

## *Александра Самойленко*

### **Автор и герой в музыковедческой деятельности**

*Психолог Джек Корнфилд, рассказывая о своей первой встрече с покойным ныне учителем тибетского буддизма Калу Ринпоче, вспоминает, что между ними состоялся такой диалог: «Не могли бы вы мне изложить в нескольких фразах самую суть буддийских учений?» - «Я бы мог это сделать, но вы не поверите мне, и, чтоб понять, о чем я говорю, вам потребуется много лет». - «Все равно, объясните пожалуйста, так хочется знать...»  
Ответ Ринпоче был предельно краток: «Вас реально не существует».*

Приступая к столь непростой, в то же время, столь очевидной в своих основных слагаемых теме, прежде всего, постараемся ответить на вопросы о том, где, в какой области рождается тема взаимодействия автора и героя, кто должен ими заниматься и почему современная авторология пребывает в серьезных методических затруднениях.

1. Итак, тема взаимоотношений автора и героя, следовательно, взаимодействия явлений авторства и геройства, настолько сообразна с содержанием человеческой культуры, особенно в том ее ценностном средоточии, которое именуется художественной культурой, что можно удивиться тому, что она только в последние годы начала разворачиваться в гуманитарных исследованиях в своем методическом назначении. Конечно, изучение связи таких непростых категорий, как автор и герой требует, предварительного рассмотрения каждой из них. Однако обнаруживается, что и в этом отношении научно-теоретические позиции еще не сформировались. И если разъяснению понятия о герое может поспособствовать в какой-то степени опыт эстетического определения героического (как одного из типов эстетического отношения; договоримся сразу, однако, что именно категорией героического мы не будем заниматься в данной работе), то понятие об авторе и явление авторства еще не нашли своего дисциплинарного фокуса; претендуя на значение гуманитарных универсалий, они не обрели достаточной научно-теоретической точки опоры именно из-за этой своей претензии.

2. Объясним существующее сегодня двойное затруднение авторологии. В настоящее время, скорее всего, следует признать отсутствие единой гуманитарной теории автора, тем более – ее междисциплинарной методической обеспеченности. Возможно, этим объясняется и отсутствие видово-специализированных искусствоведческих *авторологических подходов*, в том числе, музыковедческих. С другой стороны, отраслевому искусствознанию не стоит ждать «сигнала из центра» – от философско-эстетических дисциплин, поскольку они-то и находятся в наибольшем

затруднении. Сложность же *музыковедческой задачи* в области авторологии представляется связанной, прежде всего, с определением специфической природы как музыки, так и музыковедческого отношения к ней (музыковедческой работы).

3. Размытость очертаний теории автора в современной философской мысли объясняется многими причинами, прежде всего, конечно, фундаментальными преобразованиями самой этой мысли, в том числе, из гносеологической в эпистемологическую («эпистемологический поворот» философской теории познания), с наращиванием феноменологического потенциала последней, а также с противостоянием различных тенденций эпистемологии, из которых все более настойчивой (настойчиво расширяющейся) становится ноологическая. Иными словами – изменяется характер и предмет знания (человеком и человека), а проблема знания все более становится проблемой понимания, что, скорее всего, и приводит современных философов и культурологов к М. Бахтину.

Для дальнейшего развития нашей мысли важно подчеркнуть, что, во-первых, ноологическая концепция (варьированный эпистемологический метод – Р. Эйслер и нек. др.) в качестве центрального своего элемента выдвигает явление **кризиса**, широко понимаемое – как противоречие между внешним и внутренним планами бытия человека в мире, как противоречие в смыслополагании; во-вторых, неустойчивость эпистемологического направления как *научного авторитета* (авторитета научной традиции) заставляет его сторонников искать **своего автора** – и находить его в лице **М. Бахтина**, причем даже не «всего Бахтина», а Бахтина как *автора работы «Автор и герой в эстетической деятельности»* (аллюзией к названию которой явилось наименование нашего доклада), написанной в 20-е годы, то есть ранней, но к основным положениям которой он вернется в 1974 году, размышляя о методологии гуманитарных наук (см.: В. Библер, Б. Корман, В. Махлин, Л. Микешина, Н. Николаев, Р. Порт, А. Фаустов, С. Хаак, W.U. Quine, M. Holquist, G.S. Morson., С. Emerson). Впрочем, справедливости ради, надо сказать, что, находя Бахтина как «своего» автора, современные гуманитарии *не заботятся о нем как об авторе-литературоведе*.

4. Почему и с какой целью из Бахтина делают философа, и какими подсказками «от Бахтина» следует воспользоваться для того, чтобы правильно понять его собственные авторские взгляды?

Решая задачи философского уровня, большинство авторов, интерпретирующих научную поэтику Бахтина, сосредотачивают внимания на категории автора, подчиняя ей понятие о герое, представляя героя как некую проекцию авторского сознания, что особенно заметно в том случае, когда происходит отвлечение от художественного материала (причем исторического художественного материала) – от литературы – на основе которого развивал свое понимание автора М. Бахтин. И хотя общепризнанными стали мысли о том, что позиции Бахтина основаны на бытийно-исторической достоверности, на систематическом подходе к историческому миру жизни, культуры и искусства в их единстве как в

единстве творческого «поступающего» личностного сознания, анализ явления авторства совершается путем абстрагирования представления о субъекте, путем выноса его за пределы художественно деятельности (или какой-либо иной формы творческой деятельности). В силу этого автор и герой рассматриваются как две стороны сознания отвлеченного субъекта – как двойственная внутренняя психологическая структура самого субъекта и совершаемого им «эпистемологического акта», а значение последнего усиливается тем, что собственно когнитивное отношение дополняется ценностным – этическим и эстетическим. Однако как происходит это ценностное обогащение познавательного акта, каковы его причины и цели, а главное – что *позволяет судить о нем с необходимой уверенностью, доводимой до научной аргументации*, остается неясным. Ключевыми подсказками для преодоления данной методической трудности могут служить: связь теории автора (в ее бахтинском развертывании) с текстологическим подходом, то есть с тем принципиальным фактом, что между автором и героем всегда встает **текст** (В. Библер); выявление той структуры (поэтапной реализации) автора – авторства в **художественном тексте**, которую предлагает Бахтин и из которой он исходит, рассматривая творческую активность, «участность» и ответственность субъекта, феномен человечности (но не наоборот).

М. Бахтин – текстолог. Иными словами, по Бахтину, сначала *автор как субъект*, причем автор художественно значимого текста, а затем уже *субъект как автор* познавательного жизненного акта – ценностно-смысловой действительности жизни. Конечно, эта самая действительность, то есть сама жизнь в ее принадлежности человеку, волнует Бахтина более всего. (Не забудем о том, что М. Бахтин – человек с необычайно трудной, хотя и, пожалуй, счастливой в творческом отношении жизнью, то есть, прежде всего, человек – думающий спрашивающий, отвечающий, скорее неоплатоник, нежели неокантианец, поскольку не боится обозначать то, что «за пределами» разума, одновременно не боится жизненной реальной «не-чистоты» разума.) Однако добраться до нее можно только опосредованным путем – с помощью текста, от художественной формы которого можно двигаться и в сторону предельно широкого понимания, подходя как к тексту к общим жизненным хронотопам, впрочем, всегда являющимся культурно-исторически обусловленными.

5. Тогда понятно и то, **почему автору нужен герой**: *автор становится автором в той степени, в какой он становится героем*, то есть он обязан дойти до героя, чтобы обнять и эстетически завершить его. С другой стороны, таким героем может быть не только персонифицированный образ – художественная модель конкретного человека; данная модель возникает благодаря построению текста – усилиями текста, и его (текста) художественное содержание (эстетическая форма – по Бахтину), слагаемые этого содержания становятся особым предметным уплотнением – осуществлением образа героя; они являются его предпосылками и вполне

самостоятельными заместителями, в чем и выражается, словами Бахтина, «художественная объективность» – «художественная доброта» автора. Следовательно, в роли героя оказывается **предметность текста** с его внутренними закономерностями и внешними обусловленностями, что сохраняется и при обращении к музыке.

По мысли Бахтина, и в музыке есть предмет – «эстетически формальная сила», «упорствующая напряженная событийность возможной жизни», хотя она не дифференцирована и не определена [2, с. 184-185]; добавим – не определена *в жизненных категориях*, однако более чем определена в категориях музыкального текста, и этим обусловлено и *оправдано* музыковедческое вмешательство в судьбу музыки. Автор создает условия для героя – создает условного героя с помощью условности художественного текста, которая сама (условность) выступает как герой. Таким образом, между жизнью и искусством встает условность, передающая поступок героя – поступающее сознание героя; герой поступает вместе с текстом, и это позволяет автору приобщиться к герою.

Итак, путь автора к герою пролегает через **поступок текстом**, позволяющий данный **текст** дифференцировать **как поступок**, а также – атрибутировать **жизненный поступок**, то есть выраженное уже в жизненном событии ценностное участие человека, **как текст**. Так можно кратко резюмировать сопряжение понятий автор – герой – текст – поступок в работах Бахтина.

Какие же этапы преодолевает автор на пути к герою и как это обуславливает возможную типологию авторства?

6. Каким становится автор на пути к герою, если этот путь рассматривать как дифференцированный «поступок текстом»?

М. Бахтин разделяет понятия «биографического», «первичного» и «вторичного» автора; биографический автор его не слишком интересует – как до- и внехудожественный этап становления замысла (текста), то есть как *избыточно реальный*. Бахтинский анализ начинается с этапа *нахождения автором формулирующей эстетической позиции* – на границе художественного текста, но все еще с позиции вневходимости по отношению к его образным составляющим; его кульминационным моментом становится изучение непосредственного вхождения автора в *смысловую логику текста*, предполагающего *особое напряжение отношений автора с «героем»*, то есть собственно художественное осуществление автора. Однако, вспоминая о предложенной самим Бахтиным идее Третьего – идеального Надресата как непрямого участника и метафизического инициатора художественно-смыслового диалога, можно предположить наличие и «третичного» автора – третий этап взаимодействия автора и героя, автора и текста.

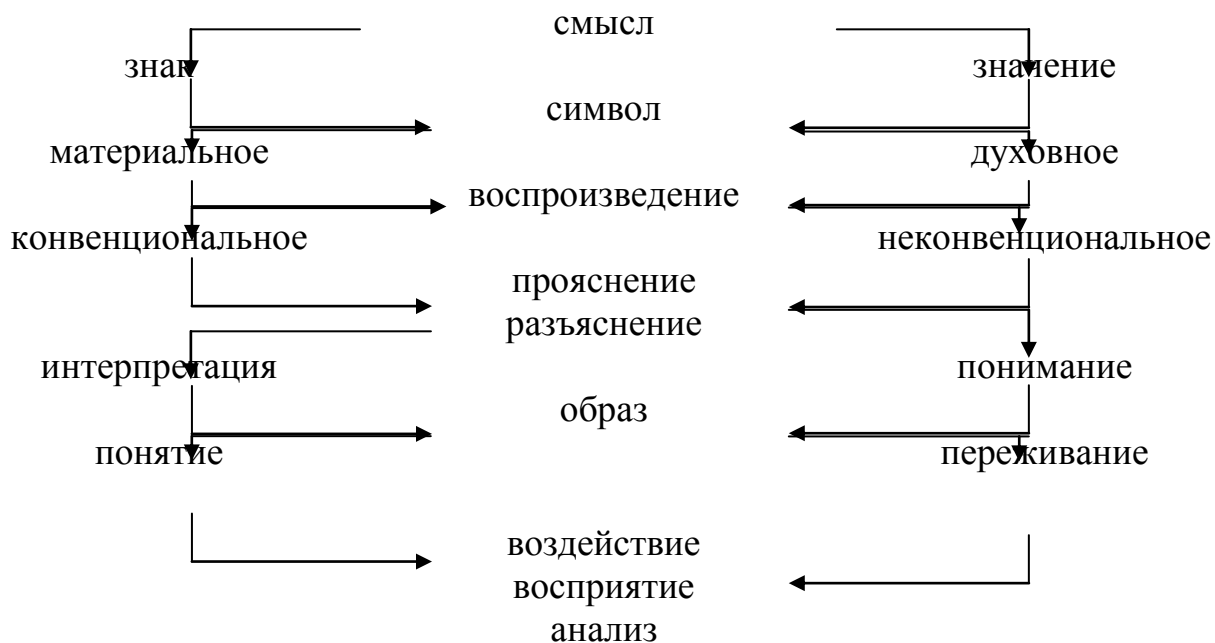
Уместно вспомнить и о том, что в словаре В. Даля «авторство» определяется как **«состояние, обязанность и задание»**, то есть также как некое триединство, к которому очень хочется добавить четвертое определение – **призвание**. Данные определения хорошо согласуются с

понятиями **предпонимания** (Г. Гадамер) как перехода от первоначального целостного переживания художественного замысла к его эстетическому определению, **ответственности** (здесь и далее понятия Бахтина) как выбора эстетической формы – формы эстетического отношения и его предметных ориентиров, **участности** как включения в процесс композиционно-текстовой реализации замысла, наконец, **поступка** как прочной знаковой фиксации ценностно-смыслового выбора, образной выраженности художественной оценки. Предпонимание выступает *чистой интенциональностью* сознания «биографического автора»; обязанность – ответственность характеризует «первичного автора» и предполагает эстетическую презумпцию жанровой формы; задание – участность представляют «вторичного автора» в его озабоченности нахождением адекватного эстетическому содержанию жанра композиционного решения, то есть *производящего композицию* – определяющего границы и содержательное наполнение произведения. Наконец, призвание – поступок дает ту художественную полноту выражения автора в тексте, которая позволяет судить о герое и об «образе автора» как о смысловой встрече, дает стилевую завершенность художественной идеи произведения – стилевой образ художественного языка, который есть ни что иное, как растворение эгоцентризма автора в имманентной смысловой логике текста и приобщение «малого текста» произведения к «большому тексту» искусства. Именно о последнем Бахтин пишет как об «уверенном единстве стиля» – «большом и сильном стиле», который обнимает все области искусства, апеллируя к единству познавательно-этической напряженности жизни, рождающем «религиозное доверие к тому, что жизнь не одинока, что она напряженна и движется из себя не в ценностной пустоте» [2, с. 185-186], который возвращает автора к жизни вместе с «героем» – **как героя**.

Чем вызвано бахтинское противопоставление биографического, первичного и вторичного авторов? Здесь нет иного ответа, чем обращение к проходящему через всю научную поэтику Бахтина понятию о диалоге и диалогическом методе. Внутренняя разделенность автора является диалогической разделенностью – как его «поступка текстом», так и его сознания, то есть и с чисто интенциональной и с предметно-художественной сторон. Диалогические «пары» автор – герой, ответственность – участность, обязанность – задание, наконец, первичный автор – вторичный автор разрешают свое напряженное ценностное противостояние в достижении «третьего» (идеального Над-адресата) – соответственно, смысла – поступка – призвания; в художественном тексте по отношению к этим диалогическим триадам резонансным является взаимодействие *жанровой формы* (с ее эстетической презумпцией) – *композиционной логики* – восходящего к «большому и сильному стилю» *конкретного стилевого образа* (как образа языка и мира). Таким образом возникает и *сложный диалог реального и условного автора*, ведущий к их взаимному превращению в автора **идеального** – смыслополагающего, ноэтического.

7. Данный путь автора к герою, равно как и его этапы, представляется общим для различных видов искусств, роднящим между собой литературное и музыкальное воздействие, следовательно, литературоведческий и музыковедческий методы текстологического (эпистемологического) анализа. Однако принято противопоставлять литературную и музыкальную конвенции – договоренности об условности языка и текста. Почему?

Существенные различия литературного и музыкального путей автора к герою можно связать, во-первых, с различным направлением художественного воздействия – движения по «**конвенциональному кругу**» – от предметно-знаковой разъясненности смысла в литературе, то есть от «поверхности» словесного понятия и выраженного с его помощью образа к его анаagogической «несказуемой» символической глубине – множественности понимания; от непосредственного переживания музыкального звучания как его **неконвертируемого значения** к единственной предметной композиционной интерпретации и собственной знаковой логике музыкального текста. Однако и литературный, и музыкальный тексты должны пройти весь конвенциональный круг, для того, чтобы состоялось их художественно-эстетическое предназначение. (Ниже приведена схема художественного «конвенционального круга»).



*Важность конвенционального подхода для музыковедческой теории героя* связана с **отличием музыкального пути превращения автора в героя** и обусловлена, во-первых, иным начальным направлением движения замысла, а главное – его восприятия, по «конвенциональному кругу» (со всей, конечно, относительностью такого разграничения); во-вторых, особой близостью «биографического» и «первичного» автора в музыке, поскольку она не имеет непосредственных внешних жизненных прототипов и рождается из себя собой, следовательно, особенно зависит от

индивидуально-личностных свойств творящего личностного сознания: композитор раньше становится «героем» собственного произведения, нежели литератор – уже на внешней эстетической границе текста; в-третьих, особым заданием – возможностью «персонификации» музыкального образа, а также – особой закрепленностью значения за приемом, *авторизацией* и «малого» и «большого» текстов музыки.

8. Бахтин явно меньше занят героем, чем автором; он оставляет его условным. Как неинтересен ему «биографический автор», так неинтересен ему и «биографический», то есть, реальный, герой – герой за пределами текста. Если категорию авторства Бахтин трактует в широком художественном и жизненном контексте, то понятие о герое остается у него в пределах композиции текста; он не дает ему дифференцированных типологических ценностных определений, не показывает *путь от героя к автору*. Между тем, вводимое Бахтиным понятие «**кризиса авторства**» как возрастание противоречий между автором и героем в тексте произведения и в эстетическом целом художественной формы заставляет предполагать достаточную самостоятельность и подвижность явления «героя». Скорее всего, эту задачу Бахтин специально оставлял за пределами своей «эстетики словесного творчества», поскольку ее решение, действительно, неминуемо выводит за пределы литературы – вынуждает к тому экзистенциальному психологическому подходу, которого Бахтин, скорее всего, избегал – как не верифицируемого непосредственной логикой словесного текста... Однако, иначе, чем со стороны реальной исторической жизни, понять феномен героя невозможно, тем более в его связи с «кризисами» жизни и искусства, которые выражают (каждый – изнутри своих закономерностей) *смысловые кризисы культуры*.

Расширение поля приложения категории героя в искусствоведческом исследовании дает возможность развить идеи Бахтина, также содержащиеся в «Авторе и герое», по отношению к «**кризису жизни**» – «**кризису искусства**» (в их явной «парности» и оппозиционности одновременно). Кроме того, такое расширение, как нам думается, способствует большей адекватности музыковедческого применения эпистемологического подхода, равно как и обнаружению *своих* особых возможностей музыковедческой ноологии.

9. Обратимся еще раз к трем слагаемым темы нашей работы: автор – герой – музыковед. Сразу понятно, что все они – люди, то есть различные ипостаси человеческого существа, можно сказать уже – человеческой индивидуальности. О чем они свидетельствуют?

О непрерывном удвоении человеком самого себя, причем уводящем в сторону – от себя же. Человек ищет точку зрения на себя – со стороны, для этого отходя все дальше; сегодня он уже добрался до ноосферных явлений. Но как добрался? В воображении, пусть даже и в научном, поскольку выйти за свои пределы, при этом оставаясь самим собой, невозможно. Поэтому, во-первых, создается «зеркальная» (до известной степени) действительность

искусства – удвоение-моделирование жизни; и именно оно (искусство) становится вневходимым (любое бахтинское слово) по отношению к жизни. Во-вторых, возникает договоренность о распределении ролей – особых познавательных, эпистемологических ролей: я буду жить, а ты будешь об этом рассказывать (это показывать) и подсказывать, следовательно, я – герой, а ты – автор. Но рассказывать и подсказывать одновременно неудобно; нужно, чтобы за наблюдающим тоже наблюдали; тогда и наблюдатель (первый) становится «героем», но уже совсем другой истории, а рефлексия над бытием становится двойной, тройной... – бесконечной анфиладой уводящих за горизонт зеркал, борхесовской библиотекой. Так появляется искусствовед.

Кроме этого, только рассказывать и подсказывать мало; человеку живущему, которому нужно действовать, некогда рефлексировать. Нужно еще объяснить, что с ним происходит, почему, а самое главное – как он должен относиться к другим людям, что он способен чувствовать, то есть необходимо не только внешнее, но и (прежде всего) внутреннее портретирование – не только рефлексотерапия, но и смысловая терапия: человеку без смысла жить скучно, и у него развивается поэтический невроз, причем чем дальше, тем больше, потому что «наедине с собой», отдыхая от материально-физических забот, современный цивилизованный человек этот самый смысл найти не может. И так, в качестве смыслового внутреннего портрета, возникает музыка. **Идеальное смысловое портретирование человека** само по себе является продуктом глубокой рефлексии, и наблюдать уже нужно не только за наблюдателем, тем, кто создает музыку, но и за ней самой. И так появляется музыковед.

Надо сказать, что **музыкальность** – свойство не только музыки. Всякое хорошее (обладающее «эстетической добротой») искусство, как известно, делает человека умнее, добрее, счастливее, то есть лучше, а значит – музыкальнее: человек начинает лучше слышать мир, учится его понимать. Всякий хороший искусствовед (литературовед) – в душе немного музыковед. Уж сколько написано про музыкальность научной поэтики, про интерес к музыке М. Бахтина... Но всякий музыковед должен отчасти становится искусствоведом – литературоведом, должен не только слышать и понимать, но и узнавать (видеть) и анализировать, а главное – рассказывать и разъяснять. Так музыковед становится автором, наблюдающим сразу за тремя «героями» – жизнью – искусством – и теми, кто его создает, причем именно в таком порядке, поскольку если жизненные герои видны сразу, сами по себе, то *герои искусства* – авторы искусства, приобщаясь к *героям в искусстве* (внутренним персонажам искусства) могут остаться незамеченными: как уже отмечалось, между ними и жизнью, как между искусством и жизнью, встает **текст**.

**Текст** – это то, что и разделяет, и примиряет всех: героя – автора – музыковеда, а также позволяет им превращаться друг в друга, вернее, герою – приобщаясь к автору, автору – становится героем (вместе с



художественным героем), а музыковеду представлять и тем, и другим. Такова структурно-смысловая игра, которую ведет текст искусства, благодаря различным своим масштабам и измерениям.

Но! – за вторым наблюдателем (искусствоведом, музыковедом) тоже наблюдают. Он является героем и автором не только для себя, в силу приобщенности к художественному (музыкальному) тексту. Он становится таковым в качестве предмета научного наблюдения, научной рефлексии со стороны собратьев по профессии. Иногда этот толчок – ревность (в хорошем значении этого слова) коллег по цеху – становится главным условием создания и развития научной теории. Так, философская и искусствоведческая авторология, равно как и эпистемология, развиваются благодаря интересу современных ученых к М. Бахтину. Его тексты стали предметом анализа и научной рефлексии, то есть вторые наблюдатели (наблюдатели второго ряда) следят друг за другом, и так возникает научное сообщество, в данном случае – вокруг Бахтина. Он – методический центр и точка сборки авторологических концепций, все еще спорных. Видимо, нужен третий ряд наблюдателей – тех, кто наблюдают в научно-методологическом направлении за теми, кто наблюдает в научно-теоретических текстах за теми, кто наблюдает в художественном тексте за теми, кто, наконец, просто живет...

Учитывая то, что в каждом звене возникает множество наблюдателей, и их число растет, возникает очень долгая передача от жизни к гуманитарному знанию, в процессе которой может случиться эффект «испорченного телефона», который, впрочем, можно красиво назвать «эпистемологическим поворотом». Но тогда понятно, почему эпистемология (ноология) более всего занята явлениями кризиса, и почему кризис – главное состояние современного человечества.

М. Бахтин остается во втором ряду наблюдателей: его более всего интересует художественный текст (литература), поскольку именно в нем он находит возможность человеческого авторства – не в жизни. Конечно, человеку хочется, прежде всего, быть подлинным и главным автором собственной жизни, однако с этим и связаны все его трудности и кризисы.

«Кризисы авторства», по Бахтину, это как раз попытки либо подменить искусство жизнью (избыточная реальность искусства), либо подменить жизнь искусством (избыточная условность жизни). Строго говоря, автор так и существует – от кризиса к кризису, однако старается сохранить и близость, и дистанцию между жизнью и художественным текстом.

Кризис – состояние высшего напряжения, кульминационная точка в развитии явления, максимальная температура творческого кипения – нормальное состояние творческого сознания. Кризисы авторства в двух их формах провоцируются сложными взаимоотношениями автора и героя, причем как в искусстве, так и за его пределами – в жизненном пространстве культуры. Автор обладает презумпцией героического, он одарен и обременен «героем» как стимулом художественного творчества. Запредельность

(трансцендентность), недостижимость авторства для героя – стимул его жизненного творчества, человеческого жизнестроительства.

Пришло время уточнить понятия о реальном и условном в их приложении к явлениям автора и героя. В самом общем значении реальным автором, в том числе, и автором реальности, является тот, кто создает условия для совершения поступка, для *события смысла*. Условным автором, равно как и условным героем выступает тот, кто определяется, формируется данными извне условиями, зависит от них. Реальным героем же становится тот, кто преодолевает условия, доказывает свободу от них, претендуя на реальное жизненное авторство. В искусстве автор может быть и реальным («биографическим»), и условным («вторичным», идеальным). Герой в искусстве всегда условен, и его активность возможна только как художественная. С другой стороны, в жизни автор может быть только условным, так как человеческое авторство не может подняться выше общих жизненных условий. Герой же в жизни реален постольку, поскольку условный, то есть зависимый от условий герой – уже не герой...

В искусстве герой подвластен автору, всецело от него зависит. Автор реален – герой условен. В жизни – автор всецело зависит от активности героя, герой реален, автор условен. Но – как автору всегда нужен герой, так и герою всегда нужен автор; оба они всегда нужны и искусству, и жизни.

Герой для автора: возможность из реального стать идеальным (во всех отношениях), проходя через условного («вторичный автор», по Бахтину) – через условность искусства, художественного текста.

Автор для героя: выполняет ту же миссию, но в жизни; собственно говоря, найти своего высшего автора в жизни означает стать героем (или мучеником).

В искусстве: автор безусловен, реален, но становится условным в герое – и с ним входит в условный мир жизненного смысла. В жизни: герой безусловен (если он герой), но становится условным в Авторе – с ним входит в идеальное пространство смысла. Таким образом, встреча автора с героем – всегда смысловая, ноэтическая, взаимное завершение. В искусстве автор завершает условного героя: в жизни – герой завершает условность человеческого авторства. Но и тот и другой подтверждают *условность* человеческого смысла как его относительность, косвенность, «иносказательность» – символичность и *необходимую связь со словом*.

10. Итак, **реальный герой** в его сопряжении с феноменом авторства; философы-эпистемологи до него не доходят, также как социологи, эстетики и литературоведы не связывают его с категорией автора. Хотя уже по отношению к *герою художественного произведения*, каким бы он ни был, очевидно, что ему нужен автор не в меньшей степени, чем автору нужен герой. Если героя можно рассматривать как целевое назначение автора, отсюда – и детерминанту творческой активности и **творческой свободы** автора, то авторство, как достижение подлинного «не-алиби-в-бытии» (М.

Бахтин), то есть достижение **экзистенциальной свободы в творчестве жизни** становится целевым назначением и детерминантой героя.

Между **реальными героем и автором** много общего в экзистенциальном **личностном плане**, а также – в культурно-исторической судьбе: оба они – единственные, обособленные и одинокие; оба – продукт *индивидуализированного* сознания, но выражающего причастность к смысловому полю *родовой* человеческой жизни, выражают родовую привязанность и *ноологическую (ноэтическую)* предназначенность человека: существуя для своего времени, выходят за его пределы и оставляют его позади, фактически заранее принадлежат к «ценностно определяемому прошлому» человеческой культуры; оба феномена (автор и герой) формируются на границе средневеково-ренессансной и новоевропейской (барочно-классицистской) культуры (античное геройство – как и вся античная культура – предсказание правила и исключение из него, о чем скажем чуть позже). Однако, есть и отличия: герой не защищен текстом, скорее, напротив, он защищает правила текста, где бы он ни был и к какой бы стороне культуры не относился данный текст, напрямую встречаясь с жизненными обстоятельствами;

автор *обладает* собственным эстетическим замыслом и художественной идеей, композицией текста, хотя и подчиняется воле и логике «большого стиля», именно в этом отношении принимая на себя функции героя; герой в принципе *отказывается от обладания* – в этом выражение его *авторской экзистенциальной свободы*, но, парадоксальным путем, становясь на бытийный путь, он отказывается и от какого бы то ни было авторства – *отказывается от обладания самим собой – от собственного замысла себя*.

11. Наилучшим подтверждением данной концепции героя являются позиции и высказывания Э. Фромма, Г. Гессе, С. Аверинцева.

Противопоставляя существование по принципу обладания бытийной экзистенции, Э. Фромм пишет: «...несмотря на всю безопасность, которую дает человеку обладание, люди восхищаются теми, кто способен видеть новое, кто прокладывает новый путь, кто не боится идти вперед. В мифологии такой способ существования символически представлен *героем*. Герои – это те, кто отваживается расстаться с тем, что у них есть: со своей землей, семьей, собственностью, – и идет вперед не без страха, но побеждая страх. В буддийской традиции Будда – это герой, который оставляет все, чем он обладает, все, что составляет основу индуистской теологии, а именно свою касту, свою семью, и живет без каких бы то ни было привязанностей.

Авраам и Моисей являются такими героями иудаистской традиции. Христианский герой – Иисус – действовал во имя переполнявшей его любви ко всем людям и ничего не имел, а поэтому и был в глазах всего света ничем. У древних греков были свои мирские герои – завоеватели и покорители. Тем не менее и Геркулес, и Одиссей, подобно религиозным героям, идут вперед,

не страшась подстерегающих их опасностей. Таковы и герои сказок: они оставляют все и идут вперед, не страшась неизвестности.

Мы восхищаемся этими героями, потому что в глубине души сами хотели бы быть такими – если бы могли. Но поскольку мы всего боимся, мы думаем, что нам никогда не быть такими, что такими могут быть только герои. И герои становятся идолами, мы передаем им свою способность действовать, а сами всю жизнь стоим на месте – "ведь мы не герои"...

И далее Фромм развивает свое понимание героя, обращаясь к традиционной для гуманистической психологии «Я-концепции»: «Если я – это то, что я имею, и если я теряю то, что я имею, то кто же тогда я есть? Не кто иной, как поверженный, опустошенный человек – жалкое свидетельство неправильного образа жизни. Так как я могу потерять то, что имею, я постоянно озабочен тем, что я потеряю то, что у меня есть...

...Ибсен дал прекрасное описание такого эгоцентричного человека в "Пер Гюнте". Герой Ибсена целиком поглощен самим собой; в своем крайнем эгоизме он думает, что является *самим собой*, только когда он удовлетворяет свои желания. В конце своей жизни он осознает, что в силу собственнической структуры существования ему так и не удалось стать самим собою, что он – пустоцвет, несостоявшийся человек, который никогда не был самим собою.

Когда человек предпочитает быть, а не иметь, он не испытывает тревоги и неуверенности, порождаемых страхом потерять то, что имеешь. Если я – *это то, что я есть*, а не то, что я имею, никто не в силах угрожать моей безопасности и лишит меня чувства идентичности. Центр моего существа находится во мне самом; мои способности быть и реализовать свои сущностные силы – это составная, часть структуры моего характера, и они зависят от меня самого...; ...В отличие от обладания, которое постепенно уменьшается по мере использования тех вещей, на которые оно опирается, бытие имеет тенденцию к увеличению по мере его реализации. (В Библии символом этого парадокса является "неопалимая купина", которая горит, но не сгорает.) Все важнейшие потенции, такие, как способность мыслить и любить, способность к художественному или интеллектуальному творчеству, в течение жизни возрастают по мере их реализации. Все, что расходуется, не пропадает, и, напротив, исчезает то, что мы пытаемся сохранить. Единственная угроза моей безопасности при установке на бытие таится во мне самом: это недостаточно сильная вера в жизнь и свои творческие возможности, тенденция к регрессу; это присущая мне лень и готовность предоставить другим право распоряжаться моей судьбой. Но все эти опасности нельзя считать *внутренне присущими* бытию в том смысле, в каком опасность лишиться чего-либо составляет неотъемлемую сущность обладания» [5, с. 115-117].

Таким образом, герой по Фромму – тот, кто добирается до бытийного «Я есмь» и открывает в себе **подлинного автора своего бытия и сознания**: своего, но свободного от самости, следовательно, от страха потери самости,

от *страха утраты обладания собой* – от *страха смерти*. Что касается формулы «я – это то, что я есть», то она, по Фромму, раскрывается как воля к творческой жизненной реализации в *вере и любви* и, безусловно, приобретает религиозную христианскую направленность, в соответствии с мировоззренческой системой Фромма, а значит все таки указывает и на определенные зависимости даже «героически свободного» *личностного сознания*. Не случайно Фромм причисляет к героям Будду и Христа, которые не являются героями ни для себя, ни для *своего времени*, поскольку они не обладают эгоцентрическим личностным сознанием и не противостоят: они изначально свободны, в том числе, от борьбы, не обособлены, а уподоблены всему человеческому и всему божественному одновременно. (Вспомним строчки из «Гефсиманского сада» Б. Пастернака: «Он отказался без сопротивления / как от даров полученных взаймы / от всемогущества и чудотворства / и был теперь как смертные, как мы...») Мифологические герои – герои раннего эпоса – также не являются индивидуализированными героическими личностями, совершающими сознательный выбор деяния (поступка); они не обладают собственной волей, следовательно, им нет нужды преодолевать свое «Я».

В этом отношении отличаются от прочих древнегреческие «герои», восстающие против богов, борьба с которыми, впрочем, всегда остается условной, с заранее предрешенным исходом, а вызов на эту борьбу провоцируется самими богами. Причем «бороться» с языческими античными богами становится возможным потому, что они множественны, функционально дифференцированы, разобщены внутри самих себя и телесно пластически выражены – зримо представлены. «Сражение» с ними – доказательство богоравности человека, то есть сравнение – приравнивание человеческих и божественных возможностей; его единственный смысл – *доказать право на такое сравнение*. В связи с этим обратимся к одному фрагменту работы С. Аверинцева («Поэтика ранневизантийской литературы»): «В мире героической этики привычный распорядок перевернут: уже не цель освящает средства, но только средство – подвиг – может освятить любую цель. Действование героя в своих высших моментах становится бескорыстным или, что в данном случае то же самое, бесцельным; недаром греки возвели в ранг религиозного священнодействия атлетические игры и усмотрели в них прямое подражание богам. Соответственно и крушение героя должно вызывать не простодушные аффекты страха или жалости, но сублимацию этих аффектов, их выведение из равенства себе и пресуществление во что-то иное, – их «катарсис». **Герой действует и гибнет, поэт изображает его действие и гибель, философ дает смысловую схему того и другого, но все трое преподают один и тот же урок – урок свободы**» [1, с. 70]. Добавим – свободы от страха потери «самости», в конечном счете – от **страха не-бытия**.

Античный Рим доводит идею богоравности человека, как равенство божественной и человеческой власти над миром, до фарсового осмеяния,

смеясь и над героями, и над богами, таким образом уничтожая античное геройство вместе с античным язычеством. Парадоксальное карнавализованное сверх-геройство римских зрелищ, сверх-авторство в социальной жизни римских императоров становится первым цельным историческим доказательством того, что *человеческая власть (институт политической власти) не может быть оправданно героической и претендовать на роль высшей творящей жизненной инстанции*. Иная картина открывается христианским средневековьем, когда героическое человеческое деяние через телесно зримых богов сменяется смирением перед единым и незримым Богом и упованием только на его волю. Средневековый человек легко расстаётся с героизмом как индивидуально-волевым решением, освобождаясь от страха иным путем – с помощью его возвышения до «страха божия», *перепоручения* его вместе с собой – богу. Но по своей сути и античная атараксия и средневековая жертвенная заинтересованность в смерти выражают одно и то же – стремление к свободе.

Следовательно, реальный герой, ищущий свободу от жизненных (в том числе, смертных) ограничений человеческой «самости» *всегда является религиозным* (в том или ином направлении развития культурно-исторического религиозного сознания). Обретение *такой* свободы сопряжено для него с созданием **высшей условности жизни** – божественной смысловой инстанции.

12. В исторической реальности и бытийном религиозно осмысленном экзистенциальном плане автор и герой могут совпасть благодаря «растворению» героя в высшем условном «авторе»; в человеческой жизненной практике герой становится больше, выше, а главное – **дальше реального автора, дальше человеческой претензии на окончательное завершающее авторство**. Поэтому сама идея героя, зарождающаяся в культурном сознании, укрепляясь и возрастая в искусстве, знаменует **кризис жизни**, сопутствующий кризису авторства. По Бахтину, это «...население жизни литературными героями, отпадение жизни от абсолютного будущего, превращение ее в трагедию без хора и без автора» [2, с. 189]. (*«И герои становятся идолами, мы передаем им свою способность действовать, а сами всю жизнь стоим на месте – "ведь мы не герои"...*») Кризис жизни – это кризис реального человеческого авторства.

Укрепляясь в Средние века как одна из мировых религий, христианство «снимает» «кризис жизни», снимая проблему человеческого авторства жизни, но расчищает особое культурное пространство для «кризиса искусства», сопутствующего «кризису героя», поскольку художественное творчество – авторство жизни также до известной степени обесмысливается. Достоинно внимания то, что в поисках примера идеального героя Э. Фромм, хотя и критикует превращение героев в условных вымышленных «идолов» культуры, обращается именно к мифологическим и аллегорическим художественным фигурам, но не к реальным жизненным прототипам. Это знаменательно постольку, поскольку философская система Фромма, равно

как и концептуальный опыт трансперсональной гуманистической психологии второй половины XX века, к которому он также причастен, формировались в тот период, который более других в человеческой истории заслуживает названия «кризиса жизни», и симптоматичной для которого явилась громогласно объявленная постструктуралистами «смерть автора». Между тем, Фромма беспокоит судьба именно автора, а не героя, а его теория героя входит составной частью в современную теорию личности, которая чем дальше, тем больше связывается с интересом к глубинной психологии, одновременно – с попытками социальной типологии личностно-психологических свойств. Современный «кризис жизни» обнаруживает себя как кризис личностного сознания. Отсюда и попытки населения реальной жизни, реального психологического пространства вымышленными (пусть и научно-вымышленными) персонажами типами и архетипами, часто с подменой божественного Над-адресата социальной функцией – требованиями социально-прагматической иерархии. Кстати сказать, соционика, как предельно актуализованная область психологического знания, пользующаяся именами художественных героев или ставших легендарными «героями культуры» творческих личностей, стремящаяся с их помощью номинировать и организовать реальное жизненное пространство человеческого общения, создающая своего рода «соционические гороскопы», как нельзя лучше свидетельствует о продолжающемся сегодня «кризисе жизни», следовательно, и кризисе авторства.

Именно такой, совмещенный с социо-функциональным, индивидуально-личностный подход к феномену героя находим и в «Игре в бисер» Г. Гессе, который пишет: «Для нас герой и достоин особого интереса лишь тот, кто благодаря природе и воспитанию дошел до почти полного растворения своей личности в ее иерархической функции, не утратив, однако, того сильного, свежего обаяния, в котором и состоят ценность и аромат индивидуума. И если между человеком и иерархией возникают конфликты, то именно эти конфликты и служат нам пробным камнем, показывающим величину личности. Не одобряя мятежника, которого желания и страсти доводят до разрыва с порядком, мы чтим память жертв – фигур воистину трагических. Когда дело идет о героях, об этих действительно образцовых людях, интерес к индивидууму, к имени, к внешнему облику и жесту кажется нам дозволенным и естественным, ибо и в самой совершенной иерархии, в самой безупречной организации мы видим вовсе не механизм, составленный из мертвых и в отдельности безразличных частей, а живое тело, образуемое частями и живущее органами, каждый из которых, обладая своей самобытностью и своей свободой, участвует в чуде жизни» [4, с. 105]. Остается только удивляться, почему именем Йозефа Кнехта – как подлинно и полностью социально ангажированного героя – не названа какая-либо из соционических моделей... И все-таки роман-притча Г. Гессе – о попытке преодоления того «кризиса жизни», который он именует «фельетонной эпохой», о сопротивлении жизни

ее социальной регламентации, о противоречии между «чудом жизни» и «самой совершенной» ее человеческой иерархии. Почти добровольный уход из жизни Кнехта в завершение повествования о его судьбе – не показательное героическое деяние; героем Кнехт мог оставаться в Касталии, однако не захотел, поскольку начал воспринимать пребывание в иллюзорном мире Игры как ограничение своего авторства жизни. Оставляя Касталию, Кнехт выбирает «чудо жизни» Он действительно растворяется – исчезает – в холодной воде горного озера, как, с одной стороны, в той «иерархической функции», которая делала его собственное живое присутствие ненужным – в функции легендарного Мастера Игры. С другой стороны, невозможность нового жизненного авторства Кнехта – его «кризис», его буквальная «смерть автора» – это последний прощальный героический жест в романе Гессе, на переходе из искусственного мира в реальный. Это жест превращения условного героя в реального, жизненное торжество которого всегда недолговечно...

Автор в искусстве (реальный) все больше *обладает* героем, пока не достигает идеального состояния вместе с ним. Герой в жизни все меньше *обладает* автором (авторством), пока не растворяется полностью в своем идеальном бытийном предназначении, отказывается от самого себя. Все реальные герои с течением времени предстают легендарными, то есть измеряются смысловой условностью (причастностью к условиям достижения смысла). Условная самоотдача автора в искусстве и реальная героя в жизни в равной степени идеализируют одного и другого и имеют общий мотив: «урок свободы» – как свободы сознания (от ограничений страхом не-быть).

13. Итак, превышение социальных и художественных полномочий героя способно вызывать «кризис автора», отражая и «кризис жизни». Однако и подавление героя автором, чрезмерное управление им с позиции жизненной целесообразности, также становится его, автора, кризисной чертой, одновременно знаком «кризиса искусства». Как пишет М. Бахтин: «Кризис авторства может пойти и в ином еще направлении: позиция вненаходимости может начать склоняться к этической, теряя свое чисто эстетическое своеобразие. Ослабевает интерес к чистой феноменальности, чистой наглядности жизни, к успокоенному завершению ее в настоящем и прошлом; не абсолютное, а ближайшее социальное (и даже политическое) будущее, ближайший нравственно нудительный план будущего, разлагает устойчивость границ человека и его мира...; ...Нет уверенной, спокойной, незыблемой и богатой позиции вненаходимости. Нет необходимого для этого внутреннего *ценностного покоя* (внутренне мудрого знания смертности и смягченной доверием безнадежности познавательно-этической напряженности)» [2, с. 188-189]. «Кризис автора» как «кризис искусства» связан с «перенаселением» художественных хронотопов прагматическими жизненными условиями и требованиями. Автору не удастся стать условным в достаточной степени для того, чтобы превратиться в героя и достичь вместе



с ним идеальной образно-смысловой инстанции; реальный автор побеждает художественного.

14. Таким образом, путь героя из жизни в искусство и обратно – из искусства в жизнь, усложнен кризисами, всегда являющимися и кризисами авторства – нарушениями равновесия между ценностно-смысловой логикой жизни и имманентной логикой художественного творчества, *между реальной жизнью и условной идеальностью искусства*. Одновременно путь героя – это непрерывный поиск автора и преодоление трудностей в его достижении. В напряженных отношениях – экзистенциальных «ссорах» – героя и автора (в том числе, как сопротивления человеческой личности и «властных структур») они получают взаимный «урок свободы». В этом и выражается особая *диалогичность отношений автора и героя, вернее, реального и условного, условного и идеального поэтического измерений взаимоотношений героя и автора*.

*Однако, где во всей этой драме отношений автора и героя место музыковеда, равно как и любого искусствоведа-аналитика?*

И снова – слово М. Бахтину: «Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектива литературоведов. **Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов** (выделено нами – А. С.)» [3, с. 388]. Конечно, меньше всего Бахтин хотел обидеть или задеть самолюбие литературоведов, к коим и сам принадлежал. Не столько возражая Бахтину, сколько продолжая его мысль, скажем: литературовед, музыковед нужны как владеющие словом, раскрывающие условность смысла – условность при его (символа) безусловном значении (позитивном воздействии) для человека. Отсюда место для условности смысла и, соответственно, встречи не только автора с героем, но и с музыковедом – текст, но уже как поступок, ценностное участие, ответственность – «обязанность», «задание» (В. Даль об авторстве) м призвание. Таковы слагаемые авторства, которые становятся и характеристиками действующего (реального) героя. Всему этому предстоит понимание или «весь человек – любящий, помнящий и понимающий» (М. Бахтин).

Искусствоведческое авторство – совершенно особого рода, и основано оно, во-первых, на прослеживании *всей драматургии* отношений автора-писателя, художника, композитора с его «героями» – с творимыми им текстами, что для самого автора совершенно не обязательно – не является непременным условием художественного творчества. Во-вторых, на своем пути к автору музыковед следует за «героем», то есть идет по пути условного героя (героев) музыкального текста; в интересе к тексту как «месту встречи» с героем музыковед отчасти совпадает с композитором, однако для него (музыковеда) дифференцированной поэтапной, потому доступной для изучения и аналитического рассмотрения, становится именно категория героя. Впрочем, и сам композитор становится, прямо или опосредованно,

героем музыковедческого нарратива. По отношению к нему позиция музыковеда требует такой же исходной вненаходимости, о которой Бахтин пишет как об эстетической вненаходимости автора герою: «любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участное понимание и завершение события его жизни» [ с. 18]. Однако далее пути автора-художника и автора-искусствоведа расходятся; первому Бахтиным предписана «реально-познавательная и этическая безучастность»: от второго требуется противоположное – реально-познавательная и нравственно-оценочная активность – **эпистемологическая включенность в целостный процесс восприятия и воздействия музыки, позволяющая создавать специфические музыковедческие представления о данном процессе. Искусствовед не должен забывать о жизненной реальности; обращаясь к условному автору в месте встречи его с героем художественного текста призван делать этого «героя» (содержание художественного текста) реальным участником работы над смысловым содержанием культуры.** Отсюда – форма и содержание музыковедческого текста определяются его отношением к автору (музыкальному тексту) как к герою, то есть как к реально-условному целому – как к целостности и взаимообязательности жизненного и художественного миров.

15. Так возникает своя **музыковедческая драма отношений автора и «героя»** (как *драма музыковедческого текста*), проистекающая из музыковедческих же *обязанностей и заданий*, из музыковедческого *призвания к смыслу*, музыковедческих *ответственности, участности и «поступка текстом»*. Строго говоря, встреча музыковеда-автора с его музыкальным «героем» – это встреча двух текстов, вернее, двух типов текста – собственно музыкального (художественного), в том числе композиторского текста произведения, и понятийно-словесного (научного), у каждого из которых – свои правила, возможности и границы. Но, так или иначе, общая закономерность отношений автора с героем остается прежней: **между ними встает текст** – и как преграда, и как посредник-проводник смысла. Однако путь музыковеда заметно отличается от пути композитора-творца музыкального текста тем, что (музыковед) он не только и не столько создает оригинальный и единственный в своем роде (в смысловом отношении) текст, сколько **переводит** музыкальное содержание на язык терминологически закрепленных понятий, одновременно расширяя семантическое поле этих понятий с целью их приближения к художественным значениям архитектоники музыкального текста – с целью разъяснения *возможных символических функций музыкального звучания, истолковывает и данное звучание, и данные понятия.*

Как автор, музыковед также может представлять в двух ипостасях: реальной и условной. Он реален как «биографический» автор – живая человеческая личность, как «первичный» автор, приступающий к выполнению своих профессиональных обязанностей. Условность музыковеда, сопряженная с условностью «образа героя» (условностью и

анализируемого, и создаваемого текста), может осуществляться и как условность музыковедческого языка – своего рода «вторичный» образ музыковеда (образ его мышления, способы и формы понимания). Но наиболее важно то, что категория условности приобретает в музыковедческой деятельности особое значение, предполагает деление на дословное (термин Ф. Гиренка) (устное целостное предпонимание), собственно у-словное, то есть у слова находящееся, становящееся словом и в слове, и после-словное как те значения слова, которые способны обращаться к актуальному единству смысла, приобретать символические, ноэтические функции.

«Условный музыковед», как «вторичный автор», призывает своего «героя» к слову, делает его условным по-новому – разъясняет его образ с помощью слова, по сути, создает своего условного героя, таким образом приобщая музыку к музыковедческому слову *в принципе, приучая ее слушаться слова*. Главное же назначение – **призвание** музыковедческого текста можно усмотреть в приобщении условности музыкального языка смыслу посредством слова, достижение смысловой реальности музыки и ее обновление – приращивание с помощью слова содержания музыкального текста, его семантическая репрезентация как расширение памяти текста.

«Дословный» музыковед является **идеальным** как возможный интенциональный автор. Главная реальность музыковедческой деятельностью, то есть превращение музыковеда из возможного автора в действительного – *реального*, объясняется тем, что он работает с памятью музыки как с накопительным механизмом, как с «накапливанием» текста в музыке. Этапами этой работы, становящимися этапами (дифференциацией) пути музыковеда к образу героя, следовательно, и пути данного героя, оказываются: память культуры (жанровые установки музыкального творчества – его эстетическая и в значительной степени вербализованная форма) – память языка (композиционно-логические правила произведения – знаковая память «малого текста» музыки) – личностная память человека – индивидуация замысла (стилевые образы, включающие в себя стилистические синтагмы, образующие «большой текст» музыки, являющиеся его имманентно-смысловой памятью), вспоминает и запоминает вместе с ними.

Условный автор художественного (музыкального) текста расположен между реальным и идеальным своим назначениями, поскольку сама художественная условность является средством сообщения реального и идеального начал художественного и жизненного творчества. Композитор обладает презумпцией авторства, он автор сразу, с самого начала; становясь идеальным, то есть, проходя через условность текста, он открывает новые музыкальные возможности смысла (смыслополагания).

Музыковеду приходится постоянно доказывать свое право на авторство. «Условный музыковед», то есть музыковед в его зависимости от условия деятельности и текстов, с которыми он работает, движется от

идеальных предвосхищений к **реализации возможностей музыковедения как части жизненной действительности смысла.**

Уверенность автора-композитора в смысле оборачивается эстетической и художественной правотой музыки. Правота (правомерность рассуждений и понятийных построений, концепций) музыковеда нужна постольку, поскольку может обернуться уверенностью смысла в музыке, то есть **доверием смысла к музыкальным способам его воплощения.**

16. Для музыковеда как автора главная проблема – стать реальным, то есть вернуть идеальный смысл в реальность жизни и искусства, доказать его жизненную и художественную достоверность.

Музыковед является идеальным, когда и постольку он молчит. Он становится автором текста, когда подчиняет научному слову условность художественного смысла. Его (музыковеда) своеобразный героизм – в том, что он не претендует (*не должен* претендовать) на авторство смысла (создание смысла). Его обязанность и призвание – укреплять, расширять, фиксировать в памяти культуры опыт создания смыслов – опыт достижения смысловой реальности.

Необходимость *правоты, доказательности музыковедческого текста* ведет к своего рода *дисциплинарной музыковедческой драме, или драме реального музыковеда*, во многом вызванной тем, что в обязанности музыковеда (как автора текста) входит согласование его с познавательной научной традицией – *с понятийным регламентом научной дисциплины*, то есть специальное привлечение соавторов, оглядка на иные «чужие» суждения как способ регламентирования собственной оценочной активности, одновременно – как способ расширения понимания музыкального материала. На этом пути возникают *основные противоречия – «кризисные точки» взаимоотношений музыковедческого и музыкального текстов* – те столкновения автора и героя, когда автор превышает героя или герой выходит из-под повиновения автору. В соответствии с общей судьбой музыкального искусства, то есть на переходе от кризиса искусства к кризису жизни, музыковедение переживает расхождение своих методических понятийных границ со структурными и смысловыми условиями музыки: ему грозит опасность как оказаться слишком далеко за границами текста музыкального произведения, так и не дотягивается до стиливых границ музыки как текста.

В первом случае «виновен» полицентризм и избыточная интердисциплинарность музыковедческих интерпретаций – как объяснения уже не столько природы и назначения музыки, сколько природы мироустройства и назначения человеческого сознания. Сама по себе не вредная, данная тенденция отвлекает внимание от основного предмета музыковедческого исследования, мешает дойти до текста (дойти до героя), а произвольный переход из одной понятийной дисциплинарной области в другую со столь же произвольным использованием научной лексики может привести к тому явлению, которое А. М. Цукер остроумно назвал

«семантической энтропией», а это уже прямо противоречит обязанностям и заданию, не говоря уже о призвании, музыковеда.

Вторая же тенденция вызвана своеобразным ответом музыкального сознания, которое тоже не стоит на месте, на усложнение и разветвленность культурной семантики и современных концепций человека; этот ответ – размывание внешних и внутренних границ музыкального текста, утрата им не только жанровой устойчивости, но и стилевой определенности – стилистической упорядоченности.

17. Можно сказать, что и музыковедение и музыка сегодня пришли к одной важной общей проблеме; воспользовавшись понятиями Бахтина, назовем ее **проблемой «культуры границ»** как границ 1) между внешними предпосылками, обстоятельствами, условиями человеческой деятельности (жизненной практики) – и смысловой целесообразностью личностного «Я»; 2) между искусством и жизнью – между условностью жизни и условностью искусства, реальностью жизни и реальностью искусства (то есть между двумя системами условности и реальности, создаваемыми жизнью и искусством); 3) между автором и героем – как между реальным автором и условным героем, реальным героем и условным автором; 4) наконец, применительно к специфике музыковедческого текста, между возможностью сказать, выразить себя, заселить семантическое пространство своими знаками – и возможностью промолчать, утаить, освободить место для смысла.

Хочется подчеркнуть именно то, что музыкальное искусство обладает собственной ноэтикой – собственными и весьма продуктивными способами создания высших, «заветных» и единых для родового и индивидуального человеческого сознания смыслов, а также *собственными специфическими, неотъемлемыми от ткани музыки, хронотопическими параметрами смысловой реальности (ноосферной реальности), способными существенно влиять на судьбу культуры.* Определение этих параметров, обнаружение – обсуждение их предназначения остается постоянным **заданием** музыковеда, стремящегося стать автором; что касается музыковедческого **призвания** – **участного поступка текстом** – то оно состоит в создании возможности для полной реализации «героя» (совокупности смысловых интенций музыки) – возможности музыкального текста *обрести музыковедческий голос* – как тот, которому можно довериться, который способен стать своим. Подобная **самоотдача смысловому содержанию музыки** более всего соответствует *существованию по принципу бытия*, к которому призывал Фромм, и которое должно способствовать творческому возрастанию музыковедения; ведь «все, что расходуетя, не пропадает».

#### *Литература:*

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1978.

2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С.Бочарова и С.Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. - С.9-191.
3. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. - С.381-393.
4. Гессе Г. Игра в бисер. - М.: Художественная литература, 1969.
5. Фромм Э. Иметь или быть? / Пер. с англ., общ. ред. и посл. В.И.Добреньков – 2-е издание, доп. – М.: Прогресс, 1990.