принципа музыкальной повторности.

В решении этой задачи обратимся к некоторым концепциям мировоззренческого опыта, ставившим повтор в качестве одного из возможных компонентов для осмысления и описания различных событий действительности. Можно отметить, что заметный интерес к повтору как специфическому явлению окружающего мира и одновременно психической структуры человека возникает в эпоху Просвещения, когда происходит становление естественных наук и отработка методов познания, когда понимание противоречивости бытия служит основой для изучения принципов мироздания.

Одним из ярких мыслителей XVIII века, у которого повторение становится важным компонентом

в описании и исследовании человеческой природы, был шотландский философ, психолог, экономист Дэвид Юм. Он занимался вопросами человеческой природы, особенностями восприятия (впечатлениями, ощущениями, опытом), причинно-следственными связями. Считается, что Юм стоял на позициях скептицизма (агностицизма), полагая возможности изучения мира ограниченными пределами личностных состояний. Тем не менее его наблюдения, касающиеся природы познания, стали основой для многих последующих теорий западной философии. Но то, что Юм обратил внимание на повторение, представляется крайне важным и ценным, поскольку именно в его наблюдениях содержатся, как нам кажется, те основополагающие свойства повтора и особенности восприятия, которые актуальны и с позиции художественного мышления, а также анализа музыкальных произведений.

Можно сказать, что повторение в контексте воззрений Д. Юма обретает явно выраженный психологический ракурс. Данный принцип сопоставляется с памятью, выступающей как способность, «при помощи которой мы повторяем свои впечатления верным способом». Повторение также является необходимым компонентом нашего сознания, помогающим обнаружить причинно-следственные связи, по принципу смежности во времени и пространстве. Раскрытие же данных связей опирается на психологические свойства восприятия. «Повторение не открывает нам и не производит ничего в объектах, но только влияет при помощи порождаемого им привычного перехода на ум; что этот привычный переход, следовательно, то же самое, что сила и необходимость, которые, стало быть, являются качествами восприятий, а не объектов...» [5, с. 219]. Следовательно, возникает возможность обновления при восприятии и осмыслении обнаруженных связей.

Ещё одно свойство, раскрывающееся в контексте описываемых Юмом отношений, – возможность прогностической активности сознания при выстраивании цепи сходных признаков между различными объектами. «Открыв при помощи ясного опыта причины или действия какого-нибудь явления, мы непосредственно распространяем своё наблюдение на все явления подобного рода, не дожидаясь того постоянного повторения, которое дало начало первичной идее этого отношения» [там же, с. 226]. Причём условия такого распространения носят вероятностный характер и не исключают моменты неоправданности ожиданий, диктуемых различием. Соответственно повтор, даже ещё не состоявшийся, а только предполагаемый, может быть понят как возможность *репрезентативного обобщения* и *аналогии* между возникающими явлениями.

С другой стороны, повторение связывается с идеей устойчивости сознания, убергая его от распада, выступая в качестве определённого импульса, коор-

динующего наши действия. «Повторение может сворачивать сознание в круг, замыкать в самом себе, в своём мире, а может быть ступенькой восхождения, где устойчивость обеспечивает шаг, но при этом, меняясь, ведёт сознание за пределы привычных представлений к открытию нового» [1, с. 66].

Таким образом, в контексте философии Д. Юма относительно повтора мы обнаруживаем целую цепь важных его свойств, возникающих в логике мышления над вопросами познания. Однако в самом этом процессе указанные свойства находятся как бы в свёрнутом виде и теряются между опытом, памятью и привычкой, которые были актуальны для Юма в силу критичности его взглядов и раскрытии тезиса о непознаваемости мира.

В то же время обозначенные импульсы не прошли бесследно и постепенно произросли в новых качествах и формах. Например, долгое время для позитивистского мышления был актуальным принцип *верификации*, связанный с процессами сравнения, распознавания сходства, отождествления каких-либо явлений с эмпирическими данными¹. А это, по сути, и есть путь к повтору, проторённый уже в чисто научной методологии. Повторяемость в данном значении лежит и в основе формулирования научных законов, поскольку устойчивое подтверждение опыта, постоянное совпадение значений в расчётах даёт весомое основание говорить о систематичности, закономерности явления. Следовательно, повтор в каком-то смысле становится критерием истины. Введение верификации, безусловно, способствовало развитию единого базиса научного знания, а также стимулировало появление новых принципов и концепций, развивающих или же опровергающих предыдущие (например, принципа фальсификации).

Другой ветвью научно-философской мысли стало использование повтора в контексте экзистенциализма, в рамках которого он непосредственно становится одним из ключевых понятий, получающих особую смысловую направленность, акцентирующую сферу внутреннего мира человека.

В работе датского философа и богослова Сёрена Кьеркегора «Повторение» данное явление исследуется, прежде всего, в онтологическом плане. Выделяются две основные линии повествования. В первой повторение рассматривается в экспериментальном ключе, как подтверждение конкретной жизненной ситуации (поездка в Берлин); во второй главный акцент делается на человеческих чувствах, вопросах любви и воли сознания.

Актуальным для автора в связи с данными направлениями становится сопоставление повторения с такими понятиями, как воспоминание и надежда. Первое относится к прошлому и, согласно Кьеркегору, «обращает человека вспять, вынуждает его повторять то, что было в обратном порядке». Надежда – это будущее, но оно туманно и непредсказуемо.



И только повторение «заставляет человека вспоминающая, предвосхищать то, что будет» [3, с. 7, 8, 9]. Из контекста работы становится ясным, что на практике добиться такого повторения представляется весьма затруднительным, так как для этого необходимо проявить определённую волю. Но далеко не все на это способны и предпочитают жить надеждами и воспоминаниями. Зато повторение в этом контексте становится синонимом жизни. «Утверждая... что жизнь – повторение, я говорю тем самым: то, что существовало прежде, настанет вновь. Без категорий воспоминания и повторения вся жизнь распадается, превращается в пустую, бессодержательную игрушку» [там же, с. 30–31].

Особое внимание к повторению служит у Кьеркегора основой для изучения других философских вопросов, прежде всего, проблемы свободы, хотя при этом несколько в стороне остаются гносеологические аспекты, связанные с повтором. Однако, так или иначе, следует считать работу датского мыслителя важным рубежным открытием повторения как специального явления, поставленного в центр проблемного поля обсуждения. Значение же повторения как определённого жизненного понятия, но и, собственно, как специальной теоретической категории будут раскрыты позднее в контексте плюралистической ситуации мышления, характерной для XX века.

Во французском постструктурализме (1960–1970-е гг.), повторение и различие вводятся в категориальный аппарат исследований как принципы, способные выступать в качестве инструментов интерпретации различных явлений современности и прошлого. Один из первых шагов в этом направлении сделал Жак Деррида, разрабатывавший метод деконструкции. Специальное же исследование вышло из-под пера другого французского философа Жилия Делёза, книга которого «Различие и повторение» [2] явилась достаточно ярким образцом философского постмодернизма.

Ж. Делёз в своём труде исходит из многогранной плюралистической картины мира, сопоставляя и сталкивая множество понятий, отношений, связей. При этом много внимания он уделяет собственно природе повторения, затрагивая и художественно-эстетическую и психологическую сферы. Делёз акцентирует внимание на двух основных формах повторения. Первая – *механическая*, обеспечивающая частоту и точность появления тождественных моментов. Вторая – *духовное повторение, внутреннее*, предстающее как имманентное их движение в пространстве и времени. Первая есть своего рода внешняя оболочка вещей, как «движение по кругу», критерий которого – *точность*. Вторая – особый субъект первой, её «внутренняя жизнь». Повторение здесь динамично, интенсивно. Оно как бы скрыто под *маской*. Его сущность в понятии *подлинность*. И именно это духовное повторение направлено к тому, чтобы обозначить

различие, или как пишет Делёз «выманить различие у повторения».

В связи с этим актуальным становится внимание к такому психологическому явлению, как *память*, которая служит обоснованием самого времени. Память заставляет проходить настоящее, дробит линейную шкалу на дискретные промежутки, где совмещаются различные времена. Возникает эффект сжатия, обеспечивающий синтез времени: прошлое – через его удержание путём повторения; будущее – через ожидание, предвосхищение; настоящее как момент осуществления этого сжатия. Времена могут совмещаться. При этом синтез может быть как пассивным, так и активным. Первый идёт в сознании на уровне перцептивных сигналов от прошлого к будущему, фиксируя определённый вектор прохождения информации. Активный же синтез – это «качественное впечатление», которое воспроизводит память, превращая прошлое в отражение, а будущее в предвидение. И именно взаимодействие этих синтезов как раз и определяет то, каким образом участвуют те или иные события в повторении.

Различные синтезы времени, по Делёзу, также имеют отражение в биопсихической жизни индивида, в сфере бессознательного, в скрытых замаскированных формах². Положительным импульсом во всех этих процессах является повторение, причём такое, которое устремляется к различию, обогащено симулированными его формами и дифференциальными рядами разной степени интенсивности.

Одним из аспектов реализации данных отношений служит сфера искусства, где повторение представлено во всём многообразии его форм. Мы ощущаем смысловое отражение повтора на уровне языка, конструкции произведений искусства и с точки зрения их восприятия, сознательно и бессознательно, в мыслительном активном синтезе, направленном вглубь художественной структуры. Результат этого действия вполне очевиден. Мы осознаём, как повторение диссимметрии прячется в симметричных архитектурных ансамблях, или в том, как преодолевается тождественность смысла в омонимической рифме поэтического текста, но и, конечно, как повторение устремляется к различию в музыкальном искусстве, когда, например, повторность предписана автором в виде набора чётко фиксированных структур, но порядок их предъявления слушателю постоянно варьируется и тем самым оказывается обращён к различию.

Поэтому повторение приводит нас к постоянно обновлению, с тем, чтобы в единстве множества обеспечить должное основание для функционирования разнообразных интеллектуальных и других систем человеческого опыта. «Жизнь такова, что, оказавшись, перед лицом наиболее механических, стереотипных повторений вне нас и в нас самих, – пишет Делёз, – мы не перестаём извлекать из них

небольшие различия, варианты и модификации... Повторение уже нацелено на повторения, различие – на различия. Именно повторения повторяются, различающееся различается. Цель жизни – добиться осуществления всех повторений в пространстве распределения различия» [2, с. 7].

Таким образом, осветив некоторые философские концепции, так или иначе затрагивающие проблематику повтора, мы можем проследить определённую эволюцию в мышлении, как в самих методах описания повтора, так и с точки зрения качественной стороны его интерпретации. Направленность изменений простирается от простого наблюдения, фиксирования внешних явлений, к внутренним психологическим механизмам осознания, где повтор становится главным атрибутом концепции, исходной точкой и одновременно итогом познания. Таким он предстаёт в философских трудах XX века и таким во многом отражается в различных художественных течениях эпохи, разных видах искусства.

При этом описание категории повтора происходит не изолированно и обычно сопровождается сочетанием с той или иной его альтернативой. В качестве такой антитезы чаще всего выступает *различие* как явление, посредством которого обнаруживаются отличительные признаки. Но различие возникает обычно не на пустом месте, а в сопоставлении с другим непохожим явлением, или же на изменённом повторе, то есть не исключает и момент тождества. Так возникает целый ряд оппозиций, фигурирующих в тех или иных системах: покой и движение, копия и оригинал, продуктивная и репродуктивная деятельность и т. п. Описание и интерпретация их соотношений может проходить по-разному: диалектическое взаимопрото-

никновение, абстрактно-логический уровень связей, психология восприятия. И здесь перед нами открывается практически безграничная картина возможностей проявления и осмысления этих принципов.

Но что в конечном итоге является ценным в повторе? То, что повтор оказывается направлен к *различию* и не просто как некоторой противоположности, а различию как своему второму я, как некоторой скрытой субстанции, проявляющейся в ответственно важный момент. С другой стороны, повтор может быть скрыт различием, замаскирован, симулирован. Распознавание повтора оказывается в таком случае областью человеческого сознания, следовательно, свойством мышления.

В итоге мы имеем две плоскости претворения повтора, свойственные художественной структуре. Первую можно обозначить как сугубо технологическую, фиксирующую связи элементов, подвергающуюся материальной статистической обработке. Вторую можно определить как область мышления. Ключом её понимания, что затронуто во всех вышеуказанных концепциях, является психическая структура индивида и, в частности, процесс памяти. Отметим, что в данном контексте осознание повтора равносильно способности помнить, существовать в процессе сопоставления, сравнения, различения совокупности некоторых событий. Иначе линия жизни превратилась бы в одно ни с чем не сопоставимое мгновение, вечно новое, но всегда единственное.

Осознание данных форм повторности составляет актуальную задачу для всех сторон музыкальной профессиональной деятельности и должно стать основой художественного и научного описания этого явления в музыкальном искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В рамках логического позитивизма принцип верификации мыслился основным способом апробации научных утверждений, полученных на основе данных непосредственного опыта.

² Один из видов этого выражен в известной формуле – *повторяют не потому, что вытесняют, но вытесняют по-*

тому, что повторяют. Интерпретация этой формулы может быть примерно следующей. Я вытесняю, потому что я могу проживать некоторые вещи или опыт лишь в плане повторения. Я вынужден вытеснять то, что помешало бы мне переживать их таким образом...

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронина Н.Н. Повторение как предпосылка формирования онтологических представлений: дис. ... канд. философ. наук. Нижний Новгород, 2004. 177 с.
2. Делёз Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб: Петрополис, 1998. 384 с.

3. Кьеркегор С. Повторение. М.: Лабиринт, 1997. 157 с.
4. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа: сб. ст. / сост. А. Д. Кошелев. М., 1994. С. 10–263.
5. Юм Д. Трактат о человеческой природе. Репринт. изд. Минск: Попурри, 1998. 720 с.

REFERENCES

1. Voronina N. N. *Povtorenie kak predposylka formirovaniya ontologicheskikh predstavleniy: dis. ... kand. filosof. nauk* [Repetition as a Prerequisite for Formation of Ontological Representations: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Sciences]. Nizhniy Novgorod, 2004. 177 p.
2. Delez Zh. *Razlichie i povtorenie* [Deleuze, Gilles. Difference and Repetition]. St. Petersburg: Petropolis, 1998. 384 p.
3. K'erkigor S. *Povtorenie* [Kierkegaard, Søren. Repetition]. Moscow: Labirint Press, 1997. 157 p.
4. Lotman Yu. M. *Lektsii po struktural'noy poetike* [Lectures on Structural Poetics]. *Yu. M. Lotman i tartussko-moskovskaya semioticheskaya shkola: sb. st.* [Yu. M. Lotman and the Tartu-Moscow School of Semiotics. Collected Papers]. Moscow, 1994, pp. 10–263.
5. Ium D. *Traktat o chelovecheskoy prirode* [Hume, David. Treatise on Human Nature]. Reprint. Minsk: Popurri, 1998. 720 p.

О некоторых аспектах исследования повтора в философском и музыкальном опыте

Статья посвящена вопросам методологии изучения повтора в музыке. Автор отмечает проблемы толкования данного принципа в музыковедении, указывая на противоречие между информационными свойствами повтора и динамикой развёртывания художественной структуры во времени. В статье отмечается важная роль композиционно-логических принципов, а также сферы восприятия для выявления смысловых функций повтора. Автор обращается к некоторым внемузыкальным системам и концепциям. На примере анализа работ Д. Юма, С. Кьеркегора и Ж. Делёза показывается эволюция изучения понятия повтора в различных философских си-

стемах: эмпиризме, экзистенциализме и постструктурализме. Полученные результаты дают возможность обосновать трактовку повтора как принципа музыкального мышления, а также подчеркнуть роль двух основных форм претворения повтора в художественной структуре: механическую форму, ведущую к наращиванию элементов, и форму мыслительного синтеза, тесно связанного с формированием смысловой концепции музыки.

Ключевые слова: повтор в музыке, музыкальное мышление, музыкальное восприятие

Concerning Certain Aspects of Research of Repetition in Philosophical and Musical Experience

The article is devoted to issues of methodology of study of repetition in music. The author highlights the issues of interpretation of the present principle in musicology, drawing to our attention the contradiction between the informational features of repetition and the dynamicity of unfolding of artistic structure in time. The article notes the important role of compositional logical principles, as well as the spheres of perception for the disclosing of semantic functions of repetition. The author turns to several extra-musical systems and conceptions. Examination of works of David Hume, Søren Kierkegaard and Gilles Deleuze discloses the evolution of study of the concept of repetition in

various philosophical systems: Empiricism, Existentialism and Post-Structuralism. The achieved results present make it possible to base the interpretation of repetition as a principle of musical thinking and to emphasize the role of two basic forms of implementation of repetition in artistic structure: mechanical form, leading to a build-up of elements, and a form of synthesis of thought closely connected with the formation of notional conception of music.

Keyword: repetition in music, musical thinking, musical perception

Молчанов Андрей Сергеевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
E-mail: mas-composer@mail.ru
Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Andrei S. Molchanov

Candidate of Arts (PhD),
Associate Professor at the Music Theory Department
E-mail: mas-composer@mail.ru
Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 630099 Novosibirsk

