

УДК 781.2 + 316.7

И. Н. Нехаева

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК» КАК НЕЗНАКОВАЯ ФОРМА МЫШЛЕНИЯ

Дается критический анализ музыкального искусства как области демонстрации языка, представляющего собой знаковую систему и элиминирующего, согласно традиционному взгляду, музыкальную область, которая сама по себе не содержит знаков и значений, поскольку не имеет условий для взаимодействия означаемого и означающего, что последовательно рассматривается и аргументируется сравнением особенностей и специфики языковой и музыкальной сфер.

Ключевые слова: язык как знаковая система, музыкальное искусство, семантическая интерпретация музыкальной сферы.

Попытки анализа музыкального искусства с позиций различных теоретических дисциплин, таких как теория музыки, полифония, гармония, а также культурология и искусствознание¹, привели к одному не слишком утешительному результату: музыкальное искусство стало частью языка. Очевидно, что такого рода тотальность в решении вопроса о положении музыки, ее месте, а также определение «места», относительно которого она должна пониматься и анализироваться, диктуется прежде всего современным положением дел — «лингвистическим поворотом», ознаменовавшим начало XX в. Поэтому наиболее характерным для исследования музыкального искусства становится взгляд «из языка» и посредством языка, причем данная позиция, казалось бы, является естественной, поскольку язык — это часть мышления. Такого рода воззрение явно или неявно стало традицией, и уже само собой разумеющимся представляется исследование не искусства музыки, а «музыкального языка», что, по сути, элиминирует музыкальную материю и нивелирует действие познавательной способности, которая с необходимостью должна теперь носить критический характер.

Высказываясь по поводу познания языкового феномена, Э. Бенвенист отмечал: «Мы думаем, что можем постичь языковой факт непосредственно, как некую объективную реальность. На самом же деле мы постигаем его лишь на основе некоторой точки зрения, которую прежде надо определить» [Бенвенист, 53]. Исходя из этого необходимо действительно определить границы, относительно которых следует формировать определенную точку зрения на музыкальное искусство, с тем допущением, что она является не единственной, а лишь одной из многих. При этом основополагающим различием должен яв-

¹ Автор статьи не оспаривает допущение в целом семиотической функции музыки в границах специальных музыкально-теоретических дисциплин, поскольку действительно в этой связи необходимо учитывать, с одной стороны, удобство анализа музыкальной материи, а с другой — прояснение ее специфики посредством знаково-символической обработки. Однако анализ музыкального искусства с любой иной позиции, кроме музыки (в данном случае это язык), возможно рассматривать именно в качестве кода, организующего музыкальное пространство исключительно в контексте своих установок по мере утрачивания музыкальным искусством собственных правил.

ляться сам способ интерпретации, или непосредственное видение предмета исследования, который и будет диктовать специфику данной точки зрения. Согласно такому представлению, следует подчеркнуть, что язык всего лишь часть мышления, и при том его «малая часть»², поэтому, используя язык в процессе исследования музыкального искусства, с необходимостью задаются две возможности относительно использования языкового феномена: либо язык является инструментом анализа предмета исследования, либо сам предмет, отождествляясь с языком, анализируется с учетом всех структурных элементов языка, которые, по сути, становятся и его элементами. Первый способ гармонично сочетает в себе содействие языковых структурных элементов как инструмента структуризации и вместе с тем тонко чувствует границу исследуемого предмета при вступлении с ним в контакт, учитывая все его особенности и специфику. Это дает возможность выявить не только непосредственные характеристики предмета, но и проследить саму деятельность языкового инструментария. Второй способ имеет тенденцию к нахождению некой тождественной данному предмету исследования структуры, в итоге поглощающей этот предмет.

Оба способа анализа музыкального материала могут на первый взгляд казаться тождественными. Тем не менее это иллюзия, и любого рода искусствоведческая литература является тому подтверждением, поскольку в ней для исследования музыкального искусства язык не используется в качестве инструмента анализа. Напротив, путем притягивания основных языковых составляющих (текст, символ, знак, фраза, предложение и другие) и в процессе введения их в музыкальное осмысление происходит элиминирование музыки языком. Контраргументом к данному замечанию может быть указание на естественное функционирование языка, при котором последний якобы представляет собой место, где «разворачивается» понимание, иначе говоря, язык — это условие для экспликации мысли и ее рефлексии. Однако именно здесь можно попасть в ловушку, так как, пользуясь языковой способностью, т. е. находясь в том месте, где функционирует язык, не следует допускать полного вбирания ситуации, складывающейся при анализе предмета, в пространство языка. Иными словами, между данной предметной областью и языковой плоскостью необходимо установить дистанцию «взаимоуважения». А значит, принимая конкретные допущения относительно использования языкового механизма в ходе исследования, в данном случае — музыкального феномена, не следует формально членить музыку, находя в ней исключительно символы, знаки, предложения, контексты, тексты и пр., а, напротив, попытаться взглянуть на музыку из «музыкального места» и тем самым определить специфику музыкального искусства.

Выбирая первый способ исследования музыкального искусства, прежде всего необходимо осознавать, что, согласно Ф. Соссюру, язык представляет собой систему [см.: Соссюр, 39, 45, 114]. Отсюда следует допущение возможности

² Характеризуя позицию Ф. Ницше относительно языка, М. Соболева отмечает, что существуют два вида мышления: не связанное с языком и связанное, причем последнее есть только «малая часть» всего мышления [см.: Соболева].

рассмотрения музыки как музыкальной системы. При этом, хотя и происходит выбор «системы» в качестве элемента языковой принадлежности, т. е. некоторого рода заданности процесса исследования музыкального искусства, позволяющей определить отношения между языковым пространством и музыкальным, это означает, тем не менее, что музыка будет рассматриваться в данном контексте и, по сути, не будет лишена своего априорного статуса. Учитывая определение языка как места функционирования знака³, основной задачей следует считать установление степени присутствия знаковой природы в музыке. Следовательно, для систематизации музыкальной материи необходимым представляется то, что музыка складывается из соединения звуков, которые расцениваются как н о т ы в момент их упорядочивания в рамках г а м м ы, которая есть совокупность, повторяющаяся в нескольких высотах и имеющая отличительную тоновую характеристику, указанную ключом. Согласно позиции Э. Бенвениста, «ноты упорядочиваются в рамках гаммы, в которую они входят в определенном числе как дискретные, обособленные друг от друга элементы, каждый из которых характеризуется постоянным числом колебаний в единицу времени» [Бенвенист, 79]. Именно понимание ноты как дискретной, не связанной с предыдущим и последующим звуком приводит к возможности ее интерпретации как я з ы к о в о й е д и н и ц ы, что отнюдь не соответствует действительности, поскольку единица языка есть «отрезок звучания, являющийся, с исключением того, что ему предшествует, и того, что за ним следует, в речевой цепи “означающим” некоего понятия» [Соссюр, 106]. При этом если речь ведется о систематизации звуков в гамме, то, конечно, гамма есть некая п о с л е д о в а т е л ь н о с т ь всех звуков (ступеней) лада, расположенных, начиная от основного тона, в восходящем или нисходящем порядке. Однако даже при условии, что демонстрируется именно «последовательный ряд» звуков, все же неверной будет трактовка этой последовательности в ее абсолютном значении — как элементарного следования друг за другом обособленных звуков, т. е. их рассмотрение вне какого-либо процесса соподчинения друг другу⁴, поскольку гамма — это, безусловно, последовательность, но ее звуки являются всегда ступенями какого-либо лада⁵, а лад — это, как правило, наличие соотношения.

³ Данное представление четко прописано Ф. Г. Юнгером: «Согласно символической точке зрения слово — это знак для чего-то другого», или, как он вслед за Больцано определяет, совокупность (Inbegriff) знаков составляет язык. При этом говорение, или речь, по его словам, — это употребление знаков. И далее: «...под совокупностью мы понимаем сегодня нечто включенное и собранное в определенную целостность, нечто составляющее единое целое. Это переносное значение слова Inbegriff, появившееся относительно недавно; старое, уже вышедшее из употребления значение этого слова — ограниченное, заключенное в определенные границы место. Применительно к языку это означает, что язык — это место знаков» [Юнгер, 96].

⁴ Необходимо отметить, что даже такие специфические образования, как, например, «гамма Римского-Корсакова», она же «гамма Шопена», а также «гамма Черномора», без сомнения, являются «гаммами» номинально, а именно такими последовательностями, которые требуют неукоснительного выполнения условий интервального отношения внутри каждой последовательности, т. е. «гамма Шопена» — звукоряд «тон — полутон», а «гамма Черномора» — целотонный звукоряд.

⁵ Л а д — это определенная согласованность звуков по высоте либо системность высотных связей, объединенных центральным звуком (или созвучием), а также воплощающая ее конкретная звуковая система, чаще всего встречающиеся в виде звукоряда.

Возвращаясь к анализу языка, следует отметить, что языковая сущность определяется исключительно тогда, когда данный языковой факт отграничен от всего, что его окружает в звуковой цепи. Такого рода отграниченные сущности, или единицы, противоплагаются друг другу и образуют сам механизм языка. Таким образом, если музыкальная единица в контексте ее ассоциативного применения как единицы языка не есть обособленная сущность в звуковой последовательности, то согласно приведенному выше определению языковой единицы, представляющей собой также «означающее» некоего понятия, она фиксирует определение условия для аргументации в пользу возможности противопоставления музыки и языка. Основное свойство звуковой цепи именно линейный принцип разворачивания, поскольку, осуществляемая в языковом пространстве звуковая цепь представляется как «означающее», которое, будучи свойством слухового восприятия, реализуется только во времени и поэтому характеризуется заимствованными у времени признаками. Означающее представляет собой протяженность, а протяженность, в свою очередь, лежит в одном измерении, т. е. является линией. При этом предложенное свойство языка насколько очевидно, настолько и значимо, так как от него зависит сам механизм языка. Языковые единицы, вступая между собой в отношения, основанные на линейном характере языка, тем самым образуют цепь, которая исключает возможность соединения двух элементов одновременно, так как представленные единицы выстраиваются в речевую цепь, опирающуюся на протяженность, в результате чего возникают сочетания, получившие в языке название синтагмы, которая всегда состоит из двух или нескольких последовательных единиц [см.: Соссюр]. Музыкальная материя способна выстраивать вместе с последовательным (горизонтальным) или линейным (мелодическим) развертыванием звуковой цепи еще и одновременный (вертикальный), или гармонический, ряд, который противоречит правилам языкового следования, являясь еще одним аргументом в пользу различия природы музыки и языка. Подобной точки зрения придерживается и Э. Бенвенист, утверждающий, что музыка — это система, которая развертывается по двум осям — оси одновременности и оси последовательности. При этом четко прослеживается аналогия с функционированием языка также на двух осях — парадигматической и синтагматической. Однако ось одновременности в музыке противоречит самому принципу парадигматики в языке, который представляет собой принцип селекции, отбора, исключающий всякую внутрисегментную одновременность. Следовательно, ось последовательности в музыке не совпадает с синтагматической осью языка, потому что музыкальная последовательность совместима с одновременностью звуков и потому что она, кроме того, не подчинена никаким требованиям слияния или выпадения, которые касались бы или одного какого-то звука, или какой-либо совокупности звуков. Итак, музыкальная комбинаторика, определяемая гармонией и контрапунктом, не имеет эквивалента в языке. Парадигма и синтагма в языке подчиняются специфическим правилам упорядочения — правилам совместимости, избирательности, повторяемости (рекуррентности), от которых зависит частотность и статистическая предсказуемость, с одной стороны, и возможность строить понятные высказывания —

с другой. Различие в свойствах не связано с какой-либо частной музыкальной системой или с выбранным звуковым диапазоном, поскольку, к примеру, в додекафонической серии оно проявляется столь же четко, как и в диатонии [Бенвенист, 80].

Языковая единица обладает не только свойством означивания, но представляет собой непрерывно развивающуюся звуковую ленту, в которой ухо не различает никаких ясных и четких делений. Для обнаружения таких делений следует прибегнуть к *з н а ч е н и я м*, которые, однако, не заложены изначально в языковую материю, а выстраиваются в процессе деятельности рассудка. Вполне понятно, что данный аспект является наиболее существенным контраргументом против отождествления музыки и языка, поскольку подобных делений на отдельные составные единицы в музыке нет. Музыкальная «система» ровным счетом не несет никакого значения, а поэтому метод разграничения, являющийся в языке способом передачи значения и тем самым проявляющий языковую реальность, не есть условие осуществления для музыкальной реальности. Кроме того, языковые единицы функционируют с целью производства смысла, который, впрочем, в музыке также отсутствует. Следует четко разграничить между собой понятия «смысл» и «значение». Г. Фреге для этого использует знак, который в данном случае следует понимать как некий связующий визуальный образ, посредник, выявляющий специфику и особенности предмета. Его неизбежное присутствие выявляет следующую характеристику: «некоторый знак (слово, словосочетание или графический символ) мыслится не только в связи с обозначаемым, которое можно было бы назвать значением знака, но также и в связи с тем, что мне хотелось бы назвать смыслом знака, содержащим способ данности [обозначаемого]» [Фреге, 25–49]. Следовательно, значением представляется чувственно воспринимаемый предмет, который как значащий есть *в н у т р е н н и й о б р а з*, при этом, напротив, представление значения исключительно субъективно, так как представление одного человека отличается от представления другого, а значит, смыслом называется *с а м с п о с о б*, каким предмет нам дан или является. Тем самым характерной особенностью связи смысла и значения представляется то, что при наличии некоторого смысла присутствие значения не следует с необходимостью. Так, например, выражение «в наименьшей степени сходящийся ряд» имеет определенный смысл; однако доказано, что оно не имеет значения, так как для любого сходящегося ряда всегда найдется ряд, сходящийся еще медленнее. В отношении музыки можно сказать, что она имеет некий «смысл», но только в том случае, когда происходит допущение «производства» такового⁶, вместе с тем

⁶ Подобного рода «накидывание» смысла чаще всего происходит при наличии предмета, т. е. при заинтересованном отношении к нему, что подтверждается мнением И. Канта: «...Интересом называется благоволение, которое мы связываем с представлением о существовании какого-либо предмета», однако музыка, будучи искусством, характеризуется исключительной незаинтересованностью, поскольку «когда вопрос заключается в том, прекрасно ли нечто, мы не хотим знать, имеет ли — может ли иметь — значение для нас или для кого-нибудь другого существование вещи; мы хотим только знать, как мы судим о ней, просто рассматривая ее (созерцая ее или рефлексируя о ней)» [Кант, 41].

музыка не способна иметь какого-либо значения, поскольку она не имеет собственного предмета. Дело в том, что мысль, которая с необходимостью несет определенный смысл, в рамках языка имеет априорную способность — стремление к переходу от смысла (мысли) к значению, и именно в этом раскрывается принципиальная оппозиция музыки и языка, поскольку любое суждение, содержащее в себе переход от уровня мыслей к уровню значений, обеспечиваемый преимущественным интересом к фиксации истинного значения мысли⁷, делает вполне очевидным сам факт отсутствия значения в музыке, ведь последняя не может быть истинной или ложной.

В дополнение к сказанному следует также отметить, что единицы языка не только обладают функцией означивания, но являются именно «означиванием» некоего понятия, поэтому и стремление в языке к выстраиванию «понятийной действительности» представляется основанием для еще одного аргумента в пользу противопоставления музыкальной и языковой природы. Необходимо определить и метод, согласно которому в языке происходит образование любого значения, а именно из согласованной взаимозависимости двух параллельных цепей — цепи понятий и цепи акустических образов — возникает метод разграничения, являющийся основным способом возникновения значения [см.: Соссюр; Ельмслев]. Ничего подобного не происходит в музыкальном пространстве: если цепь акустических образов еще возможно допустить при условии, что это всего лишь факт деятельности нашей способности воображения, которая может быть развита у кого-то в большей или меньшей степени, а у кого-то вообще сведена к минимуму и при звучании данного музыкального произведения не проявится в виде последовательного ряда образов, то наличие цепи понятий вообще невозможно согласно вышеизложенным соображениям. Таким образом, в музыкальном искусстве отсутствует какой-либо метод разграничения для образования значений, поскольку даже значимость не является трансцендентальным условием существования музыки, т. е. присутствие или отсутствие значения не касается самой музыкальной материи. Иными словами, мышление в музыкальной плоскости не пользуется методом разграничения, эксплицирующим значения, так как их в музыке просто нет.

Исходя из всего сказанного, необходимо особо подчеркнуть, что постсоссюрианские представления о языке как структуре также способствуют развенчанию взгляда на музыкальное искусство как часть языковой реальности. Так, в частности, утверждается, что структурой является автономная сущность с внутренними зависимостями, т. е. структура представляет собой не простой набор элементов, а целое, образуемое исходя из взаимосвязи элементов таким образом, что каждый из этих элементов может являться тем, что он есть только благодаря отношениям с другими элементами: «...свойства каждого элемента зависят от структуры целого и от законов, которые управляют этим целым»

⁷ Согласно Г. Фреге, «значением предложения является его истинностное значение. Под истинностным значением предложения я понимаю то обстоятельство, что оно является истинным или ложным. Других истинностных значений нет» [Фреге, 25—49].

[Ельмслев, 181]. Данное положение подкрепляется тем, что представляется якобы невозможным научное описание какого-либо объекта без непосредственного применения к нему структурного принципа, без сомнения имеющего место быть и даже обладающего необходимым характером, но одновременно, применимо к определенному рода объектам, описание все же не есть сам предмет этого описания — в противоположность позиции, отстаиваемой научным дескриптивизмом. Иными словами, если язык является структурой, то и метод, естественным образом применимый к нему, представляется как структурный, и это наиболее верный подход, поскольку язык, исходя из данного положения дел, характеризуется согласно своей природе и благодаря ей, что приводит к завершенной и оригинальной точке зрения. Однако совершенно очевидно, что музыкальное искусство, хотя и подлежит подобного рода «научной» трактовке (при желании аналитического прочтения музыки, что нередко встречается в рамках музыкально-теоретических дисциплин), тем не менее вовсе не является структурой по сути, так как музыку, как и творчество, невозможно «вогнуть» в границы структуры, поскольку это позволит анализировать музыкальное искусство исключительно по частям, что, если исходить из изложенного выше понимания структуры, будет вступать в противоречие с законами структурного анализа. Согласно взглядам современных лингвистов, «...перед исследователем стоит фатальный выбор между структурным описанием и ненаучным описанием, которое сводится к простому перечислению» [Там же, 182]. При этом категоричность, с какой отмечается отход от структурной характеристики, в большей степени все же касается именно анализа специфики языкового пространства, поскольку существует множество других методов, вполне адекватных в плане их научного статуса.

Возвращаясь к вопросу о взаимозависимости элементов внутри структуры и невозможности замены любого элемента этой структуры без изменения всех других частей и общей перегруппировки структуры в целом, следует особо отметить, что данное положение дел связано прежде всего со значимостью, которая определяет свое содержание не положительно, а отрицательно, посредством противопоставления себя другим элементам системы. При этом отсутствие предзаданности в акте экспликации значимости вполне соответствует функционированию знака и языка как целого постольку, поскольку язык есть система знаков, которая существует только благодаря различиям [см.: Барт]. Более того, хотя различия и предполагают положительные моменты, между которыми и должно возникнуть данное различие, в языке оно осуществляется без положительных моментов, но с необходимым присутствием концептуальных и звуковых различий, проистекающих из звуковой системы, поскольку значимость термина способна видоизменяться без изменения как смысла, так и звуков исключительно по причине того, что некий смежный термин начал претерпевать изменения [см.: Соссюр]. Таким образом, необходимо особо отметить, что язык, по сути, представляет собой некое подобие сетки, элементы которой строго упорядочены в рамках одной определенной заданности, что является условием существования множества языков, при этом деятельность языка представляет собой акт «накидывания» сетки на

любые объекты, проблемы и явления, придавая им специфическую окраску при интерпретации.

Что касается музыкального искусства, то ничего подобного в нем не происходит. Во-первых (и это следует особо подчеркнуть), понятие «музыкальный язык» — всего лишь термин, который служит для удобства сообщения в музыкально-теоретических исследованиях, поэтому определять музыку как язык, опираясь на это, некорректно и нецелесообразно. Кроме того, само использование понятий «фраза»⁸, «предложение» при характеристике музыкального произведения является скорее случайным совпадением, чем закономерным следованием из тождественности музыки и языка. Во-вторых, поскольку язык является системой знаков, то и музыка, будучи языком, должна соответствовать данному представлению, что абсурдно, так как, согласно Л. Ельмслеву, «...знак характеризуется прежде всего тем, что он является знаком для чего-то» [Ельмслев, 67], тогда как музыка является исключительно незаинтересованным феноменом, т. е. существующим безотносительно к явлениям, наличествующим вне музыкального искусства. При этом следует отметить, что отсутствие в музыке означаемого и означающего, взаимодействие которых и представляется условием производства знака, является вполне естественным и закономерным.

Кроме того, необходимо указать на факт существования интересной точки зрения на музыкальное произведение как знаковое явление, согласно которой утверждается, что, хотя музыкальная материя и не имеет знаковой природы, тем не менее само музыкальное произведение в своей целостности является знаком, но не знаковой системой [см.: Бонфельд]. Такого рода представление основывается на том, что в рамках музыкального восприятия якобы устанавливаются постоянные идеально-духовные комплексы, связанные исключительно с конкретной музыкой и не зависящие от какого-либо контекста. Имеется в виду, что музыкальное произведение, находясь в непосредственном взаимодействии с вполне конкретным идеально-духовным комплексом, который, вероятно, имеет функцию означающего, само по себе является означаемым. Иными словами, знак в таком понимании возникает как знак самого себя. Необходимо указать, что подобного рода взгляд на музыкальное искусство не представляется оригинальным, а разворачивается в рамках «застоявшейся традиции» — семантической интерпретации музыкального искусства, вместе с тем затрагивая множество сложных вопросов, касающихся языка, без должного анализа и глубокого понимания данной проблемы⁹.

⁸ Необходимо отметить, что фраза принадлежит не языку, а речи, о чем свидетельствует Ф. Соссюр: «Если она [фраза] принадлежит к сфере речи, она не может служить языковой единицей»; «...Типом синтагмы по преимуществу является фраза; но ведь она относится к речи, а не к языку» [Соссюр, 108, 122].

⁹ Примером может послужить анализ музыкального искусства, произведенный М. Бонфельдом. Характеризуя музыкальную речь и при этом используя понятие знака, автор даже не догадывается о том, что речь как таковая не принадлежит языку [см.: Соссюр, 36–43], при том что язык как раз является системой знаков [см.: Бонфельд].

Таким образом, следует критически отнестись к устоявшемуся представлению о музыкальном искусстве как части языковой реальности, направляя свои усилия не на отождествление музыки и языка, а на поиск различия между ними.

-
- Барт Р.* Система Моды : ст. по семиотике культуры. М., 2003.
Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 2002.
Бонфельд М. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007.
Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. М., 2006.
Кант И. Критика способности суждения // Соч. в 8 т. Т. 5. М., 1994.
Соболева М. Е. Философия как «критика языка» в Германии. СПб., 2005.
Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 2006.
Фреге Г. Смысл и значение // Избр. работы. М., 1997.
Юнгер Ф. Г. Слово и знак // Язык и мышление. СПб., 2005.

Статья поступила в редакцию 11.03.2009 г.

УДК 394.2 + 792

Л. М. Немченко, Ф. В. Каплан

ПРАЗДНИК И ИСКУССТВО: ВАРИАНТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

По фестивальному спектаклю Д. Крымова

Проанализированы основные черты праздника как особой деятельности по производству положительных эмоций и обретению свободы. Показаны праздничные основания искусства: выразительность чувственной формы, особая символика, единство социокультурных функций. Взаимодействие искусства и праздника анализируется на материале театра. В качестве предмета исследования выбран феномен фестивального спектакля Д. Крымова.

К л ю ч е в ы е с л о в а: искусство, праздник, ритуал, театр, фестивальный спектакль.

Проблематика праздника в качестве предмета научной рефлексии отнюдь не нова. Праздник как феномен культуры выступал объектом исследования философии (от Платона и Аристотеля до Ф. Ницше, В. Бенямина и Ж. Бодрийера), культурологии (Э. Дюркгейм, Й. Хейзинга), фольклористики (И. М. Снегирев, И. П. Сахаров, А. А. Терещенко, А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня, А. И. Веселовский). Существует немало количество этнографических работ, исследующих конкретно-исторические типы праздника (исследования Д. Фрезера, В. Тернера, Б. Малиновского, К. Леви-Стросса и др.). Специфику праздника с точки зрения психоанализа обозначили З. Фрейд, К. Юнг и Э. Фромм. Праздник как эстетический феномен был рассмотрен в работах Г. Гадамера, А. Ф. Еремеева, А. И. Мазаева и И. В. Гужовой, а темпоральная специфика праздника отражена