

Министерство культуры Российской Федерации
«Саратовская государственная консерватория (академия)
имени Л.В. Собинова»

З.В. Фомина

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Саратов
2011

ББК 85.31
Ф 76

Рекомендовано Учебно-методическим объединением по образованию в области музыкального искусства в качестве учебно-методического пособия для студентов и аспирантов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 073000 «Музыказнание и музыкально-прикладное искусство»

Рецензенты:

Сыров В.Н. – доктор искусствоведения, профессор
Саввина Л.В. – доктор искусствоведения, профессор

Фомина З.В.

Ф 76 **Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.**

ISBN 978-5-94841-109-5

В работе предпринята попытка системного изложения философских подходов к пониманию музыки. Анализ музыки осуществляется в трех основных аспектах: онтологическом, феноменологическом и герменевтическом. Автор не ставит задачу построения собственной философской концепции музыки. Цель данного пособия – ознакомить читателей с широкой палитрой философских истолкований музыки и включить их в процесс осмысления этого уникального феномена человеческой культуры.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-109-5

© Фомина З.В., 2011
© ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова», 2011

Содержание

ВВЕДЕНИЕ 4 Музыка как предмет философии	4
Раздел I ОНТОЛОГИЯ МУЗЫКИ	19
1. Классическая онтология	19
1.1. Античные концепции музыки	19
1.2. Музыка в трактовке христианских философов Средневековья	26
1.3. Теории подражания	34
1.4. Философское осмысление музыки в немецком идеализме	39
2. Неклассическая онтология	44
2.1. Онтологические прозрения романтизма	44
2.2. Иррационалистические концепции музыки А. Шопенгауэра и Ф. Ницше	53
2.3. Теургийный смысл музыки в символизме	64
3. Онтологическая трактовка музыки в современных исследованиях	76
Раздел II. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МУЗЫКИ	87
1. Методологические возможности феноменологии в исследовании музыки	87
2. Феноменология музыки в работах А.Ф. Лосева	98
3. Музыкальное время в структуре феноменологии	112
4. Феноменологический анализ музыки: современные подходы	120
РАЗДЕЛ III. МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА	140
1. Истоки и основания герменевтики. Формирование герменевтических стратегий в искусствоведении	140
2. Понимание и художественный смысл в экзистенциально-герменевтической парадигме XX века	150
3. Проблемы музыкальной герменевтики	165
3.1. Музыка как язык	168
3.2. Музыкальная интерпретация и интерпретация музыки	180
3.3. Авторский замысел: возможности и границы постижения	188



ВВЕДЕНИЕ

Музыка как предмет философии

Ни один из видов искусства не удостоивался определения «метафизическое», кроме музыки. Её таинственное, непостижимое воздействие на человека, способность преобразить человеческую душу от века вызывали предположение о связи музыки с божественным, потусторонним, трансцендентным; посредством музыки стремились преобразить мир. Изначально включенная в ткань человеческой жизни, причем в самые значимые, экзистенциально напряженные ее моменты, она уже в древности воспринималась не как простое развлечение, но как нечто причастное к бытийным основам всего сущего. Не случайно в древних философских учениях музыка выступает выражением онтологических оснований Космоса, коррелятом гармонии, высшего порядка, установленного Небом. Подобного статуса не достигала ни одна из форм искусства. Фундаментальная нагруженность понятия музыки дает основание для ее философской интерпретации, для построения онтологии музыки.

Что может быть предметом философии музыки? Что инициирует философское вопрошание, когда мы обращаемся к феномену музыки? Существуют ли некие бытийные составляющие музыки, постижение которых невозможно иначе, как посредством философского вопрошания? Утверждение о существовании философии музыки как особой, специфической области философского знания нуждается в обосновании. Правомерность его станет очевидной лишь в том случае, если удастся выявить специфический предмет философии музыки, отличный от предмета истории и теории музыки, культурологии, психологии и любых других форм знания, так или иначе связанных с музыкой. Иными словами, философия музыки должна говорить о музыке нечто такое, что невозможно обнаружить в рамках других форм знания, что может сказать о ней только философия.

Здесь уместно обратиться, хотя бы бегло, к анализу специфики философского знания как такового, точнее – его центрального, осно-

вополагающего ядра – метафизики. Последняя выступает как вопрошание о предельных основаниях бытия, о том, что лежит за пределами непосредственного чувственного восприятия, однако заявляет о себе в интуициях и прозрениях как неустранимое предчувствие Иного, и что доступно лишь абстрактному умозрению. Таким образом, предметом философского осмысления оказывается область, трансцендентная наличному бытию, – пространство бытийных значений и смыслов. Речь идет не о существовании некой объективной области трансцендентного (хотя подобные утверждения имеют место в философии: достаточно упомянуть идеальный мир Платона), а о чувственно невоспринимаемом, схватываемом лишь в человеческой экзистенции скрытом уровне бытия, на котором интуитивно обнаруживается смысл и значение сущего, укорененность в нем человека.

Мысль о сопряженности человека и Мира получила наиболее полное обоснование в философии XX века. Ее основные прозрения связаны в первую очередь с фундаментальной онтологией М. Хайдеггера. Вопрошая о предмете метафизики, Хайдеггер приходит к потрясающему выводу: ответ на вопрос «что есть мир в целом, Бытие вообще?» содержится в понимании того, что есть человек. Бытие понимается здесь не как объективное, «безлюдное» пребывание в вечности некоей фундаментальной первоосновы, а как «просвечивание» Бытия через человека: актуальное переживание мира, его действительное состояние, атрибутивное человеку и ни в одной ситуации не противопоставленное ему – «бытие-в-мире».

Здесь необходимо заметить, что «Мир» – понятие, принадлежащее исключительно философии. В отличие от естественнонаучных «Вселенная» и «Универсум», холодных и безлюдных¹, Мир – антропологическое, антропосообразное понятие, обозначающее обиталище, «дом человеческий», то, где и в чем осуществляется человеческое бы-

¹ Справедливости ради следует заметить, что и в современных естественных науках, в частности в квантовой физике, все чаще звучат утверждения о невозможности элиминации познающего субъекта (человека), а представление об объективности мира трансформируется в понятие субъектности знания. Весьма любопытно в связи с этим высказывание Артура Эддингтона: «Печать субъективности лежит на фундаментальных законах физики. <...> Мы находим странные следы на берегах неведомого. Мы разрабатываем одну за другой глубокие теории, чтобы узнать их происхождение. Наконец, нам удастся распознать существо, оставившее эти следы. И подумать только! – это мы сами» [цит. по: 76, с. 86].

тие. Этот мир – не столько физическое целое, сколько область ментального бытия, сфера сознания, человеческого восприятия и смыслополагания – мир, наделенный человеческим смыслом и заданный пространством индивидуального человеческого опыта – «жизненный мир» (Э. Гуссерль). Некоторая парадоксальность такого утверждения станет понятной, если учесть, что нашему философскому осмыслению подлежит только мир, находящийся в горизонте нашего человеческого сознания, мир, явленный нашему сознанию. И если границы Вселенной и материального мира могут совпадать в качестве предельных по отношению к человеку, то понятие человеческого мира (мира человека) имеет иной категориальный статус: это Вселенная, заданная в человеческом измерении и тем самым локализованная в сознании.

Человек – единственное известное нам существо, задумывающееся о своем бытии, стремящееся «приручить» бытие, сделать его своим. Как заметил Хайдеггер, для человека характерна «тяга повсюду быть дома». Это приручение осуществляется в процессе символизации (К. Юнг), «окультуривания» мира. Культура и обозначает пространственные границы, в рамках которых человек приручает бездну – т. е. сущее – посредством его, сущего, бесконечных символизаций. Иными словами, Вселенная, мир и бытие даны человеку исключительно сквозь бытие культуры, ее символическую реальность. Эрнст Кассирер назвал эту реальность символической системой. «Человек живет отныне не только в физическом, но и в символическом универсуме, – писал он. – Язык, миф, искусство, религия – части этого универсума, те разные нити, из которых сплетается символическая сеть, сложная ткань человеческого опыта. Человек уже не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу. Физическая реальность как бы отдаляется по мере того, как растет символическая активность человека. Вместо того чтобы обратиться к самим вещам, человек постоянно обращен на самого себя. Он настолько погружен в лингвистические формы, художественные образы, мифические символы и религиозные ритуалы, что не может ничего видеть и знать без вмешательства этого искусственного посредника» [46, с. 28–29].

Но что выражают культурные символы? Являются ли они только внешними, условными формами человеческого восприятия (тем, что И. Кант называл трансцендентальной апперцепцией), за которыми зияет непознаваемая пустота, или же они несут в себе некий более глубокий смысл? Один из возможных ответов дает учение о Павла

Флоренского о символе. Символизм Флоренского раскрывается как «практический символизм» и может быть понят лишь в контексте его целостного учения – специфической философской системы «конкретной метафизики». Суть ее состоит в утверждении о неразрывной связи явленного нам, чувственно воспринимаемого мира с тайными духовными основами бытия; именно такой связи, что в чувственных впечатлениях является нам вся полнота смысла бытия. Как бы переключаясь с Э. Кассирером, Флоренский, утверждает, что нет ни чистого бытия, ни чистого мышления, вместо них – целокупная символическая реальность. Изложенная концепция дает ключ к пониманию феноменов искусства, в частности музыки, как культурных символов, выступающих выражением глубинных основ бытия – того, что осознается как трансцендентное.

Для обоснования развиваемого в данной работе подхода весьма существенна точка зрения на искусство и его формы, высказанная Освальдом Шпенглером в его знаменитой работе «Закат Европы». Суждения этого неординарного мыслителя всегда неожиданны, часто парадоксальны, спорны, однако в них нередко заложен глубокий смысл, не доступный поверхностному прочтению. В главе «Музыка и пластика» он пытается выявить сущность произведения искусства, его истинный смысл и назначение. «Произведение искусства, – пишет он, – есть нечто бесконечное. Оно заключает в себе весь мир. Оно представляет собой микрокосм, неисчерпаемый в целом и понятный только в некоторых отдельных внешних подробностях, <...> а не есть только нарочито задуманная и исполненная механическая работа. То, что может быть понято в нем умом, <...> принадлежит к внешности» [117, с. 319]. Рассуждая о понятии формы в искусстве, Шпенглер отвергает ее привычное понимание и, если говорить упрощенно, различает формы внешнюю и внутреннюю («форму души»), ставшую и становящуюся. Первая характеризуется им как «элементарный образ, «тело» произведения искусства, подчиненный принципам причинности – художественной логики, – с помощью которых всякое произведение искусства принадлежит к области действительного, ограниченного и управляемого законами» [117, с. 320]. Эта, ставшая, форма преходяща, как все действительное. Другая, внутренняя, форма «вскрывается в непрерывном становлении и есть собственно живая, есть образ души. Произведение искусства, – утверждает автор, – также имеет душу: оно вообще есть нечто духовное, вне пределов пространства, границы и числа. Чтобы быть, этот образ не нуждается в

действительности. Он не возникает и не уничтожается. Даже утраченные – исчезнувшие из чувственного естественного бытия – трагедии Эсхила пребывают не в написанной или устно переданной форме, не как материальные творения, не для дневного сознания каких-нибудь людей, а в той сущности, которая нерушима. Это тайна, которую словами можно только неполно и ложно истолковать» [117, с. 321–322]. Таким образом, Шпенглер выявил и сформулировал весьма существенную мысль: сущность и смысл произведения искусства заключаются не в его внешней – материальной, предметной – форме, которая выступает лишь средством, а в его способности выразить нечто более важное и глубокое, скрытое от непосредственного восприятия и невыразимое в слове – трансцендентное.

Возвращаясь к поставленному в начале наших рассуждений вопросу, определим область исследования философии музыки. Как видим, философию музыки интересует не наличное – предметное, историческое бытие музыки, а ее скрытые, трансцендентные основания, ее смысловое пространство: ответ на вопрос о смысле и значении музыки, о ее сопряженности с человеческим бытием; наконец – о ее укорененности в Бытии в целом. Как блестяще сформулировал А.Ф. Лосев, философия музыки призвана выявить *«общее значение и положение музыкального бытия на фоне мироздания»*. При строго формальном подходе история музыки есть частный случай социальной истории, одно из многих проявлений человеческой активности, подчиняющееся законам общественного бытия. Но это в том случае, если сама социальная история объявляется *«внутренним делом»* случайно возникшего человечества, игрой мутаций, прерогативой выпрямившихся обезьян. Если же у социальной истории другая функция, иное место в системе мировых координат, тогда и музыка приобретает совсем иное значение и смысл: в ее становлении и развитии обозначают себя фундаментальные законы, имеющие внемзыкальную и внесоциальную природу. В связи с этим важнейшее значение приобретает вопрос об онтологических основаниях музыки.

Природа музыки, ее фундаментальные истоки стали привлекать к себе внимание уже в глубокой древности. Древние китайцы, индийцы, египтяне, вавилоняне рассматривали музыку как специфическую материю, особого рода энергию, послание из других миров, своеобразное проявление каких-то скрытых сущностей. Музыка, звуку вообще придавалось магическое значение. Как отмечает Дж. Михайлов, *«магия звука ощущалась в его „нематериальности“*, в том, что слы-

шимое не было в то же время видимым. Звук подчас не выдавал своих источников и обладал способностью исчезать, растворяться, уходя „в никуда“» [68, с.109]. Это не могло не породить предположений об особом, неземном происхождении звука как явления и как средства общения – не столько между людьми, сколько между людьми и «иными мирами». Музыка, как и мир богов и духов, не была материальной в обычном смысле этого понятия, она не была предметной, видимой реальностью и, в то же время, осязаемой, экзистенциально воспринималась как нечто существенное, оказывающее воздействие на людей, природу, вселенную. В этом отношении ничто не отличало ее от магии, где были очевидны действие и его результат, но не сам субъект, производящий это действие. Не удивительно, поэтому, что в эпоху Древних цивилизаций музыка нередко понималась как непосредственная причина, источник возникновения Вселенной. Так, например, в религиозной мифологии древних индийцев музыка предстает как деятельность божества (Брахмана, Атмана) по созданию всего сущего. У древних ассирийцев музыка выступает силой, способствующей победе света луны над «драконом тьмы» в процессе оформления мира. В Древнем Китае в VI в. до н. э. философ Конфуций писал, что музыка представляет собой микрокосмос, отражающий строение Вселенной.

В современной культуре идея музыкальной предзаданности, «предпетости» мира блестяще изложена в знаменитой мифологии Дж. Р.Р. Толкина. В ее первой книге «Сильмариллион» процесс сотворения мира описывается как разработка священными Айнурами музыкальной темы, заданной богом Илуватаром. Вот небольшой сокращенный фрагмент этого произведения: «И пришло время, когда Илуватар созвал всех Айнуров и задал им мощную тему, открыв им вещи огромней и удивительней всего, что являл прежде...

– Я желаю, чтобы из этой темы вы все вместе создали Великую Музыку...

И тогда голоса Айнуров, подобные арфам и лютням, скрипкам и трубам, виолам и органам, и бесчисленным поющим хорам, начали обращать тему Илуватара в великую музыку: и звук бесконечно чередующихся и сплетенных в гармонии мелодий уходил за грань слышимого, поднимался ввысь и падал в глубины – и чертоги Илуватара наполнились и переполнились, и музыка, и отзвуки музыки хлынули в Ничто, и оно уже не было Ничем» [100, с. 3–4].

Мифологические интерпретации музыки вполне объяснимы: они

связаны с таинственностью и непостижимостью феномена музыки, о чем говорилось выше. Однако в рамках научного исследования утверждение об онтологическом статусе музыки требует серьезного теоретического обоснования.

Вопрос о природе музыки традиционно выражается в дихотомии субстанциальности и несубстанциальности: является ли музыка выражением чего-то более существенного, чем простое звучание (бытия, субстанции, чувства), или же она есть простое подражание, отражение видимого мира – и потому вторична, производна, несубстанциальна? Не все исследователи, обращавшиеся к музыке, признают правомерность онтологического подхода, принципиально отрицая способность музыки выходить за пределы ее самой и нести в себе какие-либо скрытые, неявные значения и смыслы. Такова позиция кантианцев.

И. Кант и его последователи однозначно отрицают возможность онтологической трактовки музыки. Иначе и не может быть. Музыка для Канта есть лишь результат непосредственного слухового восприятия, всякое же восприятие выступает в его трансцендентальном идеализме как априорная форма познания, выражающая не саму вещь, но лишь ее явление в нашем, человеческом восприятии («трансцендентальная апперцепция»). Однако за трансцендентальной апперцепцией Канта зияет пустота. Творящим началом (и, стало быть, статусом истинного бытия) выступает у Канта Разум. Музыка же относится им к более низкому уровню рассудка. Но что может сказать рассудок, этот атрибут обывателя, о подлинном бытии? Не удивительно поэтому, что музыка превращается у Канта в простое удовольствие, в игру чувств, в лучшем случае – в бесполезное эстетическое наслаждение. Позиция Канта вполне естественна: она вытекает из его своеобразного рационалистического креационизма, не оставляющего чувству серьезного места в картине бытия, ведь даже любовь великий философ рассматривает как результат необходимого разумного усилия воли.

Между тем именно чувство является стихией музыки. Поэтому музыка может быть понята как эмоциональное постижение глубин бытия. Такая трактовка музыки приобретает убедительность и методологическую обоснованность в онтологии Макса Шелера. Музыка не входила в сферу философских интересов основателя аксиологии XX века, однако его подход к пониманию мира и человека позволяет наиболее адекватно выразить действительную природу музыки. М. Шелер мыслит в рамках антропологии, то есть рассматривает мир как проекцию человеческого бытия. Развивая учение о ценностном отношении к ми-

ру («любовь и ненависть, а не разум составляют фундамент всякого априоризма»), он утверждал, что бытие какой-нибудь вещи как действительной ценности постигается в эмоциональном, а не в интеллектуальном акте. Шелер противопоставил логике интеллекта логику чувства: место «рационального порядка» классической метафизики занимает у него *ordo amoris* – порядок любви. «Существует вид опыта, – писал он, – предметы которого закрыты для разума, в познании которых он слеп, подобно тому, как ухо или слух слепы для восприятия цвета; это такой вид опыта, в котором мы постигаем подлинно объективные предметы и их предвечный строй, как, например, ценности и их иерархию» [113, с. 384]. Нет никакого сомнения, что к сфере указанного опыта может быть отнесена и музыка.

Итак, музыка может быть понята как постигаемое в эмоциональном акте свидетельство о чем-то глубоко внутреннем и при этом весьма существенном. Это дало основание одному из современных отечественных философов М.С. Уварову рассматривать музыку как модель исповедального дискурса. «Поскольку дискурс этот призван «извлекать» из тела культуры наиболее острые, антитетически наполненные смыслы, возможность применения его эвристических возможностей к сфере музыкального творчества кажется исключительно интересной», – пишет он [103].

О чем же свидетельствует «музыкальная исповедь»? Ближайший ответ – о внутреннем мире художника. Субъективно-психологическая трактовка природы музыки как выражения внутреннего мира человека – одна из самых распространенных, и она имеет серьезные основания. Наиболее рельефно они эксплицированы в эстетике романтизма. Если же говорить о степени выраженности субъективного начала, то вряд ли какой-либо вид искусства может сравниться здесь с музыкой. Как утверждает один из самых авторитетных мыслителей, занимавшихся философским исследованием музыки, А.Ф. Лосев, «музыка оказывается интимнейшим и наиболее адекватным выражением стихии душевной жизни» [57, с. 452]. Эту же мысль развивает и Г. Гегель, рассматривающий музыку как наиболее совершенную форму бытия человеческой субъективности.

Однако указанная субъективность не является абсолютной и самодостаточной, извлекающей из себя, подобно бэконовскому пауку, все свои содержания. Вряд ли сегодня кто-либо согласится с утверждением об абсолютном характере человеческой субъективности в ее фихтевском понимании. Да и у самого И. Фихте деятельное «Я»

субъекта трансформируется со временем в Абсолютное бытие, в Бога. Эта невозможность полной редукции бытия к «Я» скажется и в феноменологии Э. Гуссерля, и в фундаментальной онтологии М. Хайдеггера. Концепция «жизненного мира» (Гуссерль) и определение человеческого бытия как «бытия-в-мире» (Хайдеггер) напоминают нам о погруженности индивидуального человеческого «Я» в определенную историческую ситуацию. Что социальная обусловленность музыкальных произведений – достаточно основательно исследованный в литературе вопрос, поэтому он не будет рассматриваться подробно. Однако и социально-культурная обусловленность – еще не последняя глубина выражения в искусстве.

В данной работе развивается пока еще недостаточно разработанный в литературе подход, в соответствии с которым музыка в силу только ей присущих особенностей может рассматриваться как свидетельство о глубоких, фундаментальных слоях бытия. Музыка в ее онтологическом понимании является не отражением, но **выражением** бытия – его явлением, данным нам в непосредственном чувственном восприятии. Она есть интуитивное «схватывание» той «жизни», той действительности, которая трансцендентна нашему наличному существованию в границах пространственно-временного мира, но которая неустранимо присутствует в наших духовных прозрениях, в редкие моменты нашего экзистенциального напряжения. Эта догадка об онтологической фундированности музыки присутствовала во многих философских умозрениях на всех этапах истории культуры. В античности она получила обоснование в концепции «гармонии сфер», в средневековье – в учении о «божественной музыке» Августина, в Новое время – в гегелевской интерпретации музыки как выражения Абсолютного Духа, в неклассический период – в иррационалистическом учении Шопенгауэра о музыке как непосредственном выражении Мировой Воли.

Во всех отмеченных интерпретациях онтологическая нагруженность музыки обуславливается наличием в ней некоего всеобщего содержания, коррелирующего с основами мироустройства в целом и выражающего эти основы. Однако признание этого обстоятельства порождает определенные трудности и противоречия. Дело в том, что понятие всеобщего связано с абстрагирующей деятельностью разума и в силу этого предполагает элиминацию всего индивидуального, субъективного, в то время как музыка приходит в этот мир, *является* как субъективное проявление художника, творца. Как совместить в музы-

ке эти два начала – фундаментальные основы бытия, трансцендентное и конкретную, живую человеческую индивидуальность? До сих пор не было решения этой проблемы, и философские трактовки музыки ограничивались оппозицией «всеобщее – индивидуальное», в рамках которой индивидуальное, «человеческое» как бы снижало онтологическую значимость музыки.

В самом деле, универсализм рассматривает музыку как проявление всеобщего (гармония космоса, божественный порядок, Абсолютный Дух), которое, как известно, индифферентно к отдельной индивидуальности. В этом случае конкретная человеческая личность, музыкант не имеет самостоятельного значения, человек выступает лишь как носитель всеобщего, как приобщившийся к всеобщему, познавший его, но не способный привнести в него что-либо существенное, индивидуальное. Не случайно в античной культуре личность музыканта-исполнителя оценивалась весьма невысоко, в отличие от музыканта-теоретика, постигающего мировую гармонию. Напротив, для сингуляризма (от лат. *singularis* – единственный) характерно понимание музыки как чувственного выражения отдельной человеческой души – в таком случае музыка утрачивала свой онтологический статус, поскольку рассматривалась как выражение субъективного, индивидуального, а значит, случайного, временного, преходящего.

Выход из создавшейся ситуации – возвращение музыке «человеческого» измерения и, одновременно, придание ей онтологического статуса – возможен лишь на пути переосмысления самого феномена человеческой субъективности. Как включить человека в структуру мироздания, выраженную музыкой? Иными словами, как доказать, что музыка как человеческое творение, создание отдельной человеческой личности вместе с тем проникает до самых глубин бытия, до онтологических оснований мира? Ответ лежит в философских прозрениях XX века – феноменологии и фундаментальной онтологии, рассматривающих человека, его сознание, его духовный, внутренний мир как особый регион Бытия.

Философское умозрение на протяжении всего своего развития интуитивно обнаруживало глубокую укорененность внутренней духовной жизни индивида в фундаментальных основах бытия, выступающих в философском дискурсе как область трансцендентного. Эти бытийные основы от века воспринимались человеком как некий Абсолют – невыразимый, но тем не менее властно, неодолимо притягивающий к себе человека, находящегося в вечном несогласии с несо-

вершенством наличного бытия. Философские интуиции облекались в различные формы и наделялись различными именами – от идеального «умного» мира Платона до «точки Омега» Тейяра де Шардена и «Всеединства» Владимира Соловьева. Однако в основе всех их лежит общее убеждение в существовании некоего онтического единства всего сущего – одновременно сокрытого, непостижимого и вместе с тем открывающегося человеку в его духовных интенциях посредством этого интендирования. Последнее обстоятельство обусловило постепенное возрастание интереса к внутренней жизни личности, попытки обнаружить ее первоначальные основания, источники ее содержаний. Значительная роль в прояснении этих вопросов принадлежит феноменологии Э. Гуссерля.

В классической философии, как известно, сознание человека рассматривалось как свидетельство о внешнем мире, который, по молчаливому предположению, существует объективно, сам по себе, независимо от нашего, человеческого восприятия. Э. Гуссерль совершил своеобразный переворот философии, изменив точку зрения, с которой рассматривается сознание. Он обратил внимание на то обстоятельство, что так называемый «внешний мир» возникает для нас, существует лишь благодаря деятельности нашего сознания, как явление в нашем сознании. В рамках феноменологии было достигнуто понимание специфической самооценности и субстанциальной сущности внутренней жизни личности, понимание того, что все содержания сознания имеют интенциональный характер, проистекают из единого центра, каковым, по мнению Э. Гуссерля, является трансцендентальная субъективность. В результате мир человеческой субъективности предстал как особая форма бытия, неразложимое единство процессов внутренней жизни индивида в их онтическом, бытийном проявлении – именно как индивидуально-личностное средоточие бытия, содержательно выраженное в сознании².

Дальнейшие исследования человеческой субъективности дают все больше оснований для утверждения о ее онтологической укорененности в глубинных слоях бытия. Обратимся к современным разработкам структуры человеческой психики. Понятия сознания и внутреннего мира рассматриваются в них как различные аспекты субъективной реальности. Сознание выражает последнюю со стороны

² Подробнее феноменология Гуссерля будет изложена во втором разделе данного пособия.

ее содержаний, в то время как внутренний мир представляет собой своеобразное средоточие бытия, формой проявления которого является непосредственное переживание. Это бытийствование человеческой субъективности может быть как ясным, отрефлексированным, (самопредставленным как Я) – и тогда оно отдает себе отчет обо всех своих содержаниях, «внешних оболочках», так и неявным – смутным ощущением чистой субъективности, «яйности», заявляющим о себе лишь фактом своего существования, бытийствования. Речь идет, следовательно, о таком слое человеческой психики, который, в отличие от рефлексивного сознания, предполагающего бинарность «Я» и «не-Я», имеет в себе некую неотличимую от себя самого данность. Инстанция Я как явный фрагмент сознания здесь отсутствует, точнее – пребывает в неявной форме. Наличие бытийного, арефлексивного слоя психики позволяет рассматривать внутренний мир человека как особый регион бытия³. Именно на этом уровне возникают интуиции Иного мира. Переживание этого бытия – состояние экзистенции – есть процесс трансцендирования, выхода за границы наличного, преодоление действительности, в том числе своих собственных пределов и выход в сферу Высших смыслов и ценностей.

Открытие бытийного уровня человеческой субъективности обнаружило несостоятельность эготических (от лат *ego* – Я) претензий на статус последней основы бытия. В самом деле, откуда в человеческой душе это «знание», предощущение Иного, трансцендентного? Является ли оно эманацией собственной человеческой субъективности или же есть результат обнаружения иной – фундаментальной – реальности, дарующей человеку саму возможность бытия и его переживания? Последнее представляется более адекватным ответом на поставленный вопрос. Суть его – в преодолении односторонности крайнего субъективизма. Весьма знаменательно, что по мере развития своих взглядов даже создатель феноменологии Э. Гуссерль приходит к мысли о том, что процесс конституирования (содержательное оформление мира в сознании) происходит не из собственной «силы» трансцендентальной субъективности, а как осуществление некоторой «милости», субъективность же постоянно находится в опасении, что ее лишат этой «милости», в результате чего не только мир растворится в хаосе ощущений, но и сама она (субъективность) разрушится [цит. по:

³ Подробнее об этом см.: [108].

89, с. 106].

Характерно, что, несмотря на антропологические прозрения неклассической философии XX века (понимание особого места человека в структуре бытия, преодоление дихотомии субъекта и объекта в познании), субъективизм в его крайней форме – солипсизм – никем не был осуществлен последовательно, до конца⁴. Сама суть человека как незавершенного, неокончательного существа, никогда не удовлетворяющегося своим наличным бытием, существа, не признающего границ и интуитивно прозревающего наличие некоего Нечто (пусть даже оно выступает как Ничто) за пределами этого мира, – сама суть человека, вечно стремящегося превзойти самого себя, не позволяет ему замкнуться в рамках своей субъективности и обуславливает нескончаемые попытки установить, прояснить это Нечто, эту опору, из которой он в качестве экзистенции черпает свое бытие.

Этого стремления к опоре не удалось избежать никому из представителей субъективной философии. С. Кьеркегор бросается в спасительные объятия Бога и самое экзистенцию рассматривает как «врастание» в божественное, трансцендентное, как жизнь перед лицом Бога. Для М. Хайдеггера само существование человека есть «дарение» Бытия. К. Ясперс говорит о трансценденции, об «анонимном», незнание которого служит для него не опровержением, а основанием для философской веры в существование трансцендентного.

Проблема онтологических оснований человеческой субъективности была серьезно поставлена и обоснована в фундаментальной онтологии М. Хайдеггера. В отличие от Э. Гуссерля, для которого сознание – это реальность, в которой нам дан мир, та первичная основа, в которой творятся и рождаются исходные смыслы, Хайдеггер утверждает, что не сознание раскрывает предмет как феномен, а само сущее – *Dasein*, вопрошающее о бытии и тем самым обладающее возможностью бытия, раскрывает себя в себе самом, непрерывно проявляет и обнаруживает себя, трансцендирует, то есть выходит за пределы несоизмеримого с *Dasein* сущего – наличного. Иными словами, с позиций фундаментальной онтологии *Dasein* есть субъективное бытие, сущность которого состоит в трансценденции. Весьма существенно, что у М. Хайдеггера фундаментальная основа бытия иррациональна. Иррациональное для него – это корень рационального, тот самый глубинный онтологиче-

⁴ Имеется только одно исключение: крайний индивидуализм и солипсизм А. Скрябина: «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения (свободного)».

ский уровень сознания, на котором бытие обнаруживает себя как данность. Поворот к бытию в «фундаментальной онтологии» – это поворот к иррациональному, на которое можно только косвенно указать и которое принципиально не может быть прояснено средствами рефлектирующего сознания. Таким образом, в рамках неклассической философии было достигнуто понимание специфичности человеческого бытия, его несводимости ни к каким иным проявлениям сущего и его особого онтологического статуса как «стояния в просвете бытия», ибо в абсолютности трансценденции, характеризующей человеческое существование как экзистенцию, обнаруживает себя само Бытие.

Идея слитности человека и Бытия характерна и для русской философии. Раскрывая смысл своего персоналистического мировоззрения, Н. Бердяев писал: «Философия видит мир из человека, и только в этом ее специфичность <...> Неверно сказать, что бытию, понятому объективно, принадлежит примат над человеком, наоборот, человеку принадлежит примат над бытием, ибо бытие раскрывается только в человеке, из человека, через человека... Человек бытийствен, в нем бытие, и он в бытии, но и *бытие* *человечно*, и потому только в нем я могу раскрыть смысл, соизмеримый со мной, с моим постижением» [14, с. 25].

Таким образом, осмысление человеческой субъективности, обнаруживающейся в феноменологии внутренней жизни личности, позволяет опровергнуть основные посылы субъективизма, утверждающего субстанциональность отдельного человеческого Я и постулировать наличие онтологической укорененности индивидуального человеческого духа в фундаментальных слоях бытия. В контексте данной работы это имеет особое значение, поскольку позволяет говорить о том, что музыка, даже если она рассматривается как эмоциональное выражение человеческой души, выступает одновременно проявлением более глубоких, фундаментальных основ бытия, с которыми непосредственно связан внутренний мир человека. Именно в таком аспекте рассматривается музыка большинством современных философов, обращающихся к исследованию музыки. Так, М.С. Уваров прямо заявляет: «Музыка в существе своем – явление онтологической природы, напоминающее, если брать сферы „несопоставимые“, что-то наподобие модели мирового эфира или же бердяевскую транскрипцию идеи свободы» [103].

Традиция онтологической интерпретации музыки сохранялась на всем протяжении развития философии. В рамках онтологической (субстанциональной) трактовки музыки можно выделить два подхода: клас-

сический (рационалистический) и неклассический (иррационалистический). С точки зрения классического подхода музыка предстает как выражение гармонии космоса, выступающей экспликацией идеальных (разумных) начал бытия. В трактовке неклассической философии музыка предстает как проявление иррациональной, бессознательной природной стихии, лежащей в основе бытия. Анализу указанных подходов будет посвящен первый раздел пособия.



Раздел I ОНТОЛОГИЯ МУЗЫКИ

1. Классическая онтология

1.1. Античные концепции музыки

Классический подход наиболее четко и последовательно выражен в античном учении о «гармонии сфер». Здесь музыка получает статус одного из основополагающих принципов бытия: философы Древней Греции были убеждены в музыкально-математическом устройстве космоса. Первым эту идею высказал *Пифагор (580–500 до н.э.)*, заметивший, что математические характеристики планет (длина орбит, скорость движения) соотносятся между собой так же, как тоны консонирующих музыкальных интервалов.

У Пифагора речь шла о трех сферах – звезд (включая планеты), Луны и Солнца, соотносившихся с тремя интервалами: квартой (4:3), квинтой (3:2) и октавой (2:1). На этом основании он сделал вывод о музыкальном звучании планет. «Музыка сфер» возникает потому, что планеты, как и всякое движущееся тело, вследствие трения об эфир, издают звуки. Однако эта прекрасная музыка не слышна простым смертным, поскольку в момент их рождения она уже звучала и человеческое ухо не может выделить ее «за неимением контрастирующей тишины». Исключением был, по его собственному утверждению, лишь «полубожественный» Пифагор.

Первое свидетельство об открытии Пифагора содержится у ученика Платона Ксенократа. Пифагор, писал он, открыл, что и музыкальные интервалы возникают не без участия числа. Затем он исследовал, при каких обстоятельствах интервалы бывают созвучными и несозвучными, и как вообще возникает все гармоническое и негармоническое. О каких именно интервалах идет речь, помогает понять фрагмент из «Истории арифметики» Евдема, в котором автор, рассказывая о пифагорейцах, отмечает: «А также и отношения трех созвучий – кварты, квинты и октавы – лежат в пределах первых девяти чисел.

Ведь сумма 2, 3 и 4 равна 9» [цит. по: 37, с. 98]. В трактате Гауденция «Введение в гармонику» (III в.) содержится свидетельство о том, что Пифагор сделал свое открытие при помощи монохорда, т. е. инструмента с одной струной, натянутой на линейку с размеченными делениями, общим числом 12. Заставив звучать всю струну, а затем ее половину, он обнаружил, гармоническое созвучие, причем получившийся интервал является октавой. Затем он заставил звучать всю струну и три четверти ее, получив, таким образом, кварту. Наконец, то же самое было проделано с целой струной и ее двумя третями, при этом была получена квинта. Таким образом, октава была выражена через отношение 12:6 (2:1), кварта – 12:9 (4:3) и квинта – 12:8 (3:2). Оказалось, что отношения этих трех интервалов к основному тону выражаются при помощи первых четырех чисел. Эти числа (1, 2, 3, 4) входят в известную пифагорейскую «тетрактиду» ($1+2+3+4=10$). Этой тетрактиде придавалось столь важное значение, что она даже вошла в клятву пифагорейцев.

На Пифагора, его учеников и современников неизгладимое впечатление произвел тот факт, что вещь, казалось бы, неуловимая – музыкальная гармония – подчиняется простым числовым соотношениям. Легенда рассказывает о возникновении идеи числовой соразмерности музыки. Однажды Пифагор, проходя мимо кузницы, услышал звуки молотов, ударяющихся о наковальню, которые складывались в гармоничные созвучия. Он распознал в них октаву, квинту и кварту. Обрадованный Пифагор поспешил в кузницу, и после серии экспериментов установил, что разница в звуках зависит от веса молотов. Это позволило ему сделать колоссальный по своему значению философский вывод: красота и гармоничность звука, любого чувственного восприятия, имеет своим основанием количественные соотношения, которые можно рассчитать, вычислить. Отсюда и знаменитый постулат пифагорейцев: «Число владеет миром». Гармония звуков, цветов, красок и линий – все многообразие чувственно воспринимаемого мира может быть выражено числом, имеет число в качестве своей причины и основания! Обнаружение же числовых соответствий между музыкальными интервалами и взаиморасположением планет не могло не побудить античного мудреца к утверждению о музыкально-математическом устройстве космоса.

Важно иметь в виду, что, придавая музыке столь важное онтологическое значение, помещая ее в картину мироздания среди первых принципов бытия, пифагорейцы имели в виду вовсе не звучащую му-

зыку, не музыку в нашем современном понимании. Столь высокие «метафизические почести» предназначались теоретической музыке, тому строгому гармоничному соотношению тонов, которое лежит в основе всякой звучащей мелодии и которое удивительным образом коррелирует с математической гармонией космоса. Именно в пифагореизме сложилось специфическое для античности понимание музыки как науки, более того, – как отрасли математического знания. Знание музыкальной науки помогало приблизиться к пониманию философских истин. Это было умозрительное занятие, связанное с рассуждениями, касающимися различных сторон человеческого бытия, природы вещей и всеобщей гармонии, лежащей в основе мира. Поэтому тот, кто знал науку о музыке, считался более сведущим в вопросах гармонии, чем музыкант-исполнитель.

Такое понимание наиболее характерно для античной философии. Так, *Платон (427–347 до н.э.)* в диалоге «Лакхет» говорит: «Когда я слышу какого-либо мужа, рассуждающего о добродетели или какой ни на есть мудрости, и он при этом настоящий человек и достоин своих собственных слов, я радуюсь сверх меры, видя, как соответствуют и подобают друг другу человек и его речи. При этом мне такой человек представляется *совершенным мастером музыки*, создавшим прекраснейшую *гармонию*, но гармонию не лиры и не другого какого-то инструмента, годного для забавы, а истинную *гармонию жизни*» [82, с. 278].

Таким образом, в античной философии четко разделялись *теоретическая* и *практическая* музыка, причем приоритет отдавался первой. Платон видит в музыке прежде всего средство умозрительного постижения сущностей. Раскрывая эту сторону его учения, Альбин писал: «Устремляясь к тождественному слухом, не забудем о музыке <...> как астрономия обращает взор от зримого к незримому и подводит к умопостижаемому бытию, так и *восприятие гармоничных звуков позволяет перейти от слышимого к умозрению тождественного*» [6, с. 446]. Однако Платон преодолевает узко математическое, абстрактное понимание музыки. Он исходит из того, что сложная и богатая сфера музыкального искусства далеко не исчерпывается количественными отношениями. Поэтому помимо измерения и исчисления в музыке надо опираться на опыт и непосредственное чувство. По словам Платона, музыка строит свои созвучия «не на размере, но на упражнении чуткости; такова же и вся часть музыки, относящаяся к кифаристике, потому что она ищет

меру всякой приводимой в действие струны по догадке» [83, с. 72].

Аристотель (384–322 до н.э.) также делит музыку на две совершенно различные области: теоретическую музыку, не имеющую никакого отношения к практическому умению игры на музыкальных инструментах, и практический навык такой игры, который может обойтись совершенно без музыкальной теории. Теоретическая музыка, как всякая чистая наука, занимается исследованием «начал и причин» своего предмета. В этом смысле теоретическая музыка, «гармония», есть разветвление арифметики. Тем не менее, математическое понимание музыки не является для Аристотеля абсолютным и непререкаемым. Уже в мелодии он усматривает нечто большее, чем просто числовые промежутки. Особое место в античной философии занимает учение о нравственном воздействии музыки. Считалось, что занятия наукой о музыке способствуют гармонизации души и развитию добродетели. Уже в древнем пифагореизме «гармония сфер» не только служила «доказательством» сокровенной числовой природы мира, но имела глубокий этический смысл, поскольку душа тоже мыслилась как гармония, изоморфная гармонии космоса, земная лира была точным «отображением» небесной, игра на ней – приобщением к гармонии Вселенной. Пифагорейцы считали, что музыка производит в душе катарсис и является медициной духа.

Платон также считал музыку средством достижения гармонии души. Описывая в диалоге «Тимей», как боги творили человека, «подражая Вселенной», он замечает: «Так и в музыке: все, что с помощью звука приносит пользу слуху, даровано ради гармонии. Между тем гармонию, пути которой сродны круговращениям души, Музы даровали каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия – хотя только в нем и видят нынче толк, – но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой» [83, с. 450].

О нравственной природе музыкального воздействия много говорит Аристотель. Так, в «Политике» он пишет об огромной роли музыки для формирования нравственности: «Следует думать, что музыка стоит в известном отношении к моральной добродетели и <...> способна оказывать некоторое воздействие на этическую природу [человека], развивая в нем способность правильно радоваться <...> музыка включает в себе нечто такое, что служит для [надлежащего] пользования досугом и для [развития] интеллекта» [9, с. 636]. Аристотель развивает здесь *теорию музыкального этоса*. Он говорит о

способности музыки формировать характер человека, считая мелодии «воспроизведением характеров». Музыкальные лады, утверждает он, существенно отличаются друг от друга и вызывают различные настроения: миксодорийский – скорбное и сумрачное, дорийский – среднее, уравновешенное; фригийский – возбуждающее [9, с. 637]. Те же самые принципы имеют приложение и по отношению к ритмике, – замечает философ, – одни ритмы имеют более спокойный характер, другие – подвижный. Ритм способен воздействовать на нравственное состояние души. Из всего этого он делает вывод: «Музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души <...> У гармонии и ритмики существует, по-видимому, какое-то сродство их с душою; почему одни из философов и утверждают, что сама душа есть гармония, а другие говорят, что душа носит гармонию в себе» [9, с. 637].

Аристотель считал, что музыка способна излечить и очистить душу от разного рода аффектов и восстановить в душе «строгость», «умеренность» и «пристойность» чувств. Здесь – одна из главных особенностей музыки, сближающих ее с философией. Точно так же, как философия поднимает античного человека к радостному созерцанию вечной действительности, освобождая его от власти преходящих, противоречивых и ложных мнений, так и музыка освобождает его от власти многообразных, запутанных чувственных страстей, смеси страха, сострадания и вообще всякой аффективности и вселяет в него стойкую и разумную нравственность.

Однако рациональное понимание музыки было характерно не для всех античных философов. Своеобразной контраверсией пифагорейской эстетики явилось учение *Аристоксена (IV в. до н. э.)*, ученика Аристотеля, по прозвищу «Музыкант». Все его главные работы посвящены музыке. Это трактаты «Об элементах гармонии», «Об элементах ритма», «О музыке», «О тонах», «О хорах» и другие. Современные исследователи считают, что Аристоксена можно почти безоговорочно назвать первым теоретиком музыки и основоположником всей западной философии музыки. Аристоксен строил свою музыкальную эстетику на закономерностях музыкального восприятия (аистезиса). Он упрекает пифагорейскую теорию в произвольности, априорности (надуманности) ее оснований и обращается к явлению, к реальной данности звучания. На основании чувственного восприятия он делает заключения о сущности музыки. Музыку Аристоксен называет «практической наукой». По его мнению, одного теоретического

знания законов гармонии недостаточно для того, чтобы стать музыкантом. Для этого необходимы также практические занятия мусическими искусствами. Познание гармонического строя, раскрытие закономерностей музыкального звукового материала возможно лишь с помощью акустического восприятия. Математические спекуляции не пригодны для постижения качества звука.

Таким образом, за исключением пифагорейцев, у которых музыкальная гармония выступает основным принципом устройства космоса, другие античные авторы не были столь категоричны в онтологической характеристике музыки. Так, относительно Аристотеля А. Лосев замечает, что, помещая музыку среди первых принципов бытия, философ все же не ставит ее настолько высоко, чтобы она была картиной всеобщего единства вещей. «Гармония и мелодия залегают очень глубоко в недрах бытия, и им присуще свое специфическое единство и первообразность. Однако это единство, эта специфика и эта первообразность вовсе не являются каким-нибудь пределом бытийного обобщения и далеки от того, чтобы демонстрировать собою единство вещей вообще» [56, с. 547].

В последующей эллинистической философии онтологическая трактовка музыки вовсе исчезает, уступая место субъективизму и скептицизму. Отрицанию и критике была подвергнута не только причастность музыки основам Бытия (Космоса), но и ее этическое содержание, выраженное в учении о музыкальном этосе. Так, представитель эпикуреизма *Филодем (I в. до н.э.)* в своем трактате «О музыке» утверждал, что музыка совершенно не обладает этосом. Никто еще не доказал, замечает он, что музыка облагораживает нравы и поэтому сомнительно, что она может содействовать воспитанию. Музыка не может служить и побудительным средством к чему-либо, не может способствовать нравственному очищению. Она просто служит удовольствию, доставляет чувственное наслаждение, приносит отдых, облегчает труд.

Наиболее резко музыкальный скепсис выражен в философии скептиков. Скептики отрицали познавательное и этическое значение музыки. *Секст Эмпирик (200–250)* в трактате «Против музыкантов» называет явной ошибкой мнения тех, кто говорит об этическом воздействии музыки. Музыка не способна ни очищать, ни поучать, ни возвышать, утверждает он. Она существует только как объект человеческого переживания. На основе утверждения о субъективности музыкального восприятия, временности и относительности музыкально-

го воздействия философ-скептик делает вывод о том, что музыка вообще не располагает объективным бытием.

Тем не менее, пифагорейская онтология музыки еще долго будет сохранять свое влияние. Завершением античного учения о космическом характере музыкальной гармонии и одновременно переходом к новой, средневековой трактовке музыки явилась философия неоплатонизма. Для *Плотина (205–270)* музыка – это в первую очередь высокая наука, причастная к «умному ритму» и умопостигаемая. Правда, он говорит и о музыке как предмете чувства. Однако для него всё чувственное есть лишь символ абсолютной красоты, излучаемой Божественным умом: благодаря звуку «неявные гармонии» делаются явными. Цель музыки – сделать явным невыразимое, прекрасное. Для этой цели служит музыкальная техника, опирающаяся на числовые закономерности. Однако в понимании последних Плотином есть очень существенный момент, отличающий его от воззрений античных классиков: эти закономерности целиком принадлежат чувственному миру, в красоте самой по себе (абсолютной красоте, излучаемой Божественным умом) нет никаких частей и, следовательно, никаких числовых соотношений. Числовые соотношения лишь обслуживают музыкальный эйдос, они не имеют с ним прямой связи. В чувственной музыке человеческая душа воспринимает лишь *отражение* трансцендентного эйдоса. Чувственная гармония служит как бы напоминанием о высшей гармонии для человека, способного эту последнюю воспринимать. Поэтому музыка в концепции Плотина не имеет самостоятельного значения, она представляет собой лишь аллегорический отблеск мировой гармонии.

Плотин использовал и числовую символику, интерпретируя пифагорейское учение в духе числовой мистики. Каждому из чисел приписывалось самостоятельное символическое значение. Единица, например, рассматривалась как символ Бога или церкви. Единице соответствует музыка как целое. В соответствии с христианской традицией особое значение придавалось числу семь. Свидетельством его совершенства является его неделимость на другие числа. Оно выражает мистическую связь музыки с Вселенной. Семь тонов соответствуют семи планетам или семи дням недели; семь струн лиры символизируют гармонию сфер. Между сферами семи планет находятся все музыкальные консонансы. Как отмечает Шестаков, «музыка как воплощение магической силы числа оказывалась сферой, стоящей между чувственным и трансцендентным мирами» [115, с. 78]. Такое понимание, несомненно,

свидетельствует о признании важного онтологического статуса музыки, поскольку оно имплицитно содержит утверждение о сопричастности музыки сокровенному (Божественному) бытию.

1.2. Музыка в трактовке христианских философов Средневековья

Онтологическая трактовка музыки нашла свое продолжение и развитие в средневековой философии, где формируется понятие «пневматического мелоса». В эпоху тотального господства христианского мировоззрения музыка превращается в символ Духа, выступает выражением абсолютного и совершенного божественного бытия. Прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению средневековых воззрений на музыку, необходимо сделать важную оговорку. На первый взгляд Средневековье, в отличие от ярко выраженного рационализма античности, характеризуется преобладанием иррационализма и мистики – в силу определяющего влияния христианской религии на сознание человека. Поэтому может возникнуть вопрос о правомерности отнесения средневековых воззрений к классическому направлению, основной характеристикой которого выше (см. Введение) назван рационализм. На самом деле здесь нет никакого противоречия. Дело в том, что в данной работе речь идет о *философии* музыки. Несмотря на то что в период средневековья философия находилась под сильнейшим воздействием христианской религии и церкви («философия – служанка богословия»), следует четко различать средневековую философию и собственно христианское мировоззрение. Последнее предполагает безоговорочное признание всех религиозных догматов, принятие их на веру. Философия же, по определению, представляет собой попытку рационального обоснования любого знания. В силу этого даже в средневековой философии, призванной защитить христианское мировоззрение, система обоснований и доказательств носит рациональный характер. Не случайно бесспорным философским авторитетом на протяжении всего средневековья было учение Аристотеля, в том числе его логика.

Другим важным основанием, позволяющим отнести средневековую философию музыки к классическому направлению, служит то, что музыка включается средневековыми авторами в объективную структуру бытия и рассматривается как проявление божественной сущности.

Тем не менее, как содержание, так и характер философствования в Средние века заметно меняются. Прежде всего, вступает в силу

утверждение о недоступности для разума, непостижимости последних тайн Бытия. В силу этого приобретают значение иные – иррациональные – способы познания: интуиция, озарение, экстаз. Особое место принадлежит здесь музыке как единственному виду искусства, способному выразить рационально невыразимое. В средневековой культуре музыка приобретает характер символа, свидетельствующего об иной действительности. Через псалмы, утверждает **Василий Великий (IV в.)**, «издает гласы благодать, подаваемая свыше – от Духа». Символ и символика находят благодатную почву везде, где разум не в состоянии дать ответ на вопросы, которые ставит перед собой человек. Средневековый символизм держится на вере в то, что окружающее нас, природа – это лишь символ действительности высшего порядка. Соответственно понимаются и задачи искусства: оно должно направлять внимание воспринимающего на вопросы сверхчувственные, метафизические, на постижение Бога. Таковы средневековые соборы, такова средневековая музыка.

Однако средневековое понимание музыки на протяжении всего этого периода в основе своей будет сохранять рационалистичность. Это особенно четко проявилось в учении **Северина Боэция (480–525)**, философия которого представляет собой связующее звено между античной и средневековой культурами. В своем трактате «*De institutione musica*» («Музыкальное установление») он подводит итог всему периоду античного исследования музыки и, опираясь на пифагорейскую традицию, дает обоснование рационалистического подхода к музыкальному искусству. В отличие от пифагорейцев, он признает чувственный характер музыки и то, что она познается посредством слуха. Но слуховые ощущения, по его мнению, слишком текучи, неопределенны, смутны. Поэтому в суждении о музыке следует применять и разум, который должен управлять заблуждающимся ощущением. Следовательно, восприятие музыки невозможно без опоры на знание и теорию. «Недостаточно наслаждаться музыкальными кантиленами, а требуется также узнать, какие пропорции звуков связывают их друг с другом», – утверждает Боэций [цит. по: 74, с. 159]. При этом, противопоставляя теорию практике, он, в соответствии с античной традицией, считал первую выше второй.

Влияние античного рационализма сказывается и в классификации музыки, данной Боэцием. Философ делит музыку на три вида: мировую, человеческую и инструментальную. Мировая музыка (*musica mundane*) в его интерпретации близка к пифагорейской

«гармонии сфер». Это музыкальные закономерности, проявляющиеся в глобальных явлениях Вселенной: в смене времен года, в координации природных стихий и особенно в устройении Космоса. В основе такого понимания лежит взгляд на музыку как на всеобщую гармонию, способствующую согласованию противоположностей и упорядочению разнообразных явлений. А вот «человеческая музыка» (*musica humana*) может ввести в заблуждение, ибо Боэций говорит вовсе не о музыке, создаваемой человеком, а о «музыке» человеческого организма – о гармонии духа и тела. Здесь все еще заявляет о себе теоретическое понимание музыки как математической науки. По словам Боэция, между духом и телом должно быть такое же согласование, как между звуками консонанса. Философ говорит также об этической гармонии: о необходимости согласия убеждений и поступков человека. И только «инструментальная музыка» (*musica instrumentalis*) в классификации средневекового философа соответствует современному представлению о музыке.

И все же интерпретация метафизической природы музыки в контексте христианского мировоззрения приобретает новое измерение, обнаруживая сопряженность с человеческим бытием. Одним из важнейших антропологических «прозрений» христианства является открытие внутреннего мира личности как места встречи человека с Богом, как инструмента постижения божественного бытия. Заслуга в этом принадлежит одному из самых выдающихся отцов церкви **Аврелию Августину (354–430)**. «Вне себя не выходи, – писал он, – а сосредоточься в самом себе, ибо истина живет во внутреннем человеке...» [2, с. 75]. Погружаясь в глубины своего внутреннего мира, августиновский субъект познания ищет там не оригинальные, неповторимые черты и стороны своей личности, но следы абсолютной, трансцендентной истины.

Если в античной философии Космос «говорит» через число, а музыка приобретает свое значение как выражение числовой гармонии, постижимой исключительно теоретическим разумом, не имеющим никакого отношения к чувственному восприятию (звучание Космоса не обязательно слышать), то в средневековом миропонимании музыка говорит через человека, его душевное умозрение, свидетельствуя об абсолютных началах бытия. Наиболее фундаментально философский анализ музыки осуществлен в трактате Августина «О музыке». Трактат был написан в период обращения философа в христианство, когда перед ним стояла задача переориентации от телесно-

го к духовному. Этому больше всего соответствовала наука музыки, как ее понимали в античности. Первые пять книг Трактата представляют собой изложение античных теорий. Только в шестой книге Августин предпринял попытку расширения традиционных представлений о музыке.

В традициях античности Августин относит свой труд к теоретической науке и выражает пренебрежение к музыкантам-практикам: «Здесь следует научиться не чему-нибудь такому, что знает любой певец или актер». Игра на музыкальных инструментах – дело навыка и привычки, а не науки. «Если ею владеют все играющие на флейте, на лире и любые другие исполнители этого рода, то нет ничего низменнее и презреннее, чем эта дисциплина» [цит по: 19, с. 94]. Музыка интересует Августина, прежде всего, как инструмент воздействия на психику людей, исправления их характеров.

Центральной категорией, характеризующей устройство мира, выступает у него категория рационального порядка. Последний же имеет в своей основе число или ритм (*numerus*). В числе заключен архитектурный принцип вселенной. Числа лежат в основе всех наук и искусств, в том числе и музыки. Однако, переходя в первой книге от теории чисел к музыке, Августин показывает, что она не идентична этой теории, хотя и основывается на ней. Прежде всего, несмотря на постоянно провозглашаемый им рационализм, восхваление мудрости и акцентирование роли разума в познании божественной истины («разум есть взор души, которым она сама собою, без посредства тела, усматривает истинное»), Августин не столь рационалистичен, ибо в его представлении фундаментальные основания бытия уже не так «прозрачны» и доступны абстрактному теоретическому познанию, как у античных авторов. Средневековый философ говорит о них как о «тайниках», скрытых от непосредственного умозрения и обнаруживающихся лишь косвенно, в чувственном восприятии, в частности при посредстве музыки. В такой интерпретации значение музыки как средства обнаружения абсолютных начал бытия значительно возрастает.

Как видим, позицию Августина отличает и то, что он подчеркивает важность чувственного восприятия музыкальной гармонии: «Музыка, как бы выходя из сокровеннейших тайников, запечатлела свои следы в наших ощущениях или в вещах, нами ощущаемых, поэтому не будет ли правильным сначала изучить эти следы, чтобы затем дойти до того, что я назвал тайниками» [19, с. 98]. В апелляции Августина к чувствам проявляется эстетическая трактовка музыки,

которая входит в противоречие с основной направленностью его учения, имеющего целью обосновать вторичный, «служебный» характер музыки как средства обнаружения и постижения Бога. Это противоречие эстетизма и онтологизма, чувственного и рационального понижает все рассуждения философа, связанные с поисками сущности музыки.

В соответствии с античной рационалистической традицией Августин определяет музыку как науку правильного модулирования: «*Musica est scientia bene modulandi*» (музыка есть наука хорошо модулировать). Заметим, что понятие модуляции здесь употребляется не в современном смысле – как переход из одной тональности в другую, – а означает соразмеривание, содержание в мере, ритмичность (от лат. *modus* – мера). Но что означает для Августина *хорошо* модулировать? Венгерский исследователь музыкальной эстетики Денеш Золтаи предполагает, что модуляция – это выбор модуса песенной мелодии и ритма. В связи с этим он пишет: «Под модусом Августин недвусмысленно понимает «от бога происходящие мелодии», которые вызывают аффекты божественного страха и возвышают человека при помощи ритмического строя до любви к божеству» [41, с. 120.]. Иными словами, «*bene modulandi*» предполагает уже не только числовую соразмерность, но и обеспечиваемую чувством сопричастность Богу. Это подтверждает сам Августин: «Во всех вещах познаем мы господство закона соответствия, связи, созвучия и согласия противоположных элементов: греки называют это «гармонией». Чувство этого согласия <...>является у нас врожденным, благодаря абсолютной воле Бога, который создал нас» [цит. по: 19, с. 95].

Расширение границ понимания музыки, осуществленное Августином в VI книге Трактата «О музыке», не случайно: оно связано с обращением к практике церковного пения, внедрявшейся с IV века. Чем обусловлено возрастание интереса церкви к музыке? Общеизвестно, что прямолинейное рационально-логическое истолкование библейских текстов не только не раскрывает их действительного содержания, но и способствует искажению смысла, порождая множество противоречий. Христианский философ Ориген в связи с этим писал: «Начни мы придирается к букве и адекватно понимать слова Святого Писания, мы вынуждены были бы со стыдом признаться, что Бог произвел законы, по отношению к которым языческие народы, к примеру, римляне или афиняне, производят много более прекрасное и более сообразное разуму впечатление» [27, с. 115]. Отсюда и возникновение

экзегетики – искусства интерпретации священных текстов. Кроме того, стало совершенно очевидно, что разум не способен без психологической поддержки веры понять скрытый смысл сакральных текстов; вера же имеет в своей основе чувственное переживание (непосредственное ощущение присутствия Абсолюта). Это обусловило обращение к музыке, посредством которой стало возможным постижение верующими глубокого внутреннего смысла христианского учения.

Отцы церкви не могли не видеть, что музыка оказывает сильное эмоциональное воздействие на верующих – именно это и побудило их признать ее значение⁵. Так, Василий Великий подчеркивал, что мелодии святого пения облегчают постижение догматических тайн веры. Дионисий Ареопагит указывал на то, что церковное пение способствует прирастанию душевных сил, поддержанию терпения и радения подвижника о праведном пути: «Приятность сладкопения» «примешивается» к молитве с тем, чтобы «вместе с усладительным и благозвучным для слуха, принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове» [36, с. 204]. Тем не менее, как уже отмечалось, музыка рассматривалась в раннем средневековье как искусство, находящееся в услужении (аналогично с определением философии как «служанки богословия»). Цель ее – способствовать усвоению словестного содержания гимнов и псалмов. Из рассуждений отцов церкви следует, что они считали бы излишним всякое искусство, если бы каждый обладал способностью читать святые тексты и верно интерпретировать их смысл. Поэтому подчеркивалась необходимость стремиться к такому исполнению псалмов, при котором предметом наслаждения является не голос певца, а его слова. Гласное пение, говорит Григорий Синаит, есть «указание на вопль умный внутри» [84, с. 380]. Избыточность чувственного является результатом утраты умом его «правости», собранности, трезвости (в терминологии Августина способность «правильно модулировать»). Вспомним, что Аристотель также видел в музыке средство формирования способности «правильно радоваться». Однако в средневековой трактовке церковного пения абсолютизируется духовно-нравственная составляющая, явно просматривается боязнь эстетического. Ум, омраченный «дымом сластей чувственных», сетует Преподобный Феогност, теряет способность различать пение «плотское» от надлежащего «ангельско-

⁵ В данной работе не анализируются особенности восточного и западного христианства; традиции церковного пения рассматриваются только в самом общем виде – в аспекте установления связи музыки с абсолютными началами бытия.

го». Подмена религиозно-эмоционального переживания эстетическим чревата отпадением или от святости к греховности (в звуковой семантике – нисхождением на досветовой уровень).

Отсюда – правила псалмодирования, которые были оформлены в конце X – начале XI веков: петь необходимо ровным голосом, стихотворные ряды не следует прерывать передышкой, никто не должен петь резче или выше, приглушеннее или глубже, медленнее или быстрее другого и т. д. Показательно в данном случае воззвание Преподобного Федора Студита: «Прошу и молю вас петь благообразно и по чину, а не просто как попало и смятенно, и тем оскорблять не меня грешного, а Духа Святого: ибо это Его заповедь: *пойте разумно* [104, с. 8].

Однако эстетический эффект музыки настолько силен, что часто заслоняет собой ее рациональную составляющую, в частности тот текст, который она должна донести до слушателя. Это вызывало беспокойство Августина и заставляло его искать рационального обоснования сущности эстетического. «Иногда я заблуждался столь сильно, что хотел удалить от ушей моих и даже от церкви все прелестные мелодии, в которых по обыкновению исполнялись псалмы, – признавался он в „Исповеди“. – Однако когда я вспоминаю свои слезы, пролитые мною во время пения в твоей церкви в первое время моего обращения в веру, <...> я вновь постигаю отсюда великую пользу этого направления. И так колеблюсь я между опасностью чувственного удовольствия и благотворностью церковного пения, которое познал я сам; но более чувствую я склонность, не желая делать окончательный вывод, одобрить традицию пения в церкви, дабы и наименее восприимчивые уши через увеселение слуха побуждались к чувству благоговения» [2, с. 179].

Дальнейшие размышления философа в этом направлении привели его к более глубокому пониманию музыки, в частности ее самостоятельного, автономного значения в постижении скрытых основ бытия, ее способности непосредственно, без помощи слов, выражать божественные содержания и свидетельствовать о новом бытии. Прежде всего, это связано с обращением Августина к практике юбилейных. Как отмечает К. Перл, «Юбилейная – этот прекраснейший из даров, которые Восток мог принести западной церкви, это как бы „свободнейшее“ дитя сакрального искусства, побудила Августина к таким замечаниям, которые стоят совершенно изолированно в патристических текстах, указывают на его понимание музыки, его любовь

к музыке и которые, впрочем, говорят о нем как о мистике, которым он в других аспектах вряд ли являлся» [цит. по: 19, с. 194]. Августину приходится признать, что юбиляция – это та форма музыки, которая проистекает непосредственно из эмоциональных глубин души. Душа же, напомним, рассматривается средневековой философией как место встречи человека с Богом, как орудие постижения божественного бытия. При этом он хорошо осознает, что многие движения души не могут быть выражены словами. Только музыка способна воплотить их в своем звуковом материале. «Тот, кто поет в юбиляции, не произносит слов, но лишь одними звуками без слов выражает ликование; голос же есть ликование всеведущего духа, выражающее, насколько возможно, аффект, не постигаемый чувством» [цит. по: 19, с. 194]. Как видим, речь идет уже не просто о чувственном восприятии звуков, но о переживании «священного» («аффекта», религиозного экстаза), в ходе которого происходит постижение трансцендентных смыслов, которые способна донести, выразить только музыка.

Выведение Августином музыки на космический уровень приводит его к широким философским обобщениям. Христианская музыка выступает теперь как «песнь новая» (*cantum novum*), символизирующая «новую (радостную) жизнь». Она наделяется демиургическим значением, ибо призвана восстановить разрушенную в результате грехопадения гармонию мира. Нет никакого сомнения, что такая позиция противоречила ортодоксальным христианским подходам. Парадоксальность ее заключалась также и в том, что музыка (а у позднего Августина речь идет уже не о науке музыки, а о звучащей, исполняемой музыке) – самое преходящее из всех искусств, безвозвратно исчезающее во времени, – трактуется гиппонским епископом как единственный вид искусств, который имеет доступ в «потустороннее» и остается в вечности. Однако для Августина здесь нет ничего удивительного, ибо в его понимании *cantum novum* выражает глубинные основы «новой жизни», которые нельзя передать словами.

Онтологическая обоснованность музыки в раннем средневековье постепенно уступала место психологической трактовке, что было естественным следствием все увеличивавшегося признания значения чувственных компонентов музыки. Уже Роджер Бэкон определяет музыку как науку о чувственно воспринимаемом звуке. Такое понимание окончательно утверждается в период Возрождения. Рассуждения о музыке перемещаются из сферы фундаментальной онтологии в область человеческого бытия.

В соответствии с провозглашенным в тот период принципом гуманизма философы и музыкальные теоретики Возрождения считали, что главное в музыке – ее способность доставлять радость человеческому существу, возбуждать его страсти и чувства. Вместо подчинения музыки морали и математике деятели Возрождения видели в ней искусство, имеющее исключительно эмоциональное значение. Как отмечает В.П. Шестаков, «эстетика Возрождения окончательно эмансипирует музыку как вид искусства от сверхчувственной небесной и человеческой музыки» [115, с. 138].

Обращенность музыки к сфере духовного, трансцендентного (божественного) еще раз заявит о себе в XVII в. в искусстве раннего барокко [см. об этом: 34]. Однако в этот период произойдет своеобразная инверсия: музыка выступает здесь как выражение внутренней интенции композитора, его направленность к высшим сферам, обусловленная разочарованием в реальной действительности, его мечта об идеальной, совершенной жизни, но не как проявление, обнаружение самих абсолютных начал бытия в творчестве художника.

Утвердившаяся в период Возрождения трактовка музыки как средства возбуждения человеческих эмоций и страстей, хотя и содержала в себе некоторые предпосылки включения музыки в структуру бытия (поскольку переживающий эмоции человек рассматривался как микрокосм, несущий в себе начала макрокосмоса), тем не менее значительно снижала онтологический статус музыки. Не случайно даже великий Кант, мысливший в рамках этой концепции, отводил музыке весьма незначительную роль. Музыка у Канта находилась на самом низком месте среди искусств – как «изящная игра ощущений» или даже только «игра приятных ощущений», не поднимающаяся до выражения какого-либо смысла.

1.3. Теории подражания

Несубстанциальный подход к пониманию музыки, сформировавшийся также в античности, нашел свое выражение в теориях подражания. Важнейшая роль в разработке этого подхода принадлежит Аристотелю. Аристотель вводит фундаментальное понятие мимесиса, которое традиционно трактуется как подражание. Не отрицая правомерности такого определения, подчеркнем вместе с тем необходимость более глубокого понимания содержания и смысла, которые вкладывал в понятие подражания Аристотель. В «Истории музыкальной эстетики» В.П. Шестакова, например, мимесис характеризуется как «подражание

бытию вещей» [115, с. 30]. Между тем представления Аристотеля, ученика Платона, в этом вопросе не столь прямолинейно натуралистичны. На это обращает внимание в своем фундаментальном исследовании А.Ф. Лосев. Опираясь на тщательный анализ текстов, он показывает, что предметом подражания у Аристотеля являются не предметы реальной действительности, а специфическая бытийно-нейтральная область возможного. Аристотель формулирует предмет художественного произведения как такой, который в бытийном отношении нейтрален и о котором еще нельзя сказать определенно ни „да“, ни „нет“. Искусство, по Аристотелю, есть подражание именно такой бытийно-нейтральной области и творческое воспроизведение вовсе не того, что есть или было, но того, что могло бы быть с точки зрения вероятности или необходимости. Речь идет о некоей идеальной области всеобщих смыслов, или «прообразов», подражание которым и стимулирует создание художественных образов. «Бытие, которое является предметом подражания, по Аристотелю, нейтрально в смысле нашего обыкновенного употребления «да» и «нет». Это есть прообраз художественного произведения», — замечает Лосев [56, с. 408]. И далее, характеризуя значение такого подхода, он делает важный вывод: «Мы думаем, что здесь у Аристотеля имеет место проповедь ничего другого, как *автономности* искусства, автономности его внутренних законов, автономности эстетического и художественного переживания, и полной свободы всей этой художественной сферы и от логики, и от этики, и от науки о природе. Подражание, о котором учит Аристотель, есть не только сущность искусства, но и такая его сущность, которая делает его вполне автономной сферой человеческого творчества» [56, с. 409].

Иными словами, аристотелевский мимесис означает не просто подражание вещам, внешней природе, а, скорее, подражание идеям, неким «прообразам», которые возникают в творческом воображении (обнаруживаются, выплывают из небытия в акте анамнезиса как бессознательное «припоминание», схватывание эйдоса) и выражают не вещи, а чувства, возникающие в процессе их восприятия. Причем речь идет не о простых чувствах, характеризующих обыденное бытие отдельного индивида, а о неких высоких чувствах, связанных с катарсическим переживанием «божественного». В подтверждение этого можно сослаться на позицию древнегреческого поэта Пиндара (VI–V вв. до н. э.), подчеркивавшего специфическую трансформацию чувства в искусстве. Один из исследователей его творчества писал: «Пиндар делает различие между страданием и духовным созерцанием страдания. Первое, самое вы-

ражение аффекта, человечно, есть признак жизни, сама жизнь. Другое же, а именно: придание страданию посредством искусства объективного образа – божественно, избавляющее, есть духовная деятельность» [Цит. по: 41, с. 91]. При таком понимании «действительностью» музыки становится аффект – очищенное чувство, возникающее в связи с восприятием гармонически-эвритмических музыкальных звучаний и возвышающееся к катарсису (очищению и обновлению души).

Музыка, по мнению Аристотеля, обладает особыми достоинствами потому, что она «оказывает влияние на наши нравственные качества». «Ритм и мелодия, – читаем мы в „Политике“, – содержат в себе ближе всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств» [9, с. 636–637]. Как видим, теория «мимесиса» Аристотеля представляет собой весьма глубокое и сложное осмысление сущности искусства, и в частности музыки, и потому она не может быть безоговорочно отнесена к концепции подражания. Последняя наиболее недвусмысленно была сформулирована в Новое время.

В процессе развития философии музыки от античности и средневековья до XVII века произошла эволюция от онтологической к аффективной ее трактовке. На смену метафизическому пониманию музыки как выражения объективных основ бытия («музыка сфер») приходит теория аффектов, имеющая явно выраженную антропологическую, даже антропоцентристскую, направленность. Представители музыкальной эстетики XV–XVI вв. (Жоскен Дебре, Грохео, Тинкторис) отстаивали принцип, в соответствии с которым существует лишь слышимая человеком чувственно воспринимаемая музыка. «До этого, – отмечает Д. Золтаи, – музыку рассматривали <.....> почти как математическую науку, космические закономерности которой можно прочесть лишь посредством *racio*, спекулятивной проницательности. Но с Жоскена начинается аффектная музыка, сознательное музыкальное выражение мира внутренней сущности, индивидуальной субъективности» [41, с. 164–165]. Однако до действительного выражения «внутренней сущности» человека еще далеко: теория аффектов трактует музыку скорее как отражение (подражание), чем как выражение.

Классическое выражение теории аффектов находим уже позже – в работах **Рене Декарта (1596–1650)**. В своем специальном трактате по теории музыки «Компендиум музыки» (1618) он утверждал, что «цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас раз-

нообразные аффекты». Сами же аффекты возникают по причине того, что музыкальные мотивы оживляют в нашей памяти определенные представления – иными словами, речь идет о подражании. Развивая этот подход, французский естествоиспытатель *Марен Мерсенн (1588–1648)* прямо называет музыку «подражательным искусством». «Мотивы могут изображать движение моря, неба, всего, что существует в нашем мире, – утверждает он. – Интервалы в музыке, в свою очередь, могут отобразить движения тела, души, первоэлементов и небес. Благодаря этим свойствам музыка служит морали и нравам в большей мере, чем живопись, которая является как бы мертвой, застывшей, тогда как музыка полна энергии и может передать слушателям движения души, мысли и чувства певца или музыканта» [цит. по: 73, с. 363]. При этом музыка рассматривается им с точки зрения приложения и действия законов механики (звук как колебание воздуха, теория уха и т. п.).

Теория подражания приобрела свою классическую форму в трактате французского теоретика искусства *Шарля Баттё (1713–1780)* «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746). В этом сочинении Баттё доказывает, что основное содержание и назначение искусства, в том числе и музыки, состоит в подражании природе. Такой подход вполне согласуется с утвердившимся в тот период философским (механистическим) материализмом, рассматривавшим сознание (и, следовательно, все формы духовной деятельности человека) как отражение бытия. «В музыке нет ни одного звука, – безапелляционно заявляет Баттё, – который бы не имел своего прообраза в природе» [42, с. 323]. При этом подражание (отражение) рассматривалось представителями Просвещения XVIII века с позиций механистического естествознания. На вопрос «В чем заложен принцип, первоисточник, фундамент и основа музыки?» немецкий теоретик музыки *Иоганн Маттесон (1681–1764)* недвусмысленно отвечает, что музыка «лишь служанка природы» и существует для подражания ей. Вслед за Декартом и Ламетри он пытается объяснить психические движения механическими закономерностями. Вследствие этого между музыкой и объективной действительностью устанавливается прямая, однозначная связь (по аналогии с речью). Музыкальное творчество представляет собой, по его мнению, ясно и отчетливо познаваемую структуру значения. Общие элементы музыкальной формы (мелодия, мелодические повороты, ритмические формы, динамика) в понятийном смысле однозначны. Это делает

возможным выразить с помощью музыкальных форм различные явления человеческой (или объективной) природы. «Таким образом, – оценивает философский смысл учения Маттесона Д. Золтаи, – перед нами – выросшее на базе механистического материализма специфическое понимание музыки, „эстетический словарь“» [41, с. 254].

Отождествление музыкального языка с речью характерно для многих представителей Просвещения. Наиболее активно и последовательно эту позицию отстаивал *Жан-Жак Руссо (1712–1778)*. «Мелодия, – писал он, – подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики, страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души. Она не только подражает, она говорит. И ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь. Вот в чем сила музыкальных подражаний, вот в чем источник власти напева над чувствительными сердцами» [90, с. 254–255]. Для обоснования своих взглядов Руссо выдвигает гипотезу о существовании человеческого праязыка. По его мнению, первые слова обозначают предметы не с помощью понятий, а складываются из немногих выразительных звуков (вокализаций). Примитивная речь – это ряд междометий, выражающих человеческие аффекты и необходимых как для установления общественной коммуникации, так и для поэзии и музыки. Позже речь также сохраняет этот «страстный» характер, хотя и в более или менее угасшей форме. Из этого следует, что музыка, когда она превращает скрытую в языке интонацию в развивающуюся мелодию, подражает природе. Дидро в своем известном романе «Племянник Рамо» указывает на этот первоначальный феномен интонации: «Мелодия есть подражание физическим шумам. Что служит образцом для музыканта или для мелодий?.. Декламация – если образец живой и мыслящий, шум – если образец неодушевленный» [91, с. 638]. Вслед за ним французский математик, физик и философ-просветитель *Д’Аламбер (1717–1783)* утверждает, что музыка является «видом речи или даже языка, посредством которого выражаются различные чувства души или, вернее, ее различные страсти» [цит. по: 115, с. 239].

Механистическая трактовка музыки, отстаиваемая представителями Просвещения, отличавшаяся известной примитивностью и однозначностью, не могла служить адекватным инструментом познания такого сложного явления, как музыка. Уже во второй половине

XVIII века возникают споры вокруг теории подражания. Значительную роль в преодолении влияния последней сыграл Христиан Шубарт, выдвинувший на смену механистическому принципу подражания природе принцип выражения, который, по его мнению, в большей степени может передать многообразие переходов, богатство эмоций и нюансов, которые содержит музыка. Однако в полной мере этот принцип был развит в философии и эстетике романтизма.

1.4. Философское осмысление музыки в немецком идеализме

Наиболее полное и глубокое обоснование онтологическая трактовка музыки получает в XIX веке, и прежде всего в трудах немецких мыслителей. Это не случайно: культура Германии дала миру высочайшие образцы как музыки, так и философии. Немецкая классическая философия, выделяющаяся в качестве особого этапа развития философской мысли, представляет собой вершину классической философии. Эта склонность к глубокому осмыслению, к рефлексии сказалась и в отношении к музыке. Характерно высказывание Рихарда Вагнера в статье «О сущности немецкой музыки», написанной им для парижской газеты в 1840 году: «Немцу необходимо не только чувствовать свою музыку, но и мыслить. Он отрицает ее как усладу одних только чувств, он требует услады духа. Поскольку ему не довольно лишь чувственно восприятия музыки, он проникает в ее внутреннюю организацию, изучает ее, штудирует правила контрапункта, чтобы яснее осознать, что же так мощно и чудесно привлекает его в музыкальных творениях» [21, 53–54]. В идеалистической философии немецких классиков музыка мыслилась как нечто всеобщее, как космическая сила или слой бытия. В этот период происходит переосмысление сущности музыки, ее социального статуса и функций. Основания для этого дает сама музыка. Начиная с античности и вплоть до конца XVIII века музыка рассматривалась главным образом с точки зрения ее социальных функций, как средство достижения каких-либо иных целей (воспитания, познания Бога, чувственного удовольствия). Однако само внутреннее развитие музыки, углубление ее содержания и совершенствование форм в конце концов привели к осознанию ее автономного значения, к пониманию музыки как содержательного и смыслового искусства, способного не только выразить самую сущность мира, но и выступать самостоятельным субъектом бытия.

В подтверждение данной мысли приведем фрагмент статьи Р.

Вагнера, содержащий поистине философскую трактовку бетховенской симфонии: «В этой симфонии инструменты говорят на языке, которого в подобном объеме не знала ни одна предшествующая эпоха, ибо здесь чисто музыкальная выразительность фантастическим многообразием своих нюансов захватывает слушателя, потрясает его до глубины души с недоступной ни одному виду искусства силой; постоянно сменяющаяся экспрессия открывает ему такую свободную и смелую закономерность, что она кажется нам убедительнее всякой логики <...> Скажу больше: рассудочному мышлению, которое идет от причин к следствию, здесь не за что ухватиться. Поэтому симфония должна представляться нам откровением другого мира. И поистине в ней выявляется связь мировых явлений, совершенно отличная от их обычной логической связи, из чего бесспорно явствует одно: эта связь напрашивается с потрясающей убедительностью и так уверенно воздействует на наше чувство, что совершенно запутывает и обезоруживает логический разум» [20, с. 514–515]. Отсюда становится понятным определение, данное А.В. Михайловым, который утверждает, что, начиная с XIX века, «музыка противостоит миру как субъект, активный, разумный, наделенный всеми чувствами. Все „формальное“ – тело этого музыкального „я“: оно создает его для себя и пользуется им» [67, с. 12].

Такая невиданная доселе самоидентификация музыки может быть понята лишь в более широком – социальном – контексте: связана с ростом в этот период самосознания личности как автономного субъекта. Если в европейском средневековом христианстве, как было показано выше, становление личности только еще начинается и внутренний мир индивида имеет значение лишь как место встречи человека и Бога, а материалистическая философия эпохи Просвещения, отрицая само понятие души, редуцирует человека к природному и социальному, то, начиная с периода становления буржуазных отношений, происходит интенсивное развитие личности. Этот процесс нашел блестящее отражение в немецкой классической философии, выдвинувшей и обосновавшей идею разума как активного субъекта, творческая деятельность которого порождает самое бытие. Таков кантовский трансцендентальный субъект, *a priori* задающий миру свои границы и законы; таково фихтевское «Я», полагающее мир как свое «не-Я»; таков гегелевский Абсолютный Дух, разворачивающий из себя мир как свое инобытие. Во всех указанных интерпретациях мир предстает как результат деятельности субъекта. Соответственно

и музыка начинает пониматься как творческий субъект – именно потому, что она наиболее адекватно выражает содержание внутреннего мира, процесс саморазвертывания субъективности, творчества бытия.

Полное сосредоточение в субъективности и составляет, по мнению *Гегеля (1770–1831)*, сущность музыки: «Она представляет собой подлинное средоточие того изображения, которое делает как своим содержанием, так и своей формой субъективное как таковое» [26, с. 278]. Казалось бы, здесь налицо «чистый» субъективизм. «Для музыкального выражения, – подчеркивает классик немецкого идеализма, – подходит только внутренний мир, совершенно лишенный объектов, абстрактная субъективность как таковая. Это – наше совершенно пустое „я“, самобытие без какого-либо дальнейшего содержания. Поэтому главная задача музыки будет состоять в том, чтобы в звуках выразилась не сама предметность, а, наоборот, тот способ, каким движется внутри себя сокровеннейшее самобытие в его субъективности и идеальной душе» [26, с. 289]. Однако у Гегеля речь идет не просто о субъективности отдельного эмпирического субъекта: в таком случае онтологический статус музыки был бы существенно снижен. В контексте гегелевского объективного идеализма всякое отдельное конечное бытие обладает значимостью лишь в его отношении к всеобщему и бесконечному. Под субъективностью здесь выступает самознание Абсолютного Духа, его стремление к самопознанию, которое в данном случае раскрывается, как способность музыки обнаруживать скрытые, фундаментальные основы бытия. Таким образом, в гегелевском понимании музыка посредством субъективного выражает не индивидуальный внутренний мир человека, а объективный Дух, обнаруживающийся и проявляющийся во внутреннем мире человека в качестве его онтологического основания и познающий самое себя, «ибо, – как замечает Гегель, – подлинная объективность внутреннего начала как внутреннего заключается не в звуках и словах, а в том, что *сознаю* мысль, чувство и т. д., делаю их своим предметом и обладаю ими в представлении» [26, с. 286].

Следует помнить, что автор «Феноменологии духа» рассматривает мир как диалектический процесс саморазвития рационалистически трактуемой Абсолютной Идеи. Цель этого развития – самопознание. В свете такого подхода искусство выступает как один из этапов самопознания Духа, более того – один из высших этапов (Абсолютный Дух), задача которого – прояснение и символическое выражение глубинных смыслов бытия. Особая роль принадлежит здесь музыке как

искусству «чистых смыслов», не замутненных никакими конкретными пространственными образами («облика») и содержаниями.

И все же возможности музыки, по Гегелю, ограничены, поскольку действительной ее стихией является чувство. В рационалистической системе создателя абсолютного идеализма не чувство (искусство), а только разум (философия) может претендовать на познание абсолютных начал бытия. Обусловленность чувством делает музыку неопределенной, амбивалентной в отношении ее способности выражать бытийные основы мира, оставляя ее на уровне «абстрактного самосозерцания». «В абстрактной внутренней жизни ближайшей особенностью, с которой связана музыка, является *чувство*, развертывающаяся субъективность «я», которая и переходит в содержание, однако оставляет его в этой непосредственной, лишенной каких-либо внешних связей замкнутости «я». Тем самым чувство всегда остается лишь облачением содержания, и именно эта сфера и принадлежит музыке» [26, с. 290]. Как видим, Гегеля не устраивает то, что музыка, будучи выражением стихийности чувства, представляет собой как бы непроявленное содержание, а именно последнее (содержание), причем выраженное в отчетливой логической форме, и является целью рационалистической философии. Будучи «облачением содержания», музыка имеет для него значение лишь в том случае, если это содержание общезначимо, выражает объективный дух: «Если в музыке отсутствует глубокое содержание или вообще сколько-нибудь одушевленное выражение, то может случиться, что мы будем наслаждаться лишь чувственным звучанием и благозвучием либо же следить рассудком за развитием гармонии и мелодии, не будучи никак затронутыми этим в глубине души» [26, с. 337]. В таком случае музыка утрачивает для Гегеля свой онтологический смысл.

Музыка есть чистая субъективность, ее движение во внутреннем мире человека. Но Гегеля интересует не всякое проявление внутреннего мира. Та музыка, которая выражает индивидуальные движения души, субъективность чувства, не заслуживает внимания философа. Его интересуют только те внутренние переживания, которые связаны с постижением идеального, духовного значения предмета. Иллюстрируя свою точку зрения, он пишет: «В старинной церковной музыке, например, в *Crucifixus*, глубокие определения, заключенные в понятии страстей Христовых <...> нередко понимались таким образом, что при этом выражалось не субъективное чувство растроганности, сострадания или единичной человеческой скорби по поводу этого со-

бытия, но с помощью гармонии и ее мелодического развития раскрылась как бы сама суть дела, то есть *вся глубина ее смысла* (курсив мой. – З.Ф.)» [26, с. 319]. Таким образом, Гегель различает музыку значимую и незначимую, и это именно то, благодаря чему она утрачивает всеобщность и абсолютность, уступая, по его мнению, место философии. По существу, он приходит к отрицанию автономного значения музыки, по-прежнему оставляя ей лишь вторичную, служебную роль, в данном случае – роль эмоционального выражения идеи. «Трубы горцев способствовали укреплению мужества, и нельзя отрицать роль Марсельезы и т. д. во французской революции, – пишет он. – Однако причиной подлинного воодушевления является определенная идея, истинный интерес духа, которым наполнена нация и который благодаря музыке может претвориться на мгновение в живое чувство, когда звуки, ритм, мелодия увлекают отдающегося им субъекта» [26, с. 295]. Отсюда вполне закономерной выглядит оценка Гегелем современной ему музыки, рассматриваемой не с позиций ее собственного, имманентного смысла, а в контексте ее социальных функций: «В наше время мы не считаем музыку способной вызывать самой по себе подобное настроение мужества и презрения к смерти. В наше время это достигается воодушевлением мысли, пушками, гением полководца, а не музыкой, которая может служить лишь *подспорьем* (выделено мной. – З.Ф.) для сил, овладевших душой и наполнивших ее» [26, с. 295].

Подведем итоги. Классическая философия впервые выдвигает и обосновывает онтологический подход к пониманию музыки. Уже самое раннее обращение к музыке дало основание пифагорейцам поместить музыку среди первых принципов бытия. Это стало возможным благодаря представлению древних греков о рациональном, даже математическом устройстве Космоса. Вера в разумность мира сохраняет свое значение и в учениях средневековых авторов, и в абсолютном идеализме Гегеля. И именно эта особенность музыки – ее рациональная, числовая соразмерность, упорядоченность – явилась основанием для философской трактовки музыки в классический период. Однако указанная трактовка не может считаться достаточно полной, охватывающей все богатство сущностных проявлений музыки, поскольку она недооценивает (а в случае пифагореизма и вовсе игнорирует) чувственно-эмоциональную составляющую музыки. Поэтому в философских конструктах классиков музыка предстает односторонней, «усеченной» либо в своем реальном бытии (музыка как отрасль ма-

тематического знания), либо в своих функциях (музыка как вспомогательное средство для выражения Бога или Абсолютного Духа). В отмеченном подходе сказалась характерная особенность классического рационализма в целом – его абстрактность и спекулятивность, ориентация на всеобщее и вытекающее из этого невнимание, даже пренебрежение ко всему конкретному, индивидуальному – к реальной жизни, к отдельному человеческому бытию во всей полноте его духовных и эмоциональных проявлений. Именно это стало причиной антропологического поворота в философии, обусловившего формирование нового типа философствования – неклассической философии.

2. Неклассическая онтология

2.1. Онтологические прозрения романтизма

Онтологический подход к пониманию музыки, возвращающий ей статус автономной сферы бытия, вновь заявляет о себе в неклассической философии. Неклассическая философия стала своеобразной антитезой безоговорочному приоритету рационализма Нового времени. В новой трактовке музыка предстает как выражение иррациональных начал бытия. Впервые такой подход был сформулирован в рамках романтизма. Необходимо сразу оговориться, что в данной работе романтизм рассматривается не в эстетическом, а в философском смысле – поэтому здесь не ставится задача осветить или хотя бы отметить все существенные характеристики этого художественного стиля (этой проблеме посвящена обширная литература). Нас интересует романтизм как особое мироощущение, в котором философская напряженность проявляется с особой силой. Романтизм внес решающий вклад в осознание искусства как высшей формы духовной деятельности, как совершенно необходимого ключа к философским тайнам бытия [39].

В рассматриваемом аспекте романтизм представляет собой промежуточный, переходный этап между классической (рационалистической) и неклассической (иррационалистической) парадигмами мышления. В нем еще достаточно устойчива тенденция рассматривать искусство, и в частности музыку, как средство познания глубинных основ всего сущего, и это связывает романтизм с классической эпохой. Вместе с тем указанные основы мыслятся уже как производные субъективного опыта, обнаруживаемые в творческой интуиции индивидуально-неповторимой личности художника. Замечательный

по своей глубине анализ этой сущностной особенности романтизма дан в работе К.В. Зенкина. Он подчеркивает парадоксальность и антиномичность романтизма. Последнее заключается, по его мнению, в том, что индивидуальное, субъективное сознание стремится утвердить себя в качестве основания объективной, данной извне картины мира. Абсолют романтика есть стремление вместить в собственную душу всю природу, весь мир – видимый и невидимый, физический и духовный. Не случайно период раннего романтизма характеризуется как эпоха «религии искусства». Такое определение вытекает из утвердившейся тогда двойственной интерпретации художественного произведения как «искусства, творимого людьми, но являющегося откровением». Автор этого определения Ф. Шлейермахер рассматривает искусство как средство перехода от конечного к бесконечному. Об опыте бесконечного, получаемом в эстетическом созерцании, Шлейермахер писал: «Мне ясен и очевиден переход художественного смысла, происходящий внутри него самого, в религию – в тот покой, в котором душа, отрешаясь от отдельных наслаждений, наполняется движением, ведущим в универсум» [цит. по: 111, с. 135].

Итак, романтик стремится ощутить и мир, и Бога принадлежащими своей неповторимой личности, вместить их в себя. Однако это стремление оказывается неосуществимым, или, используя выражение Ж.-П. Сартра, «напрасной страстью», неудачей субъекта. В связи с этим К.В. Зенкин делает важный методологический вывод о том, что «романтизм завершает трехвековую эпоху европейской музыкальной *классики*, на протяжении которой сохраняли значимость и практически не подвергались сомнению объективные, общеобязательные принципы строения универсума – прежде всего пространственно-временной (то есть докомпозиционной и доинтонационной) структуры последнего, – на какие бы исключительные права при этом не претендовал романтический субъект! Неустраняемая значимость объективного превращает идеальную свободу романтика в бесконечное *стремление, томление*» [39, с. 15].

Рассмотрим подробнее, в чем проявляются философские (онтологические) аспекты трактовки музыки романтиками. Первая интенция романтизма связана с обращенностью к природе как области чистого, незамутненного уродствами и несовершенствами социальной жизни девственного бытия, слияние с которым обещает одинокому, страдающему романтическому субъекту возвращение утраченной целостности. Музыка, как никакой другой вид искусства, идеально подходила для решения

этой задачи, ибо она в наибольшей степени способна выразить стихийное начало природы. В этот период (XVIII в.) не только возрастает внимание к инструментам, звучание которых воспринималось как звучание природы (прежде всего, к флейте, валторне), но изобретаются новые инструменты, имитирующие неземное, разлитое в природе, скрытое в ней звучание (гармоника, евфон, эолодикон). Наконец был создан инструмент, на котором играет сама природа – Эолова арфа, ставшая символом романтического понимания музыки. Очень важно подчеркнуть, что в звучании этих инструментов, как отмечает А.В. Михайлов, «искали не музыки, создающей произведения искусства, но музыки как стихии, музыки как элемента самого бытия» [67, с. 36]. Указанная интенция основывалась на убеждении романтиков в том, что таинственная сущность всех вещей музыкальна: «Песнь спит во всех вещах, погруженных в дремоту». Эстетика романтизма не проводила границы между музыкой природы, музыкой бытия и музыкой как художественным творчеством, как произведением искусства, а подчеркивала непрерывность связи между ними, генетическую зависимость музыки как искусства от звуковых явлений природы.

Однако речь идет уже не о простом подражании. Вслушиваясь в стихийную музыку природы, романтики искали в ней *сверхприродного, неземного* – обнаружения самих основ бытия, таинственных и невыразимых словами. «Раздается звук музыки, и в нем ясно услышим мы, что предчувствуется и что выговаривается – высшее, священное, духовная мощь, возжигающая искры жизни в целой природе... – и тогда музыка, пение выражают величайшую полноту бытия – славят Творца!» – утверждает *Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822)* [72, с. 10]. При этом классик романтизма специально акцентирует наличие в музыке глубокого смысла, тем самым дистанцируясь от формального, чисто математического понимания музыки. «Когда Гвидо из Ареццо глубже проник в тайны музыкального искусства, они стали для неразумных предметом математических умствований, и свойственное им внутреннее существо, едва начавшее раскрываться, было понято ложно, – писал он. – Чудесные звуки речи духов уж проснулись, они звенели по всей земле; уж удалось заставить их замереть на месте, когда придумали иероглифы для всех мелодических и гармонических их сцеплений (ноты) – но тут обозначение приняли за само обозначаемое, мастера предались гармоническим ухищрениям, и, продолжайся все так, музыка, выродившаяся в умозрительное знание, перестала бы быть музыкой» [72, с. 12]. Но

что означает здесь «быть музыкой» в собственном смысле? Видимо, не что иное, как быть чем-то глубоко значимым, существенным: выражением фундаментальных духовных основ («речью духов»), иными словами – проявлением божественного.

Отмеченное понимание музыки связано с утверждением в этот период поэтического мироощущения. Оно свидетельствует о том, что происходит переосмысление художественного творчества в целом, постепенное «прозрение» его онтологического статуса. Это новое видение прекрасно выражено П.Б. Шелли. «Поэзия есть действительно нечто божественное» [53, с. 344], – пишет он, имея в виду ее творческий, креативный характер. Шелли, как никто другой, выразил новый взгляд на художника как творца мира, взгляд, утвердившийся и теоретически оформившийся в философии только в XX веке. Вот фрагмент из его работы «Защита поэзии», который заслуживает подробного воспроизведения: «Всё существует постольку, поскольку воспринимается, во всяком случае, для воспринимающего. <...> Но поэзия побеждает проклятье, подчиняющее нас случайным впечатлениям бытия. Разворачивает ли она собственную узорную ткань или срывает темную завесу повседневности с окружающих нас предметов, она всегда творит для нас жизнь внутри нашей жизни. Она переносит нас в мир, по сравнению с которым обыденный мир представляется беспорядочным хаосом. Она воссоздает Вселенную, частицу коей мы составляем, одновременно её воспринимая; она очищает наш внутренний взор от налета привычности, затемняющего для нас чудо нашего бытия. Она заставляет нас почувствовать то, что мы воспринимаем, и вообразить то, что мы знаем. Она заново создает мир, уничтоженный в нашем сознании впечатлениями, притупившимися от повторений. Она оправдывает смелые и верные слова Тассо: «*Non merita nome di Creatore se non Iddio ed il Poeta* (Никто не заслуживает называться Творцом, кроме Бога и Поэта)» [53, с. 346].

Итак, философское значение романтизма состоит, прежде всего, в его попытках обнаружить в спонтанных движениях души переживающего мир художника запредельное – скрытые фундаментальные слои бытия. Музыка, более всех других искусств, способствовала убеждению в правомерности таких попыток, поскольку она, будучи беспредметной и неопределенной, наиболее полно и адекватно выражает содержание душевной жизни, или, говоря иначе, является непосредственным выражением человеческой души, связанной, по убеж-

дению романтиков, с этими основами. Подчеркивая эту особенность, *Анна-Луиза-Жермена де Сталь (1766–1817)* писала: «Музыка более всех искусств непосредственно влияет на душу. Другие искусства вызывают те или иные мысли; но музыка обращается к самым глубинным истокам бытия и может перевернуть весь наш внутренний мир. То, что мы называем божьей благодатью, мгновенно преобразующей сердце, можно, выражаясь земным языком, отнести к могучей силе мелодии; среди прочих предчувствий потусторонней жизни, те, что рождаются музыкой, менее всего заслуживают пренебрежения» [75, с. 164–165].

Отнесемся к этим «предчувствиям» внимательнее и посмотрим, что за ними скрывается. Одна из установок романтизма связана с познавательной интенцией, направленной на постижение скрытых, фундаментальных основ всего сущего. «Как в науке открывается перед нами чудесное стремление людей познать царящий во всем животворный дух природы и, более того, – наше бытие в нем, познать нашу неземную родину, так и в музыке, – писал Гофман, – в таинственных предчувствиях ее, начинает заявлять о себе это стремление, все многообразнее и совершеннее повествующее нам о чудесах дальнего царства» [72, с. 27]. В этом указании на «чудеса дальнего царства» явно видится метафизическая направленность романтизма, аналогичная философскому стремлению выйти за границы чувственно воспринимаемого мира и помыслить «непостижимое» (С. Франк).

Несмотря на вполне классическую направленность к познанию скрытых основ бытия, в романтизме отчетливо просматривается новое видение мира: эти основы мыслятся как таинственные, непостижимые для разума. *Камиль Сен-Санс (1835–1921)* четко и определенно высказал эту мысль. «Я всегда видел, – писал он, – полное бессилие музыкального искусства в сфере чистых понятий (не в сфере ли чистых понятий действует философия?) и, напротив, его всемогущество, когда речь идет о выражении страсти во всех ее степенях, самых тонких оттенков чувства. Проникать в душу, продвигаться там по еле заметным путям – в этом как раз и состоит его главная роль, а также и его торжество: музыка начинается там, где кончается слово, она говорит неизреченное, она заставляет нас открывать в нас самих неведомые глубины; она передает впечатления, „состояния души“, которые не могло бы выразить никакое слово» [75, с. 267]. Именно «неизреченность» музыки, неопределенность ее содержаний и одновременно скрытое в ней глубокое волнение делает ее наиболее близкой содержанию душевной

жизни. При этом в рассматриваемом здесь аспекте особенно значима не сама неопределенность, неизреченность души и родственной ей музыки, а проявляющиеся в них смутные (а иногда даже ясные, отчетливые!) интуиции чего-то важного, существенного, фундаментального, выходящего далеко за пределы этих явлений – в метафизическую реальность вечного и бесконечного. Как весьма точно заметил А.Ф. Лосев, романтизм – это «страстный уход в бесконечность, которую никогда нельзя достигнуть и которая, в конце концов, остается достоянием всё того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль» [55, с. 303].

Это «смутное ощущение» чего-то значительного, существенного, превосходящего привычные ценности обыденного мира становится одной из важнейших черт нового мироощущения. Последнее является уже не продуктом рационалистических размышлений, но плодом духовных интуиций, иррационалистических в своей основе. Новое постижение музыки как феномена (явленности в сознании), обнаруживающего скрытые глубины бытия, неизбежно должно было изменить ее онтологический статус, превзойти рамки чисто рационального (если не сказать прагматического) понимания музыки как простого удовольствия для слуха и придать ей иной, пусть даже неуловимый, рационально невыразимый смысл.

Именно в этом направлении и эволюционировали романтические трактовки музыки. Не только философы и музыковеды, но и композиторы, музыканты пытаются по-новому определить смысл и значение музыки. Так, Камиль Сен-Санс в своей работе «Гармония и мелодия» (1879) задается вопросом «Что такое музыка?». Словно полемизируя с рационализмом Канта, он пишет: «Нет, музыка не является инструментом физического удовольствия. Музыка – один из наиболее тонких продуктов человеческого духа. <...> За чувством слуха, отличающимся удивительной тонкостью, способностью анализировать звуки, воспринимать их различную силу, тембры и природу, в извилинах мозга имеется таинственное чувство, которое раскрывает *нечто совсем другое* (курсив мой. – З.Ф.)». И далее композитор с поразительно точной образностью описывает это «нечто», механизм «онтологического проникновения» музыки, ее движения, вернее – ведения ею человеческой души к глубинам бытия. «В искусстве звуков, – пишет он, – есть нечто такое, что пересекает слух как портик, разум – как вестибюль, и идет дальше. Вся музыка, лишенная этого *нечто*, достойна презрения. <...> Музыка, рассматри-

ваемая под этим углом зрения, меняет свой облик: перспектива оказывается совсем другой и вопросы – перемещенными. Речь идет уже не о поисках того, что в большей или меньшей степени доставляет удовольствие слуху, но того, что наполняет сердце, возвышает душу, пробуждает воображение, открывая ему горизонты неведомого и высшего мира» [75, с. 247–248]. Глубина и философская насыщенность мысли Сен-Санса оправдывает допущенное здесь обширное цитирование.

Романтики настоятельно подчеркивают значение чувства, бессознательных внутренних импульсов для постижения высшего мира, тайных основ бытия. По мнению *Вильгельма Генриха Вакенродера (1773–1798)*, музыка есть самое чудесное: она говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни. «Чувственность следует рассматривать всего лишь как самый сильный, убедительный и доступный язык, которым может обращаться к людям возвышенное, благородное и прекрасное», – замечает он [22, с. 173]. В этом высказывании явно просматривается онтологическая составляющая представлений восторженного молодого романтика, который не мог допустить, что возвышенные чувства являются единичным проявлением отдельной человеческой личности – бесполезным самоистечением ее субъективности. Проявляющееся в эмоциональном переживании «возвышенное, благородное и прекрасное» для него – не что иное, как голос иного, божественного бытия.

Не удивительно, что В. Вакенродер – наиболее яростный защитник чувственной трактовки музыки. Он резко выступает против претензий на ее рациональное постижение и выражение, считая понятийный язык «гробницей» страстей нашего сердца. «Чего хотят они, требуя, чтобы им объяснили словами музыкальные пьесы? – ополчается он на рационалистов („любомудров“). – Зачем они стремятся измерить язык более богатый более бедным и перевести в слова то, что выше слов?» [22, с. 174]. Напомним, что его пафос обусловлен представлением о связи чувственного переживания с высшим, божественным бытием.

Следует заметить, что и среди романтически настроенных авторов не всегда чувства интерпретируются столь глубоко онтологически. Так, К. Вебер недвусмысленно утверждает, что «если музыка пожелает стать не языком чувств, а чем-то большим, она будет делать больше, чем должна, и, естественно, результат будет дурной» [72, с. 75]. Наиболее полно эта точка зрения будет впоследствии высказана и

обоснована И. Кантом. Однако позиция философа-рационалиста подвергалась критике уже его современниками, в частности великим немецким просветителем *Иоганном Гердером (1744–1803)*. Гердер, высказавший идею органической целостности мира, развивал взгляд на музыку как на органическое становление смысла. Так же как мыслители Ренессанса, он утверждал, что «музыка – человеческое искусство». Однако его представления о ее природе гораздо глубже. Гердер рассматривал музыку как естественное выражение всеобъемлющего мира природы: «Все, что звучит в природе, и есть музыка; все звучащее заключает в себе ее элементы и нуждается лишь в том, чтобы рука выманила наружу эти звуки, ухо их услышало, а сочувствие им вняло». Тем колебаниям, которые составляют природный звук, отвечают, по его мнению, естественные колебания в нашем существе: «Музыка играет внутри нас на клавикордах, составляющих нашу собственную сокровенную природу» [72, с. 85]. Отсюда вывод: «Ощущения музыки не „возбуждаются извне“, но они – в нас; извне приходит к нам лишь сладкий звук, все приводящий в движение – он, возбужденный гармонически и мелодически, и возбуждает гармонически и мелодически все, что способно воспринять его» [72, с. 85–86]. При этом важной особенностью позиции Гердера является то, что он противопоставляет чисто эмоционально-психологической трактовке музыки как стихийного выражения чувств. «Клавикорды внутри нас играют и считают», – утверждает он, тем самым присоединяясь к лейбницевскому определению музыки («Музыка есть восторг души, не сознающей, что она считает»). В позиции Лейбница и Гердера выразилось глубокое и сложное понимание музыки как диалектического единства рациональных и иррациональных начал. Будучи внешне проявлением бессознательной стихии чувства, музыка в своей внутренней сущности оказывается в рационалистических философских концепциях выражением рациональной устроенности мира. Однако онтологичность музыки в указанных учениях скорее подразумевается, чем обосновывается.

Музыка – столь сложный феномен, что любая односторонняя (чувственная или рациональная) трактовка ее оказывается неполной и порождает новые поиски ее сущности. Даже романтическое понимание музыки как чувственного посредника между человеком и областью непостижимого не может полностью игнорировать ее рациональную составляющую. В этом отношении весьма показателен подход замечательного поэта и своеобразного мыслителя *Новалиса (Фридриха фон Гарденберга) (1772–1801)*, названного современни-

ками «поэтическим голосом романтизма». В его творчестве причудливо переплетаются романтическая одухотворенность и научно-ориентированный рационализм, одухотворенная фантазия и строгая математичность. Рассматривая музыку в романтическом духе, как стихию бытия («бесконечная творческая музыка мироздания»), он вместе с тем подчеркивает ее логичность, торжество в ней математических начал. К звучанию бытия он обращается не через чувство, а через разум. В своем стремлении к творческому преобразованию действительности он разрабатывает (правда, лишь в набросках, не до конца) художественно-научную программу, целью которой было магическое пресуществление мира. Но как понимает он магию? Вот некоторые высказывания из его «Математических фрагментов»: «Подлинная математика – настоящая стихия мага. В музыке она является по-настоящему как откровение – как творящий идеализм. <...> Всякое наслаждение музыкально, тем самым математично» [72, с. 305]. Как видим, магия Новалиса не имеет ничего общего с обычным, уходящим в первобытные культуры, ее пониманием как сверхъестественного действия. Здесь мы видим восхищение поэта гармоничной (математической) устроенностью мира, которая наиболее чудесным, убедительным для чувства образом проявляется в музыке. Музыка же, как и всякое искусство, обладает для Новалиса креативной силой: она творит свой, особый мир («творящий идеализм»).

Не следует видеть в цитированном «гимне к математике» свидетельство классического «чистого» рационализма: по своей направленности и мироощущению Новалис остается романтиком, ибо, говоря о возможности пресуществления мира, он апеллирует к творческим способностям художника, который «извлекает суть своего искусства из самого себя». Однако и здесь он не укладывается в привычные рамки романтизма, как бы противореча его основной посылке о стихийной музыке природы. По его убеждению, музыкальность привносится в природу человеком, художником: «Нигде, как в музыке, так не бросается в глаза, что лишь дух поэтизирует предметы, <...> что красота как предмет искусства нам не дана и не заключена уже в самих явлениях. Все производимые природой звуки грубы, необработаны, неодухотворены, и лишь музыкальной душе представляются мелодическими и значительными шум леса, свист ветра, журчание ручья, пение соловья. Музыкант извлекает суть своего искусства из самого себя – и даже отдаленнейшее подозрение в подражательстве не может затронуть его» [72, с. 307].

Это «извлечение из самого себя» уже не кажется нам незначительным и мало интересным. В соответствии с изложенным выше пониманием человеческая субъективность, иррациональные глубины нашего внутреннего мира незримо связаны с фундаментальными основами Бытия, которые открываются человеку в его творческих интуициях, в состоянии экзистенции или, говоря словами М. Хайдеггера, в «стоянии в просвете Бытия».

Мысль о субстанциальности человеческого творчества, несводимого к подражанию природе, утверждает и представитель французского романтизма *Жак-Фромантель-Эли Галеви (1799–1862)*. В своих «Письмах о музыке» (1860) он пишет: «Музыка использует все человеческие способности: способность мышления, жизненные силы, ей нужно все; она обитает в сердце человека и живет его жизнью. И подумать только, осмелились говорить, что первые музыкальные опыты были навеяны пением птиц! <...> самое цветистое чириканье птиц не в большей мере является музыкой, чем рычание льва; это более приятный шум – только и всего» [75, с. 214–215].

Завершая данный раздел, отметим, что в творчестве философво-романтиков отразились все противоречия романтизма как направления мысли, занимающего промежуточное положение между классическим рационализмом и откровенным иррационализмом неклассического периода. Наиболее ярким проявлением последнего являются философские воззрения А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

2.2. Иррационалистические концепции музыки А. Шопенгауэра и Ф. Ницше

Новое понимание музыки связано с переосмыслением всей системы мироздания, начавшимся в середине XIX и приведшим к формированию неклассической философии – прежде всего, с крушением безраздельного господства рационализма и объективизма. Уже романтики, сделавшие своим основным предметом внутренний мир отдельной человеческой личности, высказали свои сомнения в возможностях рационального языка, в частности в его способности выразить все движения человеческой души. Однако настоящее ниспровержение рационализма начинается в работах *Сёрена Кьеркегора (1813–1855)*. Со всей присущей ему страстностью, датский философ обрушивается на провозглашаемую и обожествляемую разумом объективную необходимость с ее холодным безразличием к человеку, его реальной жизни,

его чувствам и переживаниям. Объективно нет никакой истины, утверждает Кьеркегор. «Мой тезис состоит в том, что субъективность, внутренняя направленность и есть истина <...> Истина есть *страстная субъективность* (курсив мой. – З.Ф.)». И далее: «Человеческое в человеке – это страсть» [112, с. 95]. Не удивительно, что среди всех искусств Кьеркегор обращает свои взоры к музыке, которая выступает для него не носителем духа (Гегель), а выражением непосредственной жизни в ее изначальной, природной первобытности и страстности, ибо в ней «чувственность раскрывается как таковая, та суть ее, с которой дух не желает иметь никаких дел, но без чего он не может высказать свое суждение или осудить, то, что образует чувственность» [51, с. 39]. Итак, в философии Кьеркегора происходит реабилитация чувственности и связанное с этим возвышение музыки как ее наиболее совершенного выражения. Анализируя внутренний смысл оперы Моцарта «Дон Жуан», философ утверждает, что это – идея чувственной гениальности, «Дон Жуан – выразитель этой идеи, а единственным выразителем образа Дон Жуана является музыка и только музыка» [51, с. 40]⁶.

Но если для Кьеркегора музыка – это наиболее совершенное средство для выражения чувств, то в философии *Артура Шопенгауэра (1788–1860)* она впервые приобретает субстанциальный характер, выступая непосредственным выражением самой первоосновы всего сущего – мировой воли. В иррационалистической онтологии Шопенгауэра искусству отведена особая роль: оно есть для человека единственное убежище, позволяющее, пусть даже на время, освободиться от «назойливого напора воли». Эта слепая, иррациональная сила, которая «не знает, чего хочет», но которая «вечно голодна», вовлекает человека в «колесо Иксиона» – бесконечное стремление утолить свои неиссякаемые желания. Но все эти усилия тщетны: «Субъект хотения постоянно прикован к колесу Иксиона, постоянно черпает решетом Данаид, вечно томящийся Тантал». И только искусство дает человеку временную передышку, поднимает его из бесконечного потока желаний, вырывая познание из рабского служения воле и направляя его на созерцание чистых, объективных идей. Искусство, по Шопенгауэру, – это абсолютно незаинтересованное, то есть отвлеченное, не обусловленное никакими желаниями или прагматическими интересами познание, обеспечивающее «покойное,

⁶ Обращение к анализу оперы Кьеркегором представляет в данной работе ценность не в музыковедческом аспекте (это подчеркивал и сам философ), но в связи с высказанным в ходе его новым – иррационалистическим – взглядом на мир и человека.

тихое, безвольное состояние духа художника», а вслед за ним и зрителя, «ибо в ту минуту, когда мы, оторвавшись от хотения, предаемся чистому, безвольному познанию, мы вступаем как бы в другой мир, где все волнующее его волю и тем так сильно нас потрясающее более не существует» [118, с. 427].

Однако искусства дают человеку лишь временную передышку, и потому создают лишь иллюзию свободы. К тому же, будучи выражением идей, занимающих, в соответствии с воззрениями Шопенгауэра, промежуточное положение между миром вещей и его субстанциальной основой, искусства не способны проникнуть до самой сущности вещей. Иное дело – музыка. Мы должны признать за музыкой, утверждает философ, гораздо более серьезное и гораздо более глубокое значение, простирающееся даже до самого сокровеннейшего существа мира и нашей личности, значение такое, что по сравнению с ним числовые пропорции, на которые разлагается музыка, – это еще только знаки, а не обозначаемое.

Что же представляет собой это «обозначаемое», что на самом деле выражает музыка? Шопенгауэр дает вполне четкий ответ, значение которого для философского понимания музыки столь велико, что будет целесообразно привести почти полностью довольно обширный фрагмент из I части книги философа «Мир как воля и представление»: «Музыка, если рассматривать ее как выражение мира, есть в высшей степени обобщенный язык, который даже ко всеобщности понятий относится приблизительно так же, как эти последние к отдельным вещам. Но ее всеобщность не представляет никоим образом пустой всеобщности абстракции; она – совершенно другого рода и связана всегда и везде с ясной определенностью. <...> Все возможные стремления, возбуждения и выражения воли, все те происходящие в человеке процессы, которые разум объединяет обширным отрицательным понятием „чувство“, могут быть выражены путем бесконечного множества возможных мелодий, но всегда во всеобщности одной только формы, без вещества, всегда только как некое „в себе“, не как явление, представляя как бы сокровеннейшую душу их, без тела. Из этого тесного соотношения, существующего между музыкой и истинной сущностью всех вещей, может объясняться и то, что, когда какая-либо сцена, действие, событие, обстановка сопровождаются подходящей музыкой, нам кажется, что эта последняя открывает нам сокровеннейший их смысл и выступает как самый верный и ясный комментарий к ним. <...> Ибо музыка тем и отличается от всех

остальных искусств, что она не есть отображение явления или, вернее, адекватной объективности воли, но *непосредственный образ самой воли* и поэтому представляет по отношению ко всякому физическому началу мира – *метафизическое начало* (курсив мой. – З.Ф.), ко всякому явлению – вещь в себе» [цит. по: 78, с.119].

Перед нами – философский апофеоз музыки. Никто до сих пор не придавал ей такого онтологического статуса: ведь музыка в интерпретации «философа мировой скорби» приобретает метафизическое значение, то есть выражает нечто существенное, скрытое от непосредственного чувственного восприятия, но выступающее причиной и основой всего существующего. Не случайно философ посчитал необходимым перефразировать известное высказывание Лейбница, которое, по его мнению, было недостаточно глубоким, и дать свое определение музыки: «Музыка есть метафизическое упражнение философствующей, но не осознающей этого души».

Итак, музыка, обладая метафизическим характером, способна постигнуть «сокровеннейшее существо мира», проникнуть до самых глубинных основ бытия (мировой воли как субстанции). Отсюда и коренное отличие музыки от всех других искусств: они выражают мир вещей посредством всеобщих идей, в то время как музыка не нуждается в посреднике – она, так же как и вещный мир, есть непосредственное выражение самой воли. Мир можно было бы с равным правом назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей, замечает философ. В свете этого становится понятным и поразительное по своей смелости утверждение Шопенгауэра о том, что музыка, будучи совершенно независимой от мира явлений, «могла бы в каком-то смысле существовать, даже если бы не было самого мира» [цит. по: 72, с. 157].

Позиция Шопенгауэра кардинально противоположна всем существовавшим до него интерпретациям музыки: не бледное отражение, не «копия копий», не даже абстрактный идеал – в своей субстанциальной значимости музыка уподобляется самому миру. И именно в этой своей объективации мировая воля выражает себя наиболее полно и адекватно: не посредством вещей, истинная сущность которых скрыта под их внешней оболочкой; не посредством идей, воплощаемых искусством в абстрактно-образной форме – но прямо и непосредственно, являя в звуках самую сущность мира. «Музыка никогда не высказывает явление, но всегда только внутреннюю сущность явления, его „в себе“, то есть волю», – утверждает Шопенгауэр [цит. по: 72, с. 162]. Иными словами, в музыке выражаются не отдельные вещи, не их идеи, а их общая перво-

основа – то, что впоследствии Ф. Ницше назовет Первоединым.

Принципиальная новизна философии Шопенгауэра состоит в переосмыслении самой сущности мира, его субстанциальной основы, которая мыслится им как иррациональная – в отличие от классического представления об изначальной разумности мира. Разум, как известно, это способность к различению, упорядочиванию, систематизации. В основе рационализма как метода познания, идущего от Сократа, или шире – как стиля, парадигмы европейского мышления, лежит определение понятий. Определение означает ограничение, установление границ, в пределах которых данная вещь является именно этой вещью, отличной от других. Разум действует в пространстве принципа индивидуации (*principium individuationis*). Но изначальная основа мира – иррациональная Воля – в отличие от множественного мира ее объективаций, едина и неделима. Музыка, по мысли **Фридриха Ницше (1844–1900)**, с восторгом принявшего философию Шопенгауэра, как раз и погружает человека в это неразличимое единство Первоединого, освобождая его от тяжестей индивидуального существования и даруя ему ощущение слитности с миром, растворения в нем. Это становится возможным благодаря тому, что в музыке органично сплетаются два противоположных начала – аполлоническое и дионисийское. Если первое обеспечивает иллюзию покоя и гармонии посредством порядка и соразмерности художественных образов, то второе обнаруживает присутствие в музыке оргиастического начала, выражающего иррациональную природную стихию, лежащую в основе мира.

Во всех искусствах, кроме музыки, преобладает аполлоническое начало, поскольку они являются воспринимающему их в художественных образах, преобразивших вызывающую страх действительность и тем самым обеспечивших человеку «радость сонных видений». В музыке же, несмотря на ее внешнюю, формальную упорядоченность и гармонию, слушателю является сама воля – иррациональная, порывистая сила, не знающая порядка и ограничений. Задаваясь вопросом о том, «чем является музыка в зеркале образности и понятий», Ницше обращает внимание на необходимость строже различать понятие сущности и понятие явления. По сущности своей музыка есть вид искусства и вследствие этого выступает в художественных образах, имеющих эстетический характер, т. е. предполагающих эстетическое – бесстрастное, незаинтересованное – созерцание. «Но музыка является – как воля, – подчеркивает Ницше. – Ибо для выражения ее явления в образах лирик пользуется всеми движениями стра-

сти – от шепота симпатии до раскатов безумия; стремясь инстинктивно выразить музыку в аполлонических символах, он представляет себе всю природу и себя в ней лишь как вечную волю, вожделение, стремление» [78, с. 78]. Это проявление, действие воли в музыке столь велико, что Ницше ничего не остается, как перевернуть все представления о соотношении музыки и действительного, предметного мира. Рассуждая о происхождении музыкальных образов, он утверждает, что они выступают лишь средством, материалом для выражения изначально присутствующего в ней содержания – воли. Иными словами, музыкальные образы возникают не как подобие некоторых реальных вещей и событий, а наоборот – как средства, позволяющие более или менее адекватно выразить (экстериоризировать) стремление воли, изначально природную стихию.

В такой интерпретации музыка выступает как *медиум*, через который говорит сама Воля. В свою очередь художник созерцает все через медиум музыки. «И даже когда он видит себя самого через тот же медиум, его собственный образ является ему в состоянии неудовлетворенного чувства: его собственная воля, стремление, стон, ликование оказываются для него *подобием*, с помощью которого он толкует музыку (курсив мой. – З.Ф.)» [78, с. 78]. Итак, образы действительного мира, чувства и состояния самого художника для Ницше – лишь подобия, с помощью которых он (художник) толкует музыку или, что одно и то же, волю.

Отмеченная иррациональная стихия лежит и в основе поэзии, которая, по мнению Ницше, пользуется словами и образами лишь для того, чтобы выразить первоначальную интуицию, возникающую в душе поэта еще до начала самого процесса создания произведения. Философ обращается к высказыванию *Иоганна Фридриха Шиллера (1759–1805)*, который, анализируя истоки своего поэтического творчества, писал: «Некоторый *музыкальный строй души* (курсив мой. – З. Ф.) предваряет все, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея» [цит. по: 78, с. 72]. На этом основании Ницше утверждает, что лирика зависима от духа музыки. Более того, молодой филолог безжалостно лишает поэзию сколько-нибудь автономного онтологического значения. «Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи», – заявляет он [цит. по: 78, с. 72]. Как видим, понятие музыки здесь предельно расширено. Оно означает, в данном случае, не просто специфический вид искусства, но некую пер-

воначальную основу всякого искусства, довербальный, дообразный уровень художественного творчества вообще. Вот почему «музыка не нуждается в образе и понятии <...> Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове, ибо она связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению» [78, с. 78].

Ницше приоткрывает важнейшую тайну художественного творчества. Он дает ответ на вопрос о том, «как вообще возможен „лирик“ как художник: он, по свидетельству всех времен, твердящий Я и пропевающий перед нами всю хроматическую гамму своих страстей и желаний» и тем не менее создающий нечто объективно значимое, достойное уважения и преклонения. В соответствии со своей эстетической концепцией философ раскрывает механизм художественного творчества как движение и взаимопроникновение дионисийского и аполлонического начал. «Он (художник. – З. Ф.) вначале, как дионисический художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку, <...> но затем эта музыка становится для него как бы зримой в *символическом сновидении* под аполлоническим воздействием сна. Прежнее, лишённое образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке, с ее разрешением в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в форме отдельного уподобления или примера. Свою субъективность художник сложил уже с себя в дионисическом процессе: картина, которая являет ему теперь его единство с сердцем мира, есть сонная греза, воплощающая как изначальное противоречие и изначальную скорбь, так и изначальную радость иллюзии. Я лирика звучит, таким образом, из бездн бытия: его „субъективность“ в смысле новейших эстетиков – одно воображение» [78, с. 73]. И далее Ницше подчеркивает, что это Я не сходно с Я бодрствующего эмпирически-реального человека, а представляет собой единственное всеобщее истинно-сущее и вечное, покоящееся в основе вещей Я, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей. Итак, художник как глашатай истинно-сущего и вечного, проистекающего из самой субстанциальной основы вещей – мировой воли.

Такое понимание с необходимостью обусловило трансформацию представлений о роли субъекта художественного творчества. Эта роль уже не сводится к тому, чтобы выразить индивидуальную

неповторимость личности художника, даже его «томление» по высшему бытию, но, напротив, полностью элиминировать эту субъективность, отдавшись во власть музыкальной стихии. В этом же направлении мыслил и Шопенгауэр. «Гениальность есть не что иное, как совершеннейшая *объективность*, – утверждает он, – т. е. объективное направление духа, в противоположность субъективности, обращенной на собственную особу, т. е. волю. Поэтому гениальность есть способность относиться вполне созерцательно, теряться в созерцании, и свое познание, предназначенное собственно к услужению воли, освободить от такого служения, т. е. совершенно упускать из виду собственный интерес, собственное желание, собственные цели и потому вполне отказываться на время от собственной особы, чтобы остаться *чистым познающим субъектом*, ясным оком мироздания» [118, с. 414–415].

Тем не менее, нельзя не видеть различия между позициями «учителя» и «ученика». Если для Шопенгауэра целью искусства все еще остается постижение сущности мира, познание, а сам художник в процессе творчества становится «чистым познающим субъектом», то для Ницше значение имеет уже не познание (главная цель и ценность классической философии), а бытие – ощущение «единства с сердцем мира», растворение в природной стихии, в Первоедином, возникающее в результате нарушения принципа индивидуации (*principii individuationis*). Такую полноту бытия способна дать только музыка, и именно благодаря наличию в ней дионисического начала. Блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает нарушение *principii individuationis*, дает, по мнению Ницше, понятие о сущности дионисического чувствования, в котором «субъективное исчезает до полного самозабвения». «Под чарами Диониса не только смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком. ... Теперь раб – свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь, при благой вести о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим ближним, но единым с ним... Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого» [78, с. 62].

Итак, в искусстве, в музыке Ницше привлекает не бесстрастное, отвлеченное созерцание, а слияние с природной стихией, с Первоединым, погружение в «сонную грезу» и спасение, обретаемое в этом погружении. Спасение от чего? От «ничтожества и горестей жизни»⁷, протекающей в разделенном на множество разорванных, враждующих индивидуальных существований мире. Невозможность преодоления этой вражды и разобщенности обуславливает трагичность человеческого бытия и, соответственно, присутствие трагического начала в музыке. Причем последнее Ницше считает наиболее важным, выражающим самую суть музыки: «Музыка сумела найти для коренной своей дионисической мудрости символическое выражение: трагедия, *трагическое* вообще».

Молодой Ницше⁸ еще находится под влиянием «теоретика вселенского пессимизма». Однако это влияние не столь однозначно. Известно, что зрелый Ницше противопоставит «пессимизму слабости» Шопенгауэра свой «пессимизм силы». Последний был направлен не против жизни вообще – ведь автор «*Анти-христианина*» и «*Заратустры*» проповедует «философию жизни», реабилитирует жизнь и ее природную основу – телесность! Пессимизм Ницше связан с его разочарованием в европейской христианской культуре, ориентирующейся на высшие ценности. Тем более трудно предположить негативизм по отношению к жизни у молодого философа. Откуда же его апелляция к трагедии? Почему музыка интерпретируется им как носитель трагического начала? Здесь вступает в силу влияние еще одного «духовного наставника» Ницше – Рихарда Вагнера. Обращает на себя внимание то, что первоначально «*Рождение трагедии*» задумывалось как книга о греческой культуре, и ее рабочим названием было «*Греческая жизнерадостность*». Однако после поездки Ницше в Трибшен в апреле 1872 года направленность книги резко изменилась. Теперь она называлась «*Музыка и трагедия*», а в окончательном варианте вышла под заголовком «*Рождение трагедии или эллинство и пессимизм*». Основной раздел ее получил название «*Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру*».

Обратившись к греческой трагедии, непременно и важнейшим элементом которой был хор сатиров, Ницше обнаружил в ней огромную исцеляющую силу. Под воздействием трагедии «государство и

⁷ Название одного из разделов в книге А. Шопенгауэра.

⁸ К моменту написания книги автору было 27 лет.

общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превозмогающим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы» [78, с. 82]. Но это «исцеление» далеко от радужной надежды на счастливое возвращение к жизни. Нет, мысль Ницше питается идеей Вагнера о невозможности обретения истинного счастья в земной жизни. Здесь пессимизм Ницше впервые обретает свои черты. Это еще не «пессимизм силы» автора «Заратустры» – в нем еще нет утверждения жизни с ее инстинктом самоутверждения (воли к власти). Пессимизм Ницше в данном случае связан лишь с разочарованием в высших ценностях и осознанием их иллюзорности: человек должен признать невозможность потустороннего спасения и смириться с мыслью о своей смерти, с конечностью своего индивидуального существования. И здесь фундаментальный иррационализм послужил Ницше основанием для утешения. Смерть оказывается не такой страшной, если индивидуальное исчезновение еще не последняя грань. За ней, конечно, уже не наивная иллюзия о потусторонней жизни, однако и не полное исчезновение, небытие. Проповедник «философии жизни» находит «метафизическое утешение» в неустранимости фундаментальной основы бытия: «Несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо живущими не как индивиды, но как единое-живущее, с оплодотворяющей радостью которого мы слились» [78, с. 122]. Поскольку всякое земное существование, будь то вещь или человек, есть лишь временная объективация воли, смерть отдельного индивидуума есть лишь конец данной объективации, за которым следует иное бытие: разрушение принципа индивидуации и слияние с Первоединым, растворение в нем. Хотя отдельное человеческое существование прекращается, жизнь в целом празднует свою победу, пребывая в бесконечном потоке возникновений и исчезновений вечной и нетленной.

В этом и заключается объяснение оптимистического начала трагедии, которое в музыке выступает с особенной, живо и непосредственно ощущаемой силой. Блаженство и радость внеиндивидуального бытия, ощущение слитности с целым миром содержит в себе, по убеждению Ницше, музыка. Трагическое начало в музыке несет нам свидетельство о конечности и иллюзорности всякого индивидуального существования, но, одновременно, и весть о возможности другого бытия, в котором субъектность, вообще любые конкретные формы (объективации) утрачивают свое значение и только само бытие обретает смысл. Отсюда – метафизическая радость бытия, возвещаемая трагедией. «Лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость об

уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисического искусства, выражающего волю в ее всемогуществе, как бы позади *principii individuationis*, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению. Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисической мудрости на язык образов: герой, высшее явление воли, на радость нам отрицается, ибо он все же только явление воли, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением. «Мы верим в вечную жизнь!» – так восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни» [78, с. 121].

Нас, разумеется, интересует не само понятие трагического как эстетическая категория, а философский аспект рассмотрения этого понятия в работе Ницше, а именно: трагическое как существенная характеристика музыки, открывающая нам правду о нашем действительном положении и о тех корнях, которые связывают нас с самой основой бытия, называемой философом то Праматерью, то Первосущим, то Первоединым – иными словами, онтологическая интерпретация музыки. Метафизичность, «за – предельность» музыки, ее способность «вынести» нас в другой мир звучит в словах Ницше, посвященных дионисическому искусству: «И дионисическое искусство также хочет убедить нас в вечной радостности существования; но только искать эту радостность мы должны не в явлениях, а *за явлениями* (курсив мой. – З.Ф.). Нам надлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования – и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов. Мы действительно становимся на краткие мгновения самим Первосущим и чувствуем его неукротимое жадное стремление к жизни, его радость жизни» [78, с. 121].

Радость «слияния с Первосущим», восторг, иррациональный экстаз заявят о себе еще раз, и при этом с большей силой, в творчестве Александра Скрябина. Будто продолжение ницшеанских дифирамбов дионисической музыке звучат слова автора «Поэмы экстаза»: «Судьба вселенной решена! Я жить хочу! Я люблю жизнь! Я весь свобода и любовь к жизни. Настала (наступила) возможность всего... Меня (сознания, человека) еще нет. Я весь исчез в этом хаосе, и хаос этот пронизывал мое единое, исчезнувшее в нем, ставшее множе-

ственным сознание. Я уничтожил себя в нем или отождествился с ним. Я – ничто, я только то, что я создаю. Я Бог. Я ничто – я хочу быть всем» [95, с. 154].

2.3. Теургийный смысл музыки в символизме

Иррационалистическая трактовка музыки не обязательно пессимистична и не связана с трагизмом однозначной зависимостью, хотя и предполагает его (трагизм) в качестве необходимой составляющей. Возможно и иное понимание музыки, восхитительный пример которого дал русский философ **Алексей Федорович Лосев (1893–1988)**. Музыка занимала особое место в мироощущении Лосева. В своем философском понимании он стремился преодолеть односторонность как иррационалистической, так и чисто рационально-логической трактовки бытия. Это блестяще удалось ему применительно к анализу музыки. Приступая к изложению своих взглядов, молодой Лосев пишет: «Современность думает все еще утвердить познание как изолированную функцию ума, оперирующего понятиями и силлогизмами. Разве может холодный ум говорить о музыке? Сознательно мы пойдем по другому пути <...> Объективность и бесстрастность научного ума есть его закон инерции, дающей формулу уже предлежащему и скованному миру. Здесь нет выхода из данностей, нет трепета *узнавания запредельного* (курсив мой. – З.Ф.). Иных путей взалкала душа. Бог танцует во мне. Я слышу далекий гул и зарево горящих миров. Припавши ухом к артерии Мира, слышу стоны и зовы» [57, с. 471].

Отсылка к «запредельному» свидетельствует об онтологической трактовке музыки А.Ф. Лосевым. В статье «Два мироощущения», написанной под впечатлением от «Травиаты» в 1916 г., он прямо задается вопросом об объекте музыкального восприятия: «Возможен ли он? И не уничтожается ли в музыке грань сознания и сознаваемого, ибо здесь нет посредствующего образа или понятия, а есть сама глубинность предмета?». Ответ философа демонстрирует глубочайшее понимание сущности музыки и ее специфики: «... Этот объект предполагается уже самой глубиной и иррациональностью музыки, поскольку интеллект, доходя до этой глубины и иррациональности, бьется лбом о недоступную ему стену и складывает свое оружие, предоставляя арену действия иным стихиям человеческого духа. Этот объект ничего не имеет общего с теми физическими и физиологическими предметами и процессами, которые сопровождают феномен слыша-

ния. Это иной род бытия, о котором лишь символически говорится в музыке и во всяком ином искусстве. В музыке дана сущность предмета, *смысл* его, а не *явление*» [54, с. 630].

Иррационалистическая трактовка музыки сформировалась у Лосева под влиянием философии Шопенгауэра и Ницше. Она изложена в ранних, юношеских, работах Лосева и отличается чрезвычайной эмоциональностью и вдохновением. По мнению Лосева, определения сущности музыки, данные А. Шопенгауэром, являются, быть может, самым гениальным, что было сказано о музыке вообще. Однако иррациональность Лосева – иного характера: она трактуется им в духе его концепции «Высшего синтеза». Последняя несомненно связана с идеей Всеединства Вл. Соловьева и апеллирует к неоплатонической структуре бытия (Единое, Мировой Ум, Мировая Душа, Космос). Первосущность сама по себе совершенно непроницаема для человеческого сознания, но она открывается в Божественных энергиях или именах Божьих. В сфере божественных энергий находится и красота и, следовательно, исток художественных первообразов. Художественный первообраз, в соответствии с воззрениями Лосева, возникает как модификация Божественной энергии в творческом мышлении художника.

В свете этого подхода молодой философ рассматривает музыку, и искусство вообще, как проявление некоторого первичного, досмыслового (т. е. иррационального) бытия, которое он помещает между первым и вторым элементами отмеченной диалектической конструкции. Но, в отличие от шопенгауэровского понимания иррационального как темного деструктивного начала, «досмысловое бытие» Лосева, совершенно в духе русской религиозно-идеалистической философии, предстает как предпосылка будущего духовного преображения: «Первичное, не тронутое мыслью бытие, носит в себе, однако, печать начинающегося преображения, которое совершается здесь в форме преобразования косной материи в истинную форму красоты. Ничто так не важно для искусства, как именно эта материя. Но эта материя представляется в искусстве как нечто преображенное и спасенное, как нечто, надо прямо сказать, религиозное» [59, с. 300]. Именно такой, преображенной, предстает, по мнению Лосева, действительность в «Снегурочке» Римского-Корсакова. Противопоставляя стройность и законченность этой весенней сказки мятущейся иррациональности, незавершенности и неуспокоенности музыки А. Скрябина («К пламени». Op. 72), он замечает, что «здесь все совершается уже в царстве достигнутой блаженной жизни. <...> Здесь уже

достигнуто всеединство и достигнуто преображение» [58, с. 620].

Задачи искусства, музыки, философии понимаются А.Ф. Лосевым исключительно в свете Божественного сотворения и преображения мира: «Мир обновится тогда, когда Скрябин совместит своё темное, иррациональное звукосозерцание со светом и лаской итальянской и славянской мелодии. Но это уже путь не человечески-художнический, но богочеловечески-преображающий», – пишет он в статье «Два мироощущения» [54, с. 634]. И хотя пока еще эти два начала в музыке (дионисийское и аполлоническое) не нашли примирения, тем не менее музыка, обращая нас к глубинным основам бытия, дает нам возможность ощутить присутствие Абсолюта.

Подчеркивая специфику музыкального восприятия, Лосев пишет: «Музыкальное восприятие видит *обнаженную*, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира, в-себе-сущность во всей ее нетронутой чистоте и несказанности» [57, с. 425]. Можно сказать и более точно: музыка позволяет нам ощутить себя как бы внутри Божественного бытия. «Если говорить о музыке как о внутрибожественном самоощущении, то этим нисколько не затрагивается проблема самого Абсолюта. Абсолют, по самому понятию своему, разумеется, есть нечто, бесконечно превосходящее всякое человеческое самоощущение. Музыка дает внутрибожественную абсолютную жизнь не в смысле буквального ее воспроизведения, не в смысле ее субстанциальной абсолютности, но в смысле соответствующего перспективного сокращения, т. е. в смысле некоего образа, повторяющего лишь соотношения, а не абсолютные размеры. Ведь в капле воды отражается все солнце <...> Но это не значит, что капля воды имеет размеры солнца <...> Музыка дает внутрибожественное самоощущение именно в образе такого смыслового сокращения, приличествующего конечному по сравнению с бесконечным» [60, с. 189].

Интерпретация музыки как «смыслового сокращения» позволяет отнести концепцию А.Ф. Лосева к символическому направлению, которое активно и плодотворно разрабатывалось в русской философии и культуре «серебряного века». В рассматриваемом здесь аспекте наиболее значительным представляется теоретическое наследие **Павла Флоренского (1882–1937)**. Смысл символизма заключается в особом видении мира, когда все видимые, зримые, слышимые предметы воспринимаются как свидетельства, явления мира иного – высшего,

божественного. Такое видение невозможно на базе рационального мышления, оно предполагает иную – интуитивную – форму постижения. Достоверность подобного опыта нельзя обосновать логически, зато она (достоверность интуиции) обнаруживается с очевидной ясностью и определенностью как непосредственное узрение смысла. Флоренский был убежден, что именно первичная интуиция лежит в основании всякой познавательной деятельности, и лишь впоследствии полученное таким образом знание облекается в рационально-логическую, понятийную форму, становится доступным и сообщаемым. Анализируя собственную исследовательскую направленность, он писал: «Если говорить о первичной интуиции, то моею было и есть то таинственное *высвечивание* действительности иными мирами – просвечивание сквозь действительность иных миров, которое дается осязать, видеть, нюхать, вкушать, настолько оно определено» [106, с. 158].

Отсюда – один шаг к осознанию сущности символизма. «Мое желание было познать мир именно как неведомый, не нарушая его тайны, но – подглядывая за ней. Символ и был подглядыванием тайны. Ибо тайна мира символами не закрывается, а именно раскрывается в своей подлинной сущности, т.е. как тайна» [106, с. 158]. В контексте данного понимания музыка, как никакой иной вид искусства, может претендовать на роль символа и, с другой стороны, именно символизм оказывается наиболее адекватным способом выражения онтологической сущности музыки. В свете символического понимания музыка предстает как обнаружение тайны – скрытых смыслов, фундаментальных основ бытия, и вместе с тем она обеспечивает «потаенность» этой тайны – поскольку смыслы эти остаются не проясненными до конца, не выражены прямо и однозначно, не эксплицированы.

Флоренский прекрасно осознает эту особенность музыки – способность к выражению скрытых, не поддающихся проговариванию смыслов. Косвенное указание на это содержится в его письме к В.В. Розанову от 5 августа 1915 года: «Все то, что стоило бы писать и что хотелось бы написать невыразимо. Если бы я был композитором, может быть этот прибор вечности, который как благую весть, хотелось бы принести Вам в звуках, может быть он и нашел бы себе выход. Но я не знаю, как сказать, даже как дать понять о той сладкой тоске, о той певучей и неизъяснимо-трепетно зовущей боли от касания вечности, которая все чаще встает в душе и делает невыносимыми все разговоры и все писания» [цит. по: 125, с. 147].

Признание символического характера музыки дает дополнительные аргументы для онтологической трактовки музыки. Вновь обратимся к учению о. Павла Флоренского о символе. «Вопрос о символе, – пишет он, – есть вопрос о соединении двух бытий, двух пластов – высшего и низшего, но соединения такого, при котором низшее заключает в себе в то же время и высшее, является проницаемым для высшего, пропитываемым им» [107, с. 316]. Так музыка для о. Павла вся «пропитана» интуициями высшего бытия. Глубоко чувствовавший и понимавший музыку⁹, Флоренский был уверен в ее онтологической укорененности, в ее связи с фундаментальными слоями бытия.

Говоря о музыке, которая с детства постоянно звучала в нем самом, в его воображении под воздействием исполнения произведений Моцарта и Бетховена его тетей, он писал: «То, что я играл сам себе в воображении, принадлежало к этому роду, но было еще пустынное, еще объективнее, еще дальше от сырости переживаний. «Почти что окончательное то, что играет тетя Соня, – а не совсем. Еще какой-то шаг – и будет достигнут предел, последняя глубина звука», – так, но, конечно, не в таких словах, думалось мне. И я делал для себя этот шаг и освобождал музыку от последнего привкуса психологизма; она звучала в моем сознании как музыка сфер, как формула мировой жизни. Материалом же были экстатические звуки внутри меня» [107, с. 316].

Нельзя не отметить, что символизм в искусстве, в частности в музыке, не предполагает с необходимостью утверждения о существовании неразрывной связи творчества с фундаментальными основами бытия. Изложенная метафизическая трактовка музыки о. Павлом органично вытекает из всего его мировоззрения, его ярко выраженной духовной направленности, заставлявшей его во всем видеть проявление Иного (Божественного) мира. В этом смысле символизм Флоренского, несмотря на его современное звучание, неклассичность и научную фундированность, родственен средневековому символизму и даже объективному идеализму Платона. Достаточно вспомнить учение Платона об идеях или слова Псевдо-Дионисия: «Воистину, вещи видимые – это образы вещей невидимых». В концепциях западно-европейских символистов мы уже не найдем столь фундаменталь-

⁹ В одной из своих работ он признается: «Мне думается, что настоящее мое призвание не наука и не философия, а музыка. Она мне представляется моей, из меня звучащей, мною творчески воссоздаемой, во мне струящейся. Я даже не могу сказать, что люблю музыку, ибо вижу в ней часть себя, свою жизнь» [101, с. 82].

ной онтологичности. Характерное для символизма признание таинственности мира, его невысказываемости, а также внимание к субъективной составляющей творческого процесса не обязательно связано с метафизической трактовкой сущности искусства и часто претендует лишь на выражение внутреннего мира человека.

Символизм как определенное направление в искусстве сложился в XIX веке, прежде всего в Германии и Франции, и стал своеобразным продолжением и развитием идей романтизма. Это движение было реакцией свободно мысливших художников на односторонний, бездушный рационализм и прагматизм утвердившейся в Европе технической цивилизации. Главные инструменты последней – разум и наука – не смогли оправдать возлагавшихся на них надежд и технический прогресс не вызвал прогресса нравственного, более того, создал предпосылки для возникновения антропологического кризиса. Технически вооруженный, материально устроенный человек не стал счастливее, он по-прежнему оставался перед лицом «вечных», неразрешимых экзистенциальных проблем. К тому же в результате «подчинения» природы он утратил с ней живую связь, оказавшись одиноким в неприютном, отчужденном мире, лишенном всякой тайны, а вместе с тем и надежды. В этих условиях только искусство могло удовлетворить в человеке потребность полноты существования, вернуть ему утраченную метафизику. Искусство должно было, по мысли символистов, вернуть человеку ощущение единства с миром, а самому миру придать глубину, «объемность», включив в него третье измерение (по сравнению с плоским, исчислимым миром науки) – невыразимую в слове область значений и смыслов, доступных лишь интуитивно-чувственному постижению и обнаруживающихся спонтанно в процессе художественного творчества.

Главная задача символистов состояла теперь не в том, чтобы переносить мысль с природы на Бога, как это было в период средневековья, а направлять ее на постижение человека, его уникального, неповторимого внутреннего мира. При этом метафизическая направленность символистов сохранялась: их основная интенция состояла в том, чтобы, «оказавшись перед лицом Невыразимого», постичь истинный смысл мира. Говоря о творчестве главного идеолога и законодателя движения символистов **Стефана Малларме (1842–1898)**, один из его исследователей писал: «Стихи были для него прекрасным средством, чтобы перейти от реальности чувственной к интеллектуальной, из области факта в область определения, от времени к вечно-

сти, от случая к необходимости <...> чтобы картину, которая вырисовывается перед нашими глазами, заменить *творением*» [126, с. 67].

Как видим, смысл мира помещается теперь не в божественном разуме, не в скрытых и непостижимых глубинах бытия – он говорит устами художника, являясь результатом не столько его интуиции (т. е. схватывания чего-то подходящего извне), сколько воображения, творческой деятельности самого художника, черпающего вдохновение изнутри – в своей собственной субъективности. «Видимый мир, – писал Ш. Бодлер, – это лишь склад картин и знаков, за которыми только воображение признает относительную ценность. Это вроде корма, который воображение должно переварить и переработать» [126, с. 58–59].

Поскольку содержание душевной жизни невозможно адекватно выразить в слове, поэты прибегали к помощи символа. Говоря о поэзии, С. Малларме так сформулировал цель нового искусства: «*Назвать* предмет – значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы, которая создается из постепенного угадывания; *внушить* его образ – вот мечта. Постепенно вызывать предмет и через ряд расшифровок добыть из него состояние души – это значит найти превосходное употребление тайне, какую заключает в себе символ» [126, с. 62–63]. Совершенно очевидно, что наиболее успешно решить поставленную задачу могла только музыка. Отсюда – стремление символистов к «омузыкаливанию искусства», которое становится одним из основных принципов их эстетики.

Причину того чрезвычайного значения, которое придавали символисты музыке, красноречиво раскрывает фрагмент одной из книг того времени. «Если из мира видимых форм и идей, в каком вращаются поэзия и пластические искусства, мы перейдем в мир звуков и гармонии, – пишет автор, – нашим первым впечатлением будет впечатление человека, из света внезапно очутившегося в глубокой темноте. Там все казалось ясным, было связано между собою, создавало какую-то картину; здесь все рождается из беспредельного, все окутано темнотою, тайной. Там – постоянство контуров, незыблемая логика неподвижных форм; здесь – бесконечные приливы и отливы чего-то зыбкого, находящегося в вечном движении и преобразении, скрытого в бесконечности разнообразных форм. В этой непроницаемой ночи, в которую мы погружаемся вместе с музыкой, волна жизни стремительно влечет нас, но невозможно что-либо увидеть, что-либо различить. Однако по мере того, как душа наша осваивается с этой удивительной страной, приходит как бы второе зрение. Душа наша напоминает тогда лунатика, который,

впадая во все более глубокий сон, отдается своей сонной мечте и видит, как исчезают реальные предметы. Но по мере исчезновения внешней стороны предмета проступает внутренняя, и при том с поразительной четкостью» [126, с. 68–69].

Если целью европейских символистов было, главным образом, *выражение* (внутреннего мира), то представители русского символизма ставили перед собой более масштабные, глобальные цели – они жаждали *преображения* мира и человека. Русский символизм – явление довольно уникальное для истории искусства и философско-культурологической мысли в целом. Оно формируется в атмосфере надвигающихся революционных изменений, апокалиптических пророчеств и ожидания исторического катарсиса. Революция мыслилась тогда многими деятелями искусства как очистительный «пожар вселенной», результатом которого станет всеобщий духовный переворот. Важнейшая роль в этом процессе отводилась искусству, художественному творчеству. Художник в философии символистов уподоблялся творцу новой действительности. «Символист уже изначала – теург, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие», – писал А. Блок [18, с. 15]. Как видим, идеологи символизма (в том числе А. Белый, Вяч. Иванов и др.) возвели действенную силу искусства в понятие теургии (греч. *theurgia* – божественное действие, чудо), понимаемое ими как магическое преобразование действительности, мистерия. Разработку и обоснование такого подхода к искусству проделал в своей работе «Смысл творчества» **Николай Александрович Бердяев (1874–1948)**. «В теургии, – пишет он, – слово становится плотью. В теургии искусство становится властью. Начало теургии есть же конец литературы, конец всякого дифференцированного искусства, конец культуры, но конец, принимающий мировой смысл культуры и искусства, конец сверхкультурный. Теургия есть действие человека совместное с Богом – богодействие, богочеловеческое творчество» [16, с. 457].

В связи с этим особый интерес представляет творчество **Александра Николаевича Скрябина (1871–1915)**, отмеченное не только невероятным композиторским и музыкальным своеобразием, но и глубокой философской осмысленностью. Искусство для Скрябина было особо значимым родом человеческой деятельности: оно было средством повысить напряжение жизни, увеличить ее мощь и усилить блеск; оно являлось средством углубления жизни, ее прорыва к истинному бытию. «От этой жизни – к иной – через искусство» – таков, по мнению композитора, путь духовного восхождения худож-

ника. Продукты жизни и произведения творчества – сами по себе ничто; они лишь ступени, по которым восходит человек к новым вершинам творчества. И в этом восхождении, свободном, радостном – весь смысл. Творение – лишь стимул к новым творческим подвигам, последняя цель которых – полное преобразование косной материи и воспарение духа.

Убеждение в теургическом характере творчества не было для Скрябина случайным – оно вытекало из его мировоззрения, основу которого составлял своеобразно интерпретированный философский идеализм. Подробный и глубокий (если не сказать – исчерпывающий) анализ философского мировоззрения Скрябина осуществлен в работе А.Ф. Лосева. Поэтому нам нет необходимости излагать его еще раз, однако, некоторые принципиальные положения все же следует отметить. Прежде всего, это крайне напряженный и безудержный индивидуализм. Скрябин весь в переливах и бесконечных утончениях собственной субъективности. «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, *моего хотения* (свободного)», – заявляет Скрябин [95, с. 133]. Он не устает повторять: «Все есть мое творчество <...> Все, что существует, существует в моем сознании <...> Поэтому нельзя сказать, что мир существует. Вообще понятия «существование», «сущность» совершенно не выражают того, что представляет из себя мир. Мир (время и пространство) есть процесс моего творчества...» [95, с. 136–137]. Нет никакого сомненья, что перед нами редко встречающийся в философии крайний солипсизм.

Однако это солипсизм особого характера. Субъективность Скрябина носит не столько психологический, сколько метафизический характер: его обостренное Я приобретает характер центра мира, его первоосновы и первопричины – субстанции. Как замечает Лосев, «Скрябин – всегда апологет мирового, великого, космического, универсального. Ничто частное не интересует его. Всякая частность – символ величайшего, вселенского. Его горизонт охватывает и отдельного человека со всеми деталями его жизни, и всех людей с их всемирно-историческим бытием, и всю вселенную, и само божество... это напряженнейших размеров универсализм. ... Это – *мистический универсализм*» [54, с. 734–735]. Метафизическое Я композитора растворяется в бесконечности мира, сливается с ним, превращаясь в Ничто – в возможность всего, в Бога. «Я Бог. Я ничто – я хочу быть всем» [95, с. 154]. Такова эта первая стадия мирового Я. Это – неисповедимая Бездна, более глубокая, чем человеческое «я» и эм-

пирическая индивидуальность; извечный хаос и всеобъемлющее Все и Ничто. Причем это Я далеко от холодного, бесстрастного самосознания, какое мы видим в немецком идеализме, оно есть не что иное, как непосредственная данность внутреннего самоощущения. Эта, пользуясь выражением П. Флоренского, первичная интуиция, выступает у Скрябина как вечное стремление и желание, носящее часто ярко выраженный эротический характер. Здесь совершенно очевидна аналогия с Первоединым Ф. Ницше: все то же растворение в иррациональной бездне, все тот же восторг, граничащий с безумием. Однако, в отличие от Ницше, проповедующего в период написания «Рождения трагедии...» отказ от принципа индивидуации, в концепции Скрябина превалирует субъективный компонент. История вселенной предстает здесь как всемирно-божественная мистерия (от греч. «таинство») – разворачивание мира из неисповедимых, тайных глубин его собственного Я в процессе его творческой деятельности. «Весь мир, всю вселенную человек может построить, наблюдая и изучая самого себя. Эта вселенная явится логическим построением вокруг переживаемого им чувства» [95, с. 160]. И далее: «Материал, из которого построен мир, есть творческая мысль, творческое воображение» [95, с. 168]. Но это уже – вторая стадия мистериальной истории.

Даже беглое изложение философских воззрений Скрябина позволяет понять, почему его собственное композиторское творчество приобретает, в свете его убеждений, субстанциальное значение. Поскольку мир предстает здесь как результат творческой деятельности Я, то и музыка, будучи ярчайшим выражением этого творчества, есть не что иное, как творение мира. «Музыка есть <...> доминирующий тон во всем и самое могущественное выражение первоначальной деятельности бытия, которое само в себе музыкально», – утверждает Скрябин [95, с. 120], невольно вызывая ассоциацию с шопенгауэровским определением музыки как непосредственного выражения воли и романтическим «омузыкаливанием» мира. О специфической сущности и особом предназначении музыки не раз говорили и русские символисты: «Сама душа искусства музыкальна» (Вяч. Иванов); «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира» (А. Блок); «Музыка ближе всего прозрениям запредельного, в ней явственный отблеск запредельного» (А. Белый).

Итак, музыка, будучи в интерпретации А. Скрябина выражением творчества его «божественного», вселенского «Я», способна создать новый мир. Однако творение это в понимании автора «Поэмы экста-

за» никак не могло быть спокойным, поступательным процессом. Мир Скрябина – это интенсивнейшее напряжение всех жизненных сил, экстатическая, граничащая с безумием, полная борьбы, противоречий и несовместимых переживаний жизнь сознания, стремящегося все выше и выше – к невыразимому блаженству. Достижение этого блаженства видится ему как результат мирового «пожара» – уничтожения, смерти старого и воскрешения нового мира, новой жизни. Эта мировая катастрофа, завершающаяся преображением мира, и должна была стать содержанием его «Мистерии».

В отмеченном солипсизме Скрябина – не только гипертрофированное чувство собственного Я, но и ответственность за весь мир, за все человечество, сочувствие к ним. Бросая вызов Богу, он восклицает: «Ты любовь убить хотел во мне – к жизни, то есть к людям. Но я не дам тебе сделать это ни в себе, ни в других. Если я одну крупницу моего блаженства сообщу миру, то он возликует навеки» [95, с. 145]. Композитор мечтал о духовном единении человечества в едином вселенском «Я», о воссоединении с Единым отпавшего от него и лежащего во множестве мира и чувствовал себя призванным к решению этой задачи. По словам Л. Сабанеева, Скрябин не раз говорил, что «голос интуиции сообщил ему: именно он обречен совершить Мистерию» [92, с. 49]. Об этом свидетельствуют и его собственные дневниковые записи: «Я пришел спасти мир от тиранов-царей, как и от тирана-народа. Я принес безграничную свободу и справедливость, принес полный расцвет, божественную радость творчества» [95, с. 154]. Речь, конечно, не о реальном, социальном, спасении: все происходит внутри его собственного, и вместе с тем вселенского, «Я». «Я всех и всё укреплю в борьбе, всем и всему подарю полный расцвет <...> Вы будете *во мне* (выделено мной. – З.Ф.) свободны и божественны, я буду вашим Богом» [95, с. 152].

Весьма важно заметить, что отмеченное мессианство Скрябина обусловлено не только его философским солипсизмом. Сознание собственной божественной миссии композитор черпал в своей уникальной музыкальной одаренности, позволявшей ему чувствовать себя властелином в царстве звуков и исполнителем некой высшей воли. Ведь синтез всех видов художественной и вообще человеческой деятельности в грядущем «совокупном произведении искусства», о котором мечтали и Скрябин, и его современники-символисты, должен был совершиться, согласно их представлениям, под знаком духа музыки и под эгидой музыки как высшего из искусств. «В духе музыки,

– писал один из величайших апологетов творчества Н. Бердяев, – есть пророчество о грядущей воплощенной красоте <...> Но музыка наших дней перестала быть пророчеством, приспособилась к буржуазной жизни. Один Скрябин пророчествует о новой мировой эпохе. Пророческое будущее не принадлежит ни германскому духу музыки, ни латинскому духу пластики, а лишь синтетическому теургическому искусству, не вагнеровскому, которое все еще остается в культуре, а иному, переходящему за пределы культуры к новому бытию. Славянско-русское возрождение не может быть ни музыкальным, ни пластическим, оно может быть лишь теургическим. О нем пророчествовала великая русская литература. Проблема искусства как теургии – по преимуществу русская проблема, русская трагедия творчества. В художнике-теурге осуществится власть человека над природой через красоту» [16, с. 459]. Вряд ли кто-либо лучше выразил теургическую природу искусства как характернейшую черту русского символизма и русской культуры в целом.

А. Скрябин задумывал «Мистерию» как грандиозное литургическое действие, в котором соединились бы разные виды искусства и которое свершило бы всеобщий духовно-преобразовательный акт. Как заметил Н. Бердяев, «Скрябин в иступленно-творческом порыве искал не нового искусства, не новой культуры, а новой земли и нового неба. У него было обострено чувство конца всего старого мира, и он хотел сотворить новый космос» [15, с. 396]. Исполнение, точнее – действие, должно было происходить в течение семи дней в Индии, в специально выстроенном храме на берегу озера. О начале Мистерии должны были возвестить колокольные звоны, на зов которых будут собираться ее участники. Предполагалось, что во время исполнения Мистерии каждый участник переживет в воспоминании всю историю возникновения и развития человечества с ее ужасными войнами и страданиями – с тем, чтобы почувствовать освобождение от этих ужасов и страхов и раствориться во всеобщем экстазе и ликовании. Л.Л. Сабанеев вспоминал: «Скрябин жалел, что не мог привесить колокола к небесам для исполнения его Мистерии, и свое рождение 25 декабря не в шутку сопоставлял с Рождеством Христовым, видя в себе нового Мессию и нового Бога, который спасет людей» [54, с. 774]. Оценка такой позиции А. Лосевым весьма неожиданна для правого, христиански настроенного мыслителя, однако вполне характерна для устремлений представителей русской культуры «серебряного века». «Так и должны, – пишет он, – рассуждать люди новейшей

культуры, если хотят действительно эту культуру строить и верить в нее» [54, с. 774].

Романтические надежды на преобразование мира посредством искусства, как известно, не оправдались. Однако нас интересует в данном случае не практический результат, а философский смысл изложенных выше концепций, в частности, имманентное мироощущению романтиков и символистов убеждение в существовании тесной связи всякого художественного творчества с фундаментальными основами бытия.

3. Онтологическая трактовка музыки в современных исследованиях

Онтологическая трактовка музыки сохраняет свое значение и сегодня. Она обнаруживается в самых различных подходах к пониманию музыки и искусства в целом: и в постмодернистских стремлениях утвердить взгляд на художественное произведение как «само-себя-показывающее», и в традиционном толковании искусства как голоса «иного бытия».

Наиболее очевидным основанием для философских интерпретаций музыки является схожесть ее структуры с принципами организации Вселенной – это основание, как известно, лежит в основе античной теории «гармонии сфер». Несмотря на внушительный исторический возраст этой концепции, она не утратила полностью своего влияния и вновь развивается некоторыми современными исследователями. Так, автор статьи «Космическая музыка: выдумка или реальность?» Татьяна Расулова, задаваясь вопросом: «Какое отношение пифагорейская концепция Гармонии Сфер имеет к нам, людям, живущим уже в XXI веке», отвечает: «На наш взгляд, самое прямое». «Между музыкальным искусством и Космосом, – утверждает автор, – существуют не только отдельные точки пересечения, но даже идентичность некоторых параметров, свидетельствующих о всеобщности космических законов, которые распространяются на природу и человеческое общество. Так, гармония, ритм и интонация являются едиными как для космоса, так и для музыки как вида художественной деятельности человека. Гармония во вселенной проявляется в том, что космос выступает в качестве упорядоченной системы, иными словами, упорядоченность и системность, будучи противоположными

качествами беспорядка и хаоса, составляют космическую гармонию. Если вся вселенная выступает как упорядоченная система, то это качество распространяется на все ее уголки и все ее составляющие элементы, в том числе природу, человеческое общество и искусство. Конечно, человеческое общество на данном этапе его развития вряд ли можно отнести к гармоничной и упорядоченной системе, так же, как и не все образцы искусства XX в. укладываются в схему гармонии, совершенства и красоты. Однако участившиеся бедствия на нашей планете говорят о том, что человечество отклонилось от предначертанного курса» 85]. Расулова, по существу, развивает учение Боэция о необходимости гармоничного соответствия *musica mundane* и *musica humana*. Она высказывает предположение о том, что «участившиеся к концу XX и особенно в начале XXI в. случаи стихийных бедствий каким-то образом связаны с духовным обнищанием современного человечества, определенная часть которого начинает понимать, что выход у нас только один: попытаться вернуться к гармоническим взаимоотношениям человека и Вселенной...». Автор уверена, что искусство и, в частности, музыка способны восстановить разрушенную гармонию [85]. Попытка научного обоснования античной концепции «гармонии сфер», поиски корреляций между музыкальной гармонией и гармонией космоса, интерпретация музыки как специфического способа моделирования мира предприняты и Т.Б. Романовской [88].

Идея о тесной взаимосвязи музыки и природы получила своеобразную интерпретацию и в работах А.С. Клюева. Автор высказывает мысль о существовании структурного единства между музыкальными произведениями и звуковыми явлениями в природе. Он ссылается на результаты исследований венгерского ученого Петера Сёке, занимающегося орнитомузыковедением – наукой, изучающей «музыку» птиц. В своей книге «Происхождение музыки и три ее мира: физический, биологический и человеческий» [1982, Будапешт] П. Сёке утверждает, что если прослушать в замедленном темпе – в 2, 4, 8, 16, 32 и более раз – пение птиц, голоса зверей, а также звуки, издаваемые физическими предметами – скрипы, шумы и т. д., то мы услышим звучания, по структуре своей соответствующие человеческой музыке. Вот рассказ П. Сёке об открытии им «музыки» в собачьем лае и скрипе телеги, которые он предварительно записал на магнитофонную пленку. «Когда <...> я стал прослушивать в лаборатории собачий лай – сначала так, как я его слышал, без замедления, потом с замедлением в 32 раза, на несколько октав ниже, я с удивлением обнаружил, что

никакой какофонии на пленке не было, собачий лай исчез, а тот скрип, который нестерпимо резал ухо, в этом замедленном воспроизведении превратился в долгие, чистые, мелодичные звуки, гармонические трезвучия, с четкими музыкальными интервалами. Звук, растянутый во времени, позволил увидеть его музыкальную структуру» [цит. по: 47, с. 392].

На основании экспериментов П. Сёке Клюев делает вывод о том, что организация биологических звуковых явлений соответствует «законам структуры» музыкальных сочинений. Это, по мысли автора, позволяет рассматривать звучание биологических существ если и не как музыку, то как предмузыку. Указанным общим законам организации звуковых явлений, как утверждает А.С. Клюев, подчинено и звучание физических объектов: скрип, скрежет, свист и т. п. Это звучание исследователь определяет как предпредмузыку, тем самым утверждая наличие «трех уровней звучания музыкального искусства (собственно музыки, предмузыки и предпредмузыки)» [47, с. 391]. Даже если допустить правомерность такой классификации, тем не менее, никак невозможно согласиться с тем, что А.С. Клюев рассматривает указанные разновидности звучания как «входящие в состав музыкального искусства», как «уровни звучания музыкального искусства». Термин «искусство» по определению означает нечто искусственное, т. е. созданное человеком в процессе его культурной деятельности и в силу этого принципиально отличное от естественного, природного. Однако развиваемая А. Клюевым и П. Сёке идея заслуживает внимания и, в известной мере, способствует расширению и уточнению наших представлений о сущности музыки.

Изложенные концепции объединяет заметная общность (материалистичность) подхода к интерпретации музыки – соотнесение ее с характеристиками природного Универсума. Наряду с этим современное философское осмысление музыки осуществляется и с иных позиций. Попытка такого осмысления предпринята авторами вышедшего в 2007 году сборника «Метафизика музыки и музыка метафизики». Так, М. Мищенко в статье «О рождении музыки из духа движения» развивает тезис о движении как важнейшей сущностной характеристике музыки. При этом само движение рассматривается как проявление Духа. Автор уверен, что «движение духа пронизывает все формы музыки в мироздании, все многообразные частные движения музыки» [69, с. 73]. М. Мищенко критикует музыкальную науку, берущую начало в материалистических концепциях Нового времени. Для

этих авторов «музыка подлежала всецело чувственному восприятию, и прежде всего слуху. Для рассудочного музыканта *musica mundana* и дух, постигающий ее движение, как и сам движущийся дух, были фикцией», – сетует он [69, с. 76]. Музыкальная наука теряла то, что, так или иначе, указывало на сверхреальность. В результате к Новому времени музыка была, практически, вытеснена из мира и космоса.

В своем стремлении вернуть музыке духовное измерение современный исследователь обращается к средневековой традиции. Опираясь на классификацию Боэция (*musica mundana – musica humana – musica instrumentalis*), он высказывает мысль о том, что в основе единства и гармонии этих элементов лежит деятельность Духа. «Их связывает дух, в котором свершается таинство музыки мира, который приводит музыку в движение и поднимает созерцание музыки на вершину познания. Дух, созерцающий движение и движущий созерцанием. Для него не было формы лучшей, чем музыка. Дух и музыка находились в отношении сокровенно близком, так что дух музыки составлял некую существенную часть Духа. Поэтому «никакое знание не осмелилось войти во врата церкви за исключение музыки» (Беда Достопочтенный, VIII в.)» [69, с. 71].

Мищенко преодолевает рамки строго научного рассуждения и апеллирует к иным способам познания, в частности к воззрениям отцов церкви и средневековых музыкантов-теоретиков, предполагающим особую способность к «духовидению». Он обращается также к теософским концепциям, в частности, к высказыванию Рудольфа Штейнера: «Когда же человек научится понемногу воспринимать то, что в ином случае он видит только как майю химических соединений и разложений, тогда он слышит этих Духов Движения, тогда он воспринимает музыку сфер, о которой говорят пифагорейцы и другие тайные школы. <...> Эта музыка сфер существует и теперь, только обыденное сознание ее не воспринимает» [цит. по: 69, с. 72]. Оценочные высказывания Мищенко относительно конкретных этапов развития европейской музыки не бесспорны. Интересующихся адресуем к полному тексту его работы. Нам же важно зафиксировать один из вариантов онтологического подхода к пониманию музыки и отметить его корреляции со средневековой концепцией пневматического мелоса.

Наиболее интересная трактовка предложена М.Н. Щербининым. Его статья «Феномен музыки в европейском смыслогенезе» может быть понята как развитие идеи И. Гердера о музыке как органическом становлении смысла (см. с. 42 наст. изд.). Автор высказывает идею о

способности музыки концентрировать в себе и эксплицировать в художественной форме те социальные смыслы, которые еще не осознаны в рациональной рефлексии. В частности, он говорит об «опыте гармонизации социального хроноса» в европейской музыкальной культуре XVIII в. и о формировании на этой основе нового самосознания, лишь впоследствии выраженного философской мыслью. К этому периоду европейской культуры, отмечает автор, потребность в гармонизации социального времени окончательно созрела под давлением необузданной индивидуализации человеческого духа, охватившей собою эпоху возрождения. Разобщенность социокультурных достижений по исторической оси времени не только на уровне индивидуального бытия, но и в бытии межгосударственном в многонациональной Европе достигла апогея. Это проявилось в непонимании одних людей и народов другими, базирующемся на ограничениях сопереживания своего и чужого прошлого, настоящего и будущего. Средством преодоления указанного внутреннего разобщения стала, по мнению автора, музыка. Причем речь идет не просто о внешнем, этическом воздействии, как это полагалось в классической, и прежде всего, античной философии. Автор имеет в виду некое дологическое становление нового смысла существования европейского человека, выраженное музыкой интуитивно. «Европе понадобилось еще более восьмидесяти лет, чтобы одновременно родились И.С. Бах и Г.Ф. Гендель, создавшие искомую гармонию в форме музыкальной гармонии. Именно такая музыка отвечала задаче построения особой согласованности со-бытия огромного множества индивидов, народностей и наций, т. е. собственно социального времени. Субстанцией такого опыта стало музыкальное переживание» [120, с. 80].

Позиция Щербинина в известной мере перекликается с приведенными выше рассуждениями о превращении музыки XIX века, достигшей уровня симфонизма, в самостоятельного субъекта. Любопытно, что Щербинин также подчеркивает значение усложнения музыки в XIX веке. «Новая, обогащенная гармонией и оркестровой полифонией, симфонически оснащенная мелодия, – пишет он, – становится своего рода мукой рождающегося смысла, предтечей государственной гражданственности, опытом организованного множества индивидуальных потребностей и интересов, формой их солидаризации» [120, с. 81], а симфонический оркестр становится, по его мнению, моделью искомой человечеством социальной гармонии [120, с. 87].

Столь однозначная увязка музыкального переживания с социальными реалиями может вызвать недоумение. Однако исследователь высказывает мысль о тенденции музыкального развития к все большей объективности – к выражению над-индивидуального, вечного. Переживания в музыкальной реальности, конечно же, крепко связаны с особенной силой выражения внутреннего мира человека средствами музыки, замечает он. Однако это уже не привычное, скажем, для античности переживание, ибо оно существенно отличается от непосредственного переживания человеком своих страстей. В новом переживании уже нет физиологизма и примитивности чувств (вспомним неприятие П. Флоренским «сырости чувств» в музыке). В музыкальном переживании («переживании») эти житейские страсти уже как бы прожиты или пройдены. «Такие переживания, – поясняет автор, – будучи глубоко интимными и максимально индивидуализированными, становятся крайне содержательными в социальном отношении, поднимаясь одновременно до уровня мироощущения, до целостности мировосприятия <... >Переживание музыки становится тем важным способом психического переноса ранее отчужденного материала во внутренний мир личности, когда, казалось бы, совершенно чуждое переживается и затем ощущается как свое, социальное – как личное, далекое – как близкое, прошлое – как настоящее, а настоящее – как будущее. Своеобразному чувственному и мыслительному восстановлению в настоящем и будущем подлежат архетипическое и этническое прошлое. Время собирается в точке максимального переживания вне ощущения длительности. В сжатых до точки такого переживания пространстве и времени общее и единичное, социальное и индивидуальное, часть и целое, случайное и необходимое, возможное и действительное, цель и средство размещаются без уже привычного антагонизма. В напряжении эмоций, чувств и мыслей смыкаются конечное и бесконечное, и, кажется, уже не страшна смерть» [120, с. 88].

Наиболее основательно онтологические аспекты музыки осмыслены в работах Марка Арановского. Исследователь сосредотачивает свое внимание на области бессознательного в музыке, рассматривая его как проявление, обнаружение трансцендентного. Анализируя онтологизацию музыки в мифологизированном сознании древних, музыковед подчеркивает, что особый язык звуков помогал участникам культовых действий, ритуалов переступить барьер из мира реального в мир трансцендентный. «Язык музыки выключал сознание из реального, физического времени, и заставлял человека мысленно переме-

ститься в область вневременных, вечных категорий» [7, с. 9]. Отмеченное свойство не является специфичным, присущим только сознанию древних – оно представляет собой сущностную характеристику музыкального бытия в целом. «По сути, – утверждает Арановский, – музыка и позже не утратила своих связей с областью трансцендентного, и по сейчас служит знаком перехода в какую-то иную сферу бытия. Эта сфера только в отдельных точках пересекается с жизнью реальной, но на самом деле образует по отношению к ней некий «параллельный мир» [7, с. 9].

Наконец, в рассматриваемом нами аспекте представляет интерес оригинальная концепция Владимира Мартынова. Утверждая идею о том, что композиторская музыка, как принадлежащая определенному субъекту, автору и рассматриваемая исключительно как результат его деятельности, имеет специфически-исторический, временный характер, он, по существу, развивает онтологический подход к пониманию музыки. Мартынов различает музыку «*res-facta*» и «*opus-музыку*». Термином «*res-facta*» он определяет музыку, принадлежащую периоду до конца XVI века и рассматриваемую им как некое природное или космическое явление, находящееся вне человека. В свою очередь «*opus-музыка*» выступает как нечто произведенное человеком и рассчитанное не на потребление этого произведенного другим человеком иными словами, как произведение искусства [63, с. 9].

Композитор подвергает критике теоретические стереотипы Нового времени, интерпретирующие музыку как «язык чувств». Автор присоединяется к пифагорейской традиции и утверждает: не состояния человеческого сознания порождают те или иные музыкальные структуры, а наоборот, определенные музыкальные структуры вызывают к жизни определенные состояния сознания. Музыка, утверждает он, это «не язык, при помощи которого человек выражает свои переживания и сообщает тайны своего собственного внутреннего мира, но некий божественный или космический язык, который начертан в самой структуре мира и который предназначен для того, чтобы человек читал, толковал и комментировал его. Таким образом, – заключает автор, – музыка не есть то, что создается человеком, но есть то, что воссоздается и воспроизводится человеком, а потому в акте музицирования человек не может выступать в роли автора-творца, но может выступать только в роли толкователя-комментатора» [63, с. 48–49].

Концепция Мартынова, развиваемая им как в теоретических работах, так и в творчестве, претендует на широкое философское

осмысление музыки. Однако нельзя не заметить наличие и пересечение в его рассуждениях различных философских подходов. В изложенных выше фрагментах отчетливо обнаруживается его ориентация на пифагорейскую концепцию, выступающую наиболее последовательным выражением классической (рационалистической) традиции истолкования музыки. Между тем в работе «Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности» немало отсылок и к идеям неклассической философии, в частности к М. Хайдеггеру. Мартынов определяет *opus*-музыку как человеческое произведение, выражение человеческого и оттого утратившее связь с подлинным бытием, с сакральным пространством, с Богом. Говоря о том, что современный человек «перестает пребывать в Боге и мире», о его «неукорененности в Бытии», он, по существу, развивает тезис Хайдеггера о «забвении Бытия». В античной философии, в пифагореизме, к которому апеллирует Мартынов, не пренебрегали человеком, его деятельностью. Человек здесь рассматривался как микрокосм, созвучный макрокосму (не случайно *musica humana* Боэция означала гармонию человека). Для Мартынова человек в музыке *res facta* – лишь медиум, композитор же периода *opus*-музыки – эгоцентрист, осуществляющий свою экспансию на весь окружающий мир. Эта позиция во многом сходна с хайдеггеровской критикой антропоцентризма и его характеристикой существования современного человека как неподлинного бытия. Но Хайдеггер говорит о том, что есть только один путь, только одна онтологическая возможность приобщиться к Бытию, услышать Бытие – это экзистенциальная аналитика *Dasein* – вопрошание о Бытии, результатом которого должно стать освобождение от всего «слишком человеческого», «экзистирование» – переход от неподлинного к подлинному бытию.

В этом сбрасывании «слишком человеческого» видится и сущность призыва к «дегуманизации» искусства Х. Ортеги-и-Гассета и минималистские устремления музыки XX века. Призыв устранить из искусства «человеческое» есть не что иное, как попытка вернуть человеку онтологическое измерение, стремление обрести утраченное единство с миром. Явная абсурдность формулировок, в которые облекается данная интенция (требование устранить человеческое из сферы человеческой деятельности – искусства), связана с ограниченностью языка: с невозможностью выразить мысль посредством уже существующих терминов, за которыми устойчиво закрепился определенный смысл. Именно эта проблема заставила Хайдеггера отказаться от понятий традиционной метафизики и искать новые способы вы-

ражения – задача, кстати, не вполне успешно им решенная, если учесть известную тавтологичность его языка.

Выскажем еще одно соображение. Ссылаясь на А. Шнитке, говорящего о композиторе: «он хочет услышать то, что в нем звучит», Мартынов обращает внимание на «то, что звучит в композиторе» (т. е. воздействует на него как бы извне, независимо от него), но упускает из виду то, что это нечто звучит «в нём». Можно ли полностью элиминировать человека из реального процесса бытия музыки? Говоря об объективном бытии музыки, о «сакральном пространстве», о «божественном или космическом языке, который существует помимо человека, который начертан в структуре мира», можно ли не учитывать, что сам этот объективный порядок полагается самим человеком – в данном случае, В.И. Мартыновым, а еще раньше – Пифагором и еще множеством и множеством других?

Понятно стремление большинства мыслящих художников XX века преодолеть диктат человеческой субъективности, антропоцентризм, присущий сознанию человека Нового времени с его претензией на определение судеб мира и вытекающим отсюда интересом к своему Я. Именно в этом видится основная интенция Мартынова: показать, что авторская, композиторская музыка – лишь промежуточный этап, соответствующий претензии человека на создание собственных моделей бытия и долженствующий с необходимостью смениться (точнее, уже сменяющийся) новым возвращением к существовавшему ранее «слушанию космоса», погруженности в сакральное пространство, в пространство Бытия.

Нельзя не отметить, что Мартынов как автор, «проступающий» сквозь текст своих теоретических размышлений, – замечательный, глубокий мыслитель, сумевший, возможно не подозревая об этом, не рефлектируя и не формулируя это, решить поставленную Хайдеггером и Гадамером труднейшую герменевтическую задачу – «войти в герменевтический круг»¹⁰ и помыслить музыку как нечто находящееся вне человека и, вместе с тем, находящееся в поле зрения человека, как горизонт его осмысляющего бытия. В своих теоретических работах он, по существу, осуществляет рефлексию пред-понимания в исследовании музыки, выявляет трансцендентальные условия ее познания. Однако нельзя не видеть и того, что в предлагаемом им видении происходит элиминация человека как субъекта, точнее, его редукция

¹⁰ Подробнее об этом – в третьем разделе пособия.

к функции медиума, транслирующего идущие через него, но не от него, помимо него потоки, воспроизводящего «небесные» модели «земными» средствами. Между тем, заметим в который раз, Бытие открывается человеку лишь в горизонте человеческого присутствия (*Dasein*) и эта посредующая роль («человек – пастух Бытия») имеет место всегда – и в период музыки *res facta*, и в композиторских творениях, и, без сомнения, сохранится в «музыке без композитора». Перифразируя высказывание Дж. Джойса, следует всегда помнить о «неустранимой субъективности» человеческого – будь то субъективность авторской личности, кантовская трансцендентальная субъективность («человека вообще» как субъекта познания) или экзистенциальная характеристика хайдеггеровского вопрошающего сущего.

Итак, несмотря на различие трактовок, даже на отказ музыке в праве на онтологичность, взгляд на музыку как нечто таинственное, непостижимое, связанное с вневременным, вечным, глубоко интимное и, одновременно, сакральное – никогда не утратит своей значимости. Так, современный нидерландский музыковед, писатель и композитор Элмер Шёнбергер размышляя в очерке «Музыка оттуда» о воздействии музыки, выделяет среди всех его видов «тоску по далекому». «По чему я, собственно, тоскую? – вопрошает он. – Не по тому, что во мне самом. Не по тому, кем я был – или же хотел быть, но никогда не стал. Не по истекшим кровью любовям. И уж вовсе не по времени, когда все было еще прекрасно и замечательно, потому что такого никогда не было, по крайней мере такого прекрасного и замечательного, в чем пытается уверить тебя порядочная тоска. Нет, всё прозаичнее и вместе с тем гораздо загадочнее: это тоска по тем неизвестным местам, откуда приходят все эти звуки и где не ступала нога человека. Мы посылаем туда беспилотные корабли за замерами и пробами грунта (по правилам науки музыкальной теории), но даже все эти сведения, вместе взятые, не научат нас чувствовать, каково там быть. Ведь нет более далекого далека, чем музыкальное» [116, с. 38–39].

Завершая рассмотрение поставленного в начале данной работы вопроса о правомерности онтологического подхода к пониманию музыки, подчеркнем усиление онтологических аспектов в современных исследованиях музыки и все более серьезное обоснование ее онтологического статуса. Приведенный выше обзор широчайшей палитры философских и эстетических воззрений на музыку с позиций онтологического подхода позволяет говорить об особом месте музыки в

структуре мироздания, что обусловлено ее глубокой укорененностью в фундаментальных слоях бытия, открывающихся человеку в процессе его духовного трансцендирования. Как пишет один из современных исследователей, «космологическая природа музыки ныне очевидна, как и ее внепространственное бытие. Приниженно-обытовленное представление о ней, сложившееся еще со времен раннего Возрождения, ее гедонистическая функциональность, принеся столько вреда ей самой и людям, исповедующим эту удобно-легкомысленную идею, вновь начинает утрачивать смысл, возвращая музыке ее первородное значение духовно-божественного действия и аргумента высших сил» [125, с. 142].

Эта сопричастность запредельному, «не-от-мирность» музыки явно обнаруживается и в творениях современных выдающихся художников. Не случайно одна из самых значительных композиторов современности С. Губайдулина в беседе с тележурналистами прямо и определенно заявила об индифферентности искусства ко всему налично-реальному, обыденному, даже к любви – поскольку она принадлежит сфере земного бытия. Единственная цель искусства, по ее мнению, – это божественное и вечное. Именно в этом направлении мыслит большинство современных исследователей музыки – как отечественных, так и зарубежных.



Раздел II. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МУЗЫКИ

Онтология музыки, как было показано в первом разделе, позволяет раскрыть глубинные основания музыки, осмыслить ее место в системе мироздания – это требует, прежде всего, рационального умознания с его неизбежным абстрагированием от реального, конкретного бытия. Между тем музыка как таковая имеет для нас ценность, прежде всего, как *звучащая* музыка – именно здесь, в феноменах звучания обнаруживается ее ни с чем не сравнимое воздействие и приобретают значение все остальные ее характеристики и опосредствования – от социально-культурной обусловленности и этической составляющей до знаковых форм выражения и числовых соотношений. Поэтому философское исследование музыки с необходимостью предполагает в качестве своего центрального звена феноменологический анализ музыки. Рассмотрим предварительно самые общие черты феноменологического подхода.

1. Методологические возможности феноменологии в исследовании музыки

Постижение художественного произведения – одна из самых сложных задач, образующих бесконечное поле человеческих вопрошаний и требующих напряженной духовной работы. Не случайно в современных теоретических концепциях искусства все настойчивее утверждается идея активного творческого участия воспринимающего субъекта в создании и расшифровке смысла произведения, вплоть до введения «принципа тождества креативности и рецептивности» [52, с. 91]. Однако думается, мы не погрешим против истины, если скажем, что наиболее трудным во все времена оказывалось понимание нового искусства. Не является исключением и музыка.

Современная музыка – явление еще далеко не осмысленное: ее оценки располагаются в широкой амплитуде – от восхищенного признания до полного неприятия. Причем это неприятие характерно даже для множества профессиональных музыкантов. Хосе Ортега-и-Гассет выявил основную причину указанного неприятия – непонимание [81, с. 234]. На это указывает и Теодор Адорно [4, с. 13]. Следует заметить, что непонимание связано не только с отсутствием достаточной образованности и подготовленности слушателей эпохи массовой культуры, и даже не только с необходимостью изменения установки в процессе восприятия произведения (Ортега призывает отказаться от сопереживания «человеческому» содержанию и направить внимание на художественную форму и вызываемое ею эстетическое переживание), но и с особенностями самих произведений современного искусства, с усложнением их кодировки. Смысл произведений оказывается все более зашифрованным, труднодоступным. Не случайно поэты и художники XX века часто обращаются к различным манифестам и декларациям, в которых они вынуждены прибегать к вербальному разъяснению своих эстетических позиций.

Именно поэтому важной, существенной чертой искусства XX века становится интенсивный самоанализ, саморефлексия собственных оснований. Собственно говоря, художественное произведение во все времена, во всех стилях и направлениях заключало в себе смыслы, отличные от внешней, непосредственной формы выражения. Однако эти смыслы все же были выражены в той самой «гуманистической» форме, адекватной обычной человеческой жизни, которую так критикует и отрицает Ортега, и тем самым вызывали чувство знакомости, комфорта. Современное произведение разрывает все привычные устойчивые связи, нарочито устраняет предметность, всякое подобие действительности и презентует только самое себя. «Обратившись к собственным основаниям, возможностям, искусство потеряло наивность (и невинность) непосредственного опыта, – подчеркивает один из современных отечественных исследователей В.Л. Лехциер. – Оно стало разыгрывать и всячески подчеркивать свою условность. <...> Искусство окончательно утратило возможности прикидываться «всамделишной» реальностью, ее полным подобием» [52, с. 98]. Все ранее скрытые, неотрефлексированные моменты в искусстве в процессе его самокритики обнаружены, выведены вовне, сделаны центральным предметом самого искусства. Искусство больше не хочет быть выражением чего-то иного, оно хочет обратить

внимание на самого себя. Весьма показательным в этом отношении является визуальный «тавтологичный» объект Дж. Кошута, который представляет собой пять светящихся неоновым оранжевым светом слов, образующих текст: «пять слов из оранжевого неона». В данном случае пять реальных неоновых слов (означающее) не обозначают ничего, кроме самих себя (означаемого), как бы призывая нас увидеть то, что само себя показывает.

Критика современным искусством собственных оснований имеет значение, выходящее за пределы решения ситуативной задачи – понимания специфики данного исторического этапа – в пространство широких философских обобщений, и приобретает эстетическую направленность, инициируя переосмысление самого понятия художественного произведения, сущности искусства как такового. Постепенно формируется понимание самоценности художественного произведения как само-себя-показывающего. Это важное изменение установки приобретает статус методологического принципа постижения искусства, обладающего существенным эвристическим потенциалом. Речь идет о том, что экстраполяция указанных принципов, выработанных в процессе имманентного развития искусства, обеспечивает не только понимание произведений современного искусства, но делает возможным и целесообразным переосмысление произведений предшествующих эпох, их новую интерпретацию.

Изложенные рассуждения дают основание для утверждения о весьма важной роли феноменологического метода в исследовании искусства и, в частности, музыки. Искусство, рассматриваемое в самом глубинном, онтологическом смысле, есть эмоционально-образная модель бытия. Истоки его иррациональны, подлинной стихией его является чувство, которое можно рассматривать как специфическую «материю» художественного образа. Произведение искусства, рождаясь из неисповедимых глубин иррационального, рождает в нас эмоциональный отклик и, несомое чувством, стремится поведать нам нечто сакральное, тайное, невыразимое в слове – с м ы с л. Смысл есть выражение глубинной направленности произведения, его основной интенции – то, что оно хочет выразить, о чем хочет поведать. Почему именно «глубинной» направленности? Потому что процесс обнаружения смысла многослоен. Он может включать в себя поверхностный уровень, на котором возникают чисто внешние слуховые ассоциации и отнесения к предметным смыслам – это те самые «шум моря, свист ветра» и т. п., о которых говорит Марен Мерсенн и

другие сторонники концепции отражения¹¹. Следующий уровень постижения связан с возникновением под воздействием произведения определенных настроений и чувств – такое понимание смысла и назначения музыки отстаивают сторонники теории аффектов.

Но есть и другой – более глубокий – смысл, несомый произведением. Обнаружение его позволяет понять то, ради чего иницируются все указанные ассоциации – некая более общая идея¹², высказывание, приобретающее экзистенциальный характер, раскрывающее отношение человека к миру в целом и разворачивающееся в пространстве категорий «вечное – преходящее», «жизнь – смерть», «Я – Другой», «подлинное – неподлинное». Так, если вновь обратиться к примеру древнегреческого поэта Пиндара¹³, представление театральной трагедии имеет целью не просто поведать о трагических событиях (известных зрителям по реальной жизни) и даже не вызвать обычное сочувствие по отношению к персонажам, но выразить трагическое как таковое, трагическое вообще – и, тем самым, поведать о драматизме человеческой жизни, о неотвратимости судьбы и о возможных «ответах» человека на ее вызовы. Это и есть третий – глубинный – уровень смысла художественного произведения.

В контексте феноменологического исследования важно то, что главная суть произведения искусства – то, что определяет его назначение, вызывает его к бытию (несомый им смысл) – не может быть выражена и постигнута иначе, как в чувственных образах, возникающих в процессе непосредственного восприятия. Здесь, в феноменах восприятия, уже заложено все – и внешняя, чувственно воспринимаемая оболочка, и внутренний, интимный смысл.

Именно в этом направлении и ориентирует познание феноменологический метод. Суть его состоит в стремлении обнаружить в явлениях нашего сознания некоторые глубинные смыслы, обнаруживающиеся в процессе *непосредственного* восприятия вещей. Это ориентирует исследователя на внимание к опыту сознания – с тем, чтобы через опыт непосредственного восприятия, не доверяясь уже существующим мнениям и теоретическим трактовкам, пробраться к исходному смыслу. Специфика феноменологии как философского уче-

¹¹ См. с. 29 наст. изд.

¹² Здесь правильнее было бы употребить термин «эйдос», более органичный для феноменологического дискурса, поскольку понятие «идея» традиционно связывается с рационально-логической парадигмой мышления.

¹³ См. с. 28 наст. изд.

ния состоит в отказе от любых идеализаций в качестве исходного пункта и принятие единственной предпосылки – возможности описания спонтанно-смысловой жизни сознания.

Музыка, будучи одной из самых сложных и глубоких форм постижения бытия, как известно, менее всех поддается экспликации скрытых в ней смыслов, их вербальному, рационально-логическому выражению. В силу отсутствия в ней какой-либо предметности, музыка содержит в себе все возможные смыслы, и вместе с тем эти смыслы, будучи явлены в самом ее звучании, не даны прямо и однозначно – их еще следует выявить, сделать доступными пониманию. Именно это и позволяет сделать феноменологический анализ музыки.

Прежде, чем приступить к исследованию музыки с указанных позиций, необходимо прояснить основные принципиальные позиции феноменологического метода и более точно определить его исходные понятия, поскольку термин «феноменология» все чаще используется в научных, в том числе музыковедческих, работах, однако в различных, не всегда точных, интерпретациях.

«Феноменология» в переводе с греческого буквально означает «учение о явлениях (феноменах)». В связи с этим под феноменами нередко подразумевают просто явления чувственного опыта. Между тем апелляция к непосредственному чувственному опыту не означает отождествления феноменов с ощущениями – в противном случае термин «феномен» оказывался бы излишним. Введение в теоретический оборот термина «феномен» связано с необходимостью подчеркнуть принадлежность наших чувственных ощущений опыту сознания. Любой объект, будучи воспринимаемым, существует для нас лишь благодаря тому, что о нем свидетельствует наше сознание, что сознание *направлено* на него. Эта особенность познания выражена в феноменологии понятием «интенциональность» (от лат. *intentio* – направленность). Обращение к этому термину предполагает такой способ рассмотрения реальности, когда человек от наивного реализма (уверенности в том, что он видит реальные вещи, вещи сами по себе как они есть на самом деле) переходит к осознанию того, что явления вещей (явленность их в сознании) не тождественны самим вещам. В статье, написанной для Британской энциклопедии, основоположник феноменологии *Эдмунд Гуссерль (1859–1938)* так излагает свое новое видение: «Мы привыкли сосредоточивать внимание на предметах, мыслях и ценностях, но не на психическом „акте переживания“, в котором они постигаются». В соответствии с новым подхо-

дом, продолжает автор, «вместо предметов, ценностей, целей, вспомогательных средств мы рассматриваем тот субъективный опыт, в котором они „являются“. Эти „явления“ суть феномены, которые по своей природе должны быть „сознанием-о“ их объектов, независимо от того, реальны ли сами объекты или нет» [32, с. 13]. Итак, сознание всегда есть знание *о* чем-то: то, о чем *мы* думаем, вспоминаем, мечтаем; а также то, что *мы* ощущаем. Значит, говорит Гуссерль, несовпадение субъекта и объекта дано непосредственным образом. Субъект – я, способный ощущать, вспоминать, судить, воображать. Объект – манифестации этих актов: образы, мысли, воспоминания, цвета, объемы и т. д. Поэтому необходимо отличать являемость объекта от самого объекта. Это различие Гуссерль формулирует в терминах «ноэма» и «ноэзис». «Ноэзис» (от греч. *noesis* – мышление) характеризует процесс познания (восприятия, мышления), «ноэма» (от греч. *noema* – мысль) – то, что мы познаем.

Феноменология как «строгая наука» (по крайней мере, так понимал ее Гуссерль) раскрывает условия возможности всякого опыта сознания – то, благодаря чему интенциональный предмет (объект нашего внимания) становится феноменом нашего сознания, обнаруживается в нем как нечто, относящееся к нам – имеющее смысл. Если мы видим цветущее дерево или оцениваем его красоту, то чисто феноменологически нас будет интересовать не сам этот предмет и не сама эта ценность, а *акт переживания* цветущего дерева и той красоты, под впечатлением которой мы находимся в момент его созерцания или воспоминания об этом событии. Дескрипция феноменологического опыта – это не «простое» описание наличного предмета, но всегда структурное (смысловое) описание в модусе *непосредственного созерцания*.

Для Гуссерля всякое сознание интенционально: пребывая в нем, мы всегда интендируем его предметы, направляя на них бесконечно многообразные формы собственного переживания, схватывая их в этих формах. В пространстве этого восприятия-переживания наши ощущения становятся не просто свидетельствами объективного, внешнего существования вещей, а, попадая в сферу жизни сознания («смыслообразующий горизонт сознания»), наделяются в нем смыслом, становятся модификациями уже не обычного эмпирического индивида (просто ощущающего внешний мир, воспринимающего его как бы со стороны), а результатом деятельности трансцендентального субъекта, то есть того самого абсолютного Я, которое уже не является страдательным объектом, пассивно воспринимающим воздействия

внешнего мира, но, будучи автономным, самодостаточным субъектом, само творит свой мир. «Все, что существует для его, конституируется в нем самом, – писал Э. Гуссерль в «Картезианских размышлениях, – <...> всякий вид бытия, в том числе всякий вид бытия, полагаемый как трансцендентный, – это конституирующаяся внутри его бытийная характеристика. <...> Любой возможный смысл, любое мыслимое бытие, называть ли его трансцендентным или имманентным, попадает в сферу трансцендентальной субъективности, как субъективности, в которой конституируются смысл и бытие. Бессмысленна попытка постичь универсум истинного бытия как нечто, находящееся вне универсума возможного сознания» [31, с. 174–175]. Таким образом, важнейшим открытием феноменологии является положение об активной *смыслообразующей деятельности сознания*: сознание не просто фиксирует внешние содержания – оно *конституирует* мир, выстраивает его смысловые отношения. Прояснение этой деятельности, ее структуры и организации и составляет содержание феноменологии. Еще раз подчеркнем: описывая интенциональные предметы (содержания сознания, то, на что направлено сознание), мы имеем дело не с предметами как таковыми, а с их явленностью в сознании, с результатом их «обработки» сознанием (смыслообразованием). Для характеристики различий между идеальной содержательной компонентой сознания и ее восприятием, переживанием Гуссерль и ввел понятия «ноэзиса» и «ноэмы». Отсюда – основная методологическая установка феноменологии: направлять рефлексию на смыслообразующий поток сознания и дескриптивно выявлять смысловую данность переживания.

Обращаясь к опыту непосредственного переживания искусства, феноменологический метод исходит из необходимости отказаться от всех непроясненных предпосылок и сложившихся теоретических подходов и истолкований. Главная задача, сформулированная в рамках феноменологии, – схватить сам предмет («Назад к самим предметам!» – призывает Гуссерль). Для этого необходимо осуществление особой методологической процедуры – феноменологической редукции, то есть отказа от всех истолкований предмета, использующих непроясненные предпосылки. Как говорит Гуссерль, необходимо произвести «эпохе» – заключить мир в скобки. «Наше универсальное эпохе заключает мир в скобки, – пишет он, – исключает мир (который просто здесь есть) из поля субъекта, представляющего на его месте так-то и так-то переживаемый-воспринимаемый-вспоминаемый-

выражаемый в суждении-мыслимый-оцениваемый и пр. мир как таковой, «заклученный в скобки» мир» [32, с.14].

Не стоит понимать призыв Гуссерля слишком буквально: обращенность феноменологии «к самим предметам» не имеет в виду исследование объективных свойств вещей – речь идет о предметах человеческого восприятия и переживания, данных в опыте сознания. Очистить наше представление о вещи от всех уже имеющих истолкований («заклучить их в скобки»), значит – обратиться к непосредственному переживанию его присутствия в горизонте сознания, к «чистому» опыту сознания.

Однако феноменология Гуссерля не просто фиксирует обусловленность всякого бытия опытом сознания – это означало бы лишь воспроизведение субъективного идеализма предшественников. Сложность его концепции состояла в том, что в феноменах сознания он стремился обнаружить элементы абсолютного знания (именно на этом основана его претензия на создание строго научного метода описания мира). В силу этого учение Гуссерля изначально содержало в себе противоречие. С одной стороны, философ избавляется от объективистской установки («наивного реализма») и редуцирует мир к феноменам сознания (субъективному), с другой стороны – стремится очистить сознание от эмпирического содержания и обнаружить в нем некое абсолютное, «чистое» (независимое от субъективного восприятия) знание – эйдосы вещей. Поэтому в концепции Гуссерля феномен выступает как *явленная сущность* («эйдос»), а сама эта концепция предстает как наука о созерцании сущностей, точнее, о сознании, созерцающем сущность.

Против узкой трактовки опыта исключительно как чувственного познания выступал один из создателей философской антропологии в XX веке **Макс Шелер (1874–1928)**, который в работе «Феноменология и теория познания» провозглашал «феноменологический принцип опыта», ведущий к оправданию и расширению априоризма [113, с. 202]. Априоризм в данном случае означает абсолютную, не обусловленную никакими внешними предпосылками, способность субъекта к непосредственному «узрению сущности». Любой вид опыта ведет к какой-либо данности. Феноменологический опыт, по мнению философа, – это не опосредованное никакими знаками и указаниями созерцание или переживание *самоданности сущностей*, которая a priori дана, в том числе, и для всякого возможного наблюдения и индукции.

Один из самых авторитетных отечественных исследователей феноменологии В.И. Молчанов характеризует сознание в трактовке Гуссерля как «сферу соприкосновения и неразрывности сознания, человеческого бытия и предметного мира – сферу феноменов, *себя-в-себе-самом-показывающего* (курсив мой. – З.Ф.)» [70, с. 320]. Еще раз обратим внимание на это чрезвычайно важное для феноменологии положение: феномен заключает в себе сущность и при этом раскрывает, «показывает» ее в самом процессе непосредственного восприятия. Применительно к феноменологии искусства, и в частности музыки, это означает особую роль художественной формы в постижении их смысла. Специфика художественной формы как раз и состоит в том, что она не скрывает сущность произведения, но, напротив, показывает, обнаруживает ее. Эта особенность глубоко и основательно проанализирована А.Ф. Лосевым в его работе «Диалектика художественной формы». Художественная форма рассматривается им как тождество отвлеченного смысла и чувственного качества. С одной стороны, она является не только отвлеченным, но и *явленным* смыслом, или *чувственно данной* чистотой смысла; с другой стороны, художественная форма оказывается не только чувственным качеством, но и первообразом, т. е. «энергично-ставшей в качестве первообраза чувственностью, или *осмысленно данной* чистотой чувственности» [55, с. 111]. Смысл и чувственность как бы переливаются своими энергичными токами, подчиняясь в этом объединении закону первообраза, который и воплощается в них. Именно благодаря этому диалектическому взаимопроникновению становится возможным непосредственное схватывание смысла художественного произведения.

Отсюда понятно столь пристальное внимание современного искусства к собственно эстетическому, к форме выражения, к тому, что «само-себя-показывает». Понятно и стремление художников освободиться от многовековой обязанности изображения вещного мира и сделать мелодию, ритм, тембр, аккорд, гармонию, диссонанс, цвет, линию, форму, плоскость и т. д. главным предметом внимания, объектом эстетического переживания и, что важно, главным средством обнаружения и постижения сущности, смысла произведения. Не случайно на вопрос, как возможна современная философия искусства, В. Лехциер отвечает: «Она возможна как феноменологическая онтология, как перевод искусства на язык события, как феноменологическое описание того многообразия опыта, который совершается в искусстве» [52, с. 23].

Однако осуществление провозглашенной Гуссерлем цели – посредством феноменологической редукции выявить «чистый, абсолютный смысл», гарантирующий строгость и достоверность знания – оказалось непростой задачей. Дальнейшее исследование познавательного процесса обнаружило обусловленность любого знания (не только художественного, но и научного) всей совокупностью уже существующих знаний, представлений, теоретических трактовок, а также индивидуальных установок, склонностей, пристрастий, интересов и, что особенно важно, невозможность полностью элиминировать эти опосредствования из результатов познавательной деятельности. Попытки ясно очертить границы региона «чистого сознания» неизбежно приводят к пониманию того, что «главный урок редукции заключается в невозможности полной редукции» [65, с. 18]. В поздних работах Гуссерля высказывается мысль о важности исследования первичного опыта, выступающего в качестве почвы и горизонта любого «специального», тематического опыта. Впоследствии совокупность содержаний этого первичного опыта он назвал «жизненным миром». В работах последующих представителей феноменологического направления (М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти) акцент делается на исследовании первичных нерелексивных переживаний, предшествующих всякой рефлексии и тематизации. Тем не менее, неустраняемый «социально-исторический остаток», в соответствии с установками феноменологического метода, должен быть сведен к минимуму, что предполагает отказ от любых изначальных внешних, социокультурных установок и устоявшихся трактовок.

Призывы Э. Гуссерля не остались незамеченными – его феноменология оказала существенное влияние на развитие европейского сознания и, в известной степени, способствовала пересмотру методологических основ искусства. Применительно к музыке наиболее явно это проявилось в деятельности музыкального авангарда XX века. Радикальные художественные эксперименты таких композиторов, как Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, все чаще рассматриваются музыковедами как попытки рефлексии предельных оснований музыкального мышления. В историко-философской литературе довольно часто усматривается сходство между гуссерлевским методом «усмотрения сущностей» и опытами художников-авангардистов по поиску «чистых форм», между методами работы с сознанием, используемыми в феноменологии Э. Гуссерля и используемыми композиторами-авангардистами методами и приемами работы со звуком. Прежде все-

го обращает на себя внимание сходство экспериментов по освобождению звука с гуссерлевской процедурой феноменологической редукции. Если Гуссерль провозглашает своей целью движение «назад к самим вещам», то целью авангардных композиторских новаций является движение назад к звуку. Методологический коррелят феноменологической редукции в искусстве авангардной композиции усматривают в «выключении» мелодии и ритма, в результате которого открывается сфера «чистого звука», свободного от каких-либо привязок к системе повседневных и культурных смыслов. «Освобождение звука» мыслится композиторами авангарда как путь к чистому музыкальному мышлению, свободному от всех культурных предрассудков и стереотипов. Открывающаяся в результате последовательной серии редукций область звука-самого-по-себе не поддается описанию при помощи традиционного музыкального языка. «Раскрепощение звука» влечет за собой возрастание роли импровизационного элемента в музыке. Авангардная музыка стремится к освобождению от «привязок» к нотному тексту.

О необходимости «очищения» музыки много писали теоретики раннего авангарда начала XX века. Итальянский композитор, дирижер и теоретик Ферручио Бузони призывал к освобождению музыки от всех чужеродных напластований – мелодии, ритма, традиционных гармонических схем. Русский композитор-новатор Иван Александрович Вышнеградский в своих теоретических сочинениях размышлял о новой «абсолютной музыке», свободной от всех культурных условностей. Еще один теоретик русского авангарда, Николай Иванович Кульбин писал: «Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы и все искусство природы. Художник свободной музыки, как и соловей, не ограничен тонами и полутонами. Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков» [цит. по: 1]. Теоретики раннего авангарда в своих работах предвосхитили эксперименты Булеза, Кейджа, Штокхаузена, Ксенакиса по исследованию выразительных возможностей звука как такового.

Однако и здесь полное осуществление феноменологической редукции оказывается недостижимым. По мере движения к «чистому звуку» становится очевидной невозможность полного разрыва с системой сложившихся культурных смыслов. Как писал Б.В. Асафьев, «в массовом общественном сознании <...> отлагается сложный, очень изменчивый комплекс музыкальных представлений, <...> запас

живых, конкретных, всегда «на слуху лежащих» звукообразований. При слушании нового музыкального произведения сравнение всегда осуществляется по этим общеизвестным дорогам» [12, с. 357–358]. С позиций феноменологической теории указанный «комплекс музыкальных представлений» характеризует не только массовое сознание, но находится в смыслообразующем горизонте индивидуального сознания, является элементом его «жизненного мира».

Обращение современных композиторов и музыковедов к терминологии и идеям феноменологии, а также обнаружение корреляций в направленности и методах работы с «предметом» философов и музыкантов открывают новые возможности для развития музыкального процесса и подтверждают эвристическую ценность феноменологии в исследовании музыки. Анализу конкретных подходов к исследованию музыки с позиций феноменологии посвящен следующий раздел пособия.

2. Феноменология музыки в работах А.Ф. Лосева

Феноменологический метод исследования искусства приобретает все больше сторонников, однако подходы к его пониманию не всегда одинаковы – они располагаются в методологическом пространстве, образуемом двумя крайними пределами, в которых движется познающая мысль: феноменологическим описанием непосредственно данного, чувственно воспринимаемого, с одной стороны, и трансценденталистским стремлением к прояснению сущности, «чистого смысла» – с другой, тяготея то к одному, то к другому полюсу.

Прежде всего следует подчеркнуть, что феноменология – это не столько теория, описывающая те или иные явления (мир, человеческое сознание или произведение искусства), сколько *метод*, позволяющий обнаружить, эксплицировать являющуюся в феноменах сущность, выявить их «эйдос», внутренний смысл. Соответственно феноменология музыки означает не что иное, как феноменологический метод постижения и дескриптивного выражения смысла музыки. Поскольку внимание феноменологии сосредотачивается на музыкальном *процессе*, необходимо различать стадии и формы бытийствования музыки как процесса зарождения, выражения и восприятия музыкального смысла. Структура этого процесса вполне адекватно выражается триадой Б. Асафьева: «композитор – исполнитель – слуша-

тель». Соответственно, феноменологический анализ музыки предполагает исследование феноменологии творчества композитора, феноменологии звучащей музыки (исполнения, творческого воспроизведения), феноменологии слушания (творческого восприятия) музыки. В зависимости от того, на какой из элементов указанной триады направлено внимание, в научной литературе можно выделить несколько подходов.

Один из них разработан А.Ф. Лосевым – его можно назвать эйдетическим, направленным на выявление и определение сущности музыки, «чистого музыкального бытия». Французский философ Г. Башляр, напротив, в своих многочисленных эссе демонстрирует образцы дескриптивного выражения переживания феноменологических данностей. В. Лехциер в работе «Феноменология художественного опыта» сосредотачивается на актах непосредственного переживания, сопровождающих процесс художественного творчества. Наконец, ряд современных исследователей (например, М. Аркадьев) предпринимают попытки осуществить феноменологический анализ «изнутри» музыкального текста. Рассмотрим эти подходы подробнее.

Огромный вклад в становление и развитие феноменологического подхода к исследованию музыки внес один из корифеев отечественной философской и эстетической мысли **Алексей Федорович Лосев (1893–1988)**. Значение его теоретических разработок тем более велико, что этот выдающийся ученый постигал музыку не со стороны, извне, а «изнутри»: он имел музыкальное образование, прекрасно знал классическую музыку, глубоко понимал новаторство современных ему композиторов, наконец, в 20-е годы преподавал эстетику в Московской консерватории.

В своей работе «Строение художественного мироощущения» он блестяще решает очень сложную и фундаментальную для феноменологии задачу – выявление и прояснение возможности непосредственного узрения сущностей в процессе восприятия и, тем самым, обоснование правомерности феноменологического подхода в целом. Философ обращается к анализу опыта сознания и выделяет в нем два возможных ракурса исследования: психологический и познавательный. С психологической точки зрения сознание предстает как непрерывный поток, непрерывная длительность. В психике нет расчлененных вещей: в ней все течет и все непрерывно меняется; одно состояние проникает другое и им проникается. Если же мы обращаемся к сознанию с познавательной точки зрения, то обнаруживаем там це-

лую лестницу оформленности переживаний: начиная от еле заметных проблесков образности и кончая сложными структурами суждения, умозаключения. Задаваясь вопросом о происхождении этих структур, он ориентирует нас на анализ тех отношений, которые предшествуют нашей познавательной активности, еще не получили познавательного характера и есть просто характеристики бытия.

По-существу, А.Ф. Лосев предвосхищает теоретический анализ сознания, осуществленный в современной философской и психологической мысли, в частности, различение бытийного и рефлексивного уровней сознания [40]. Основанием указанного различения стало следующее обстоятельство: прежде, чем мы сделаем какие-либо содержания нашего сознания предметом своего познавательного интереса, объектом рациональной рефлексии, они уже должны присутствовать в горизонте нашего сознания, *быть* там. Тому, что Лосев называет познавательным отношением (когда наше самосознание, Я противопоставляет себя предметному сознанию, *сознанию-о*), предшествует такое состояние сознания, когда все его содержания еще неразличимы, не разделены на объект и субъект, познаваемое и познающее, «слиты в одно онтологическое целое». Поэтому все оформленные структуры опыта, утверждает философ, следует рассматривать как происшедшие из этой первоначальной целостности, которую он характеризует как *чистый опыт*. Это бесформенное множество, первоначальная целостность опыта и есть, по мнению А.Ф. Лосева, «первичная основа искусства», не постижимая рационально и не выразимая в слове. «Указывая на сущность предметов и их глубинный смысл, она *не называет* этих предметов, не выделяет их, она – бессловесна, она еще не вполне восприняла в себя Логос» [59, с. 300–301].

Лосев исходит из возможности отыскания некоей всеобщей, абсолютной сущности музыки, которая присутствует в любом музыкальном феномене – независимо от времени (исторического периода), формы существования и субъекта. Не противоречит ли такой подход сказанному выше? Для ответа на этот вопрос еще раз подчеркнем, что феноменологический метод, обращающийся непосредственно к музыкальному процессу, его явленной, чувственной форме, в своей главной, конечной направленности ориентирован на поиски сущности. Переходя на язык философских категорий, сформулируем это следующим образом: феноменология, апеллирующая к явлениям, не «утрачивает» онтологии, как это имело место в учении И. Канта, где за явлением «зияет пустота». Бытие не элиминируется из феномено-

логического анализа (несмотря на то, что мир, объективное бытие вещи «заклучается в скобки»). Феноменологический подход лишь требует различения онтологического и онтического.

Первое характеризует Бытие как таковое – вечную и неизменную сущность, первооснову и первопричину всего сущего: такое понимание характерно для классической философии, которая может быть понята как разворачивание платоновского учения об эйдосе. Второе введено М. Хайдеггером для обозначения *сущего* – предметно-чувственного мира. Однако использование для характеристики предметно-чувственного мира термина «онтический» не случайно – такое определение призвано подчеркнуть его (мира) неразрывную, сущностную связь с Бытием, являющимся условием возможности всего сущего. Философ всем своим учением напоминает, что нам «подарено Бытие» и что Бытие обретается только в процессе человеческого вопрошания и благодаря ему: Бытие «просвечивает» через человека. Хайдеггер не противопоставляет сущность и явление как существенное и несущественное, необходимое и случайное, важное и неважное, а говорит об их слитности, неразрывности. Поэтому он не говорит об абстрактной сущности человека вообще, а вводит для характеристики человеческого бытия понятие *Dasein* – *вот-бытие*, *здесь-бытие*, бытие в экзистенции – и рассматривает человеческое существование (*бытие-в-мире*) в категориях «подлинного» и «неподлинного». При этом неподлинное бытие (погруженность в повседневность, растворение в безликом, анонимном *Man* и утрата самости) не трактуется им исключительно в негативном смысле, а рассматривается как необходимое условие, предпосылка экзистирования – выхода «из себя», за пределы анонимного существования (обыденного прозябания) и обращения к подлинному, осмысленному бытию – бытию в экзистенции.

Зачем мы предприняли здесь столь сложный, специальный философский экскурс в тонкости хайдеггеровской «фундаментальной онтологии»? Затем, чтобы подчеркнуть специфический для неклассической философии XX века взгляд на мир как на результат человеческого вопрошания о смысле бытия. Речь не идет здесь просто о субъективности наших знаний о мире (против «психологизма» выступали и основоположник феноменологии Гуссерль, и создатель экзистенциальной аналитики Хайдеггер), а лишь о том, что любые поиски «объективности» всегда будут находиться в горизонте человеческого сознания – и именно в нем обнаруживается сущность: в напряженном

вопрошании человека, пребывающего здесь-и-теперь, в реальном мире, но выходящего, эк-зистирующего за его пределы.

Применительно к нашему предмету это означает правомерность высказанного в начале данного раздела утверждения о том, что в непосредственном, чувственно воспринимаемом звучании музыки может быть выявлена (выслушана, схвачена) ее сущность или в философской терминологии: онтическое (музыкальный процесс как реальность) содержит в себе онтологическое (просвечивание сущности – музыкальный смысл). Последнее и составляет предмет исследовательского интереса А.Ф. Лосева.

Разработанный Лосевым подход близок позиции Гуссерля и наиболее адекватно выражает суть феноменологического метода – направленность на выявление в феноменах сознания *эйдетического* содержания, т. е. постижения самой сущности музыки, того, что делает ее именно музыкой. «Что такое музыка в своем эйдосе – в отличие от окружающего нас пространственно-временного, механического мира?» – задается философ вопросом [57, с. 407]. Его интересует, есть ли музыкальное бытие бытие физическое? Отсюда становится понятным, почему свое систематическое исследование музыки мыслитель начинает с характеристики внемusикальных феноменов.

Реальное явление музыки возможно лишь благодаря воздуху и колебаниям воздушных волн. Но есть ли это физическое основание музыки ее подлинный феномен? Нет, не есть, отвечает философ. Слушая музыку, мы слышим отнюдь не воздух и не колебания воздушных волн. Разумеется, можно сколько угодно изучать физическое основание музыки. Но это будет физика, химия, механика, физиология, но не наука о музыке: «Воздушные колебания не имеют никакого отношения к музыке как таковой», – заявляет он [57, с. 408].

Реальное явление музыки невозможно и без физиологических процессов, возникающих в результате воздействия на нервную систему человека. Есть ли это физиологическое основание музыки ее истинное бытие? Нет, не есть, отвечает философ. В музыке мы не воспринимаем ничего такого, что указывало бы на процессы в нервной системе. Ни своего слухового аппарата, ни процессов в мозгу мы не видим и не слышим в момент слушания музыки.

Наконец, реальное явление музыки немислимо и без процессов психических. Есть ли психологическое основание музыки ее подлинный феномен? Нет, не есть, отвечает философ. «Феноменология музыки не есть психология музыки, ибо в таком случае ей пришлось бы

исследовать все те разнообразные законы, которые управляют нашей психикой в явлениях ассоциаций, апперцепций, внимания, эмоций и т. д. и т. д. А феноменология как раз не исследует конкретных *hic et nunc*¹⁴ и не связывает их в отвлеченные законы, но фиксирует каждое *hic et nunc* в его сущностной природе» [57, с. 410]. Психологические законы не дают ничего особенного, что отличало бы музыкальное переживание от всякого иного переживания. Музыка может изображать психические движения, но это не означает, что сама она есть явление психическое. Разница между музыкальным и немзыкальным переживанием не есть разница психологическая, как она не есть и разница физическая и физиологическая, делает вывод философ.

Критикуя упрощенно-материалистический подход, в соответствии с которым музыка, ее характер и свойства всецело зависят от тех физических, физиологических и психологических законов, которыми они управляются, Лосев не отрицает того, что музыка причинно, фактически зависит от них. Однако они никак не раскрывают нам сущность музыки как таковой, ее внутренний смысл, отличный от внешних, фактических проявлений. Обсуждение предмета по его *смыслу* ни в какой мере не зависит от обсуждения его по *факту*, подчеркивает философ. «Смысл музыки, т. е. ее подлинный явленный лик, ее подлинный феномен, никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими» [57, с. 413].

Отождествление музыкального феномена с натуралистическим бытием есть, по мнению Лосева, проявление обывательской некритичности в употреблении понятий субъекта и объекта: «Обыватель мыслит натуралистически объект – как физические «волны», субъект – как уши и мозг, музыку – как результат «действия» такого «объекта» на «субъект»» [57, с. 416]. На самом же деле не ухо воспринимает музыку, а – человеческое «я» при посредстве уха. Ухо – орган и инструмент, а не субъект восприятия. В так называемом восприятии музыки, делает вывод философ, «не-физический субъект воспринимает не-физический объект, хотя физическое восприятие невозможно без волн и ушей» [57, с. 417].

Но что же это – «подлинно-реальный» феномен музыки?

Здесь очень важны рассуждения Лосева о сущности самого понятия «музыкальный феномен» – рассуждения, раскрывающие спе-

¹⁴ Здесь и теперь (лат.).

цифику его собственного подхода. Философ специально подчеркивает, что цель его феноменологического анализа заключается в выявлении некоторой абсолютной, неизменной сущности музыкального произведения, независимой от формы его существования и восприятия. Отказываясь от отождествления музыки с ее натуралистическими формами, он обращает внимание на то, что всякое физическое, физиологическое и психологическое бытие есть бытие меняющееся, становящееся – и потому недоступное интеллектуальному познанию, мышлению. Если мы действительно представим себе, размышляет философ, что психические процессы все время текут, причем в последующем моменте ничего не остается от того, что было в предыдущем, то можно ли связывать эти моменты общим понятием и общим именем, т. е. можно ли делать эти процессы предметом теоретического познания (каковым и является, без сомнения, феноменологический метод)? «Каждый переживает данную симфонию по-своему, – конкретизирует автор, – да и переживание у каждого равным образом непостоянно и неустойчиво. Можно ли при таком воззрении говорить, что *одна и та же* симфония переживается каждым по-разному? Если данная симфония есть явление всецело психическое и субъективное и, значит, существует лишь во время слушания ее, <...> то где же сама-то симфония, где то, что творил композитор? Композитор умер, остались лишь печатные знаки от его творчества, которые, конечно, еще не есть музыка, – где же сохраняется самая симфония?». Развивая свою мысль, Лосев подчеркивает: «Никакой предмет не может *только* меняться. Если он подлинно меняется и существует, он должен еще и сохранять некоторый неизменный образ. <...> И музыкальное переживание в психике самой своей текучестью и многообразием указывает на некоторый неподвижный идеально-музыкальный предмет. Любое музыкальное произведение таит в себе такой эйдетический предмет, который уж не зависит от того, жив или умер композитор, хорошо ли, плохо ли воспринимается данное произведение и даже воспринимается ли. Анализом такого идеально-музыкального предмета и занята феноменология» [57, с. 415–416].

Однако, и это очень важно, указанная идеальность не означает требования абстрактности, отвлеченной метафизичности в познании музыки. Утверждение не-физического субъекта и не-физического объекта легко исказить, представивши их в виде некоторых метафизических данностей, предупреждает философ. Феноменология одинаково должна бороться с этим, поскольку *она ставит своей задачей*

конструкцию живого музыкального предмета в сознании» [57, с. 416–417]. При этом она, будучи философским методом, пользуется отвлеченными понятиями. Но такое – интеллектуальное, понятийное – познание не нужно обычному слушателю: он воспринимает эйдос музыки, ее смысл прямо и непосредственно. Теоретическое прояснение и экспликация этого смысла нужна лишь философу и музыковеду¹⁵, и феноменологический метод оказывается для этого наиболее плодотворным.

Итак, что же такое «подлинно-реальный» феномен музыки? Прежде всего, Лосев отмечает, что этот феномен *вне-пространствен*. Указанная особенность, на первый взгляд, очевидна – она проистекает из изложенного выше несовпадения физического и музыкального бытия. Однако в контексте современного музыкознания такое определение уже не может рассматриваться как абсолютно бесспорное и однозначное: понятие пространства все чаще используется в литературе для характеристики музыкального бытия [см., напр.: 93, с. 45–46]. Для понимания мысли Лосева необходимо помнить, что речь у него идет не просто о музыкальном бытии, но о бытии эйдетическом – о музыкальном эйдосе, понимаемом как обнаруживаемая в процессе звучания (слушания) музыкальная сущность (смысл). Философ имеет в виду отсутствие пространственной оформленности этого смысла. Несколько упрощая, можно сказать, что вне-пространственность означает у него не столько бесформенность, сколько отсутствие предметности, беспредметность.

Алексей Федорович поясняет свою мысль: «Разумеется, всякое музыкальное произведение, как произведение искусства, имеет свою художественную форму <...> или тогда это было бы случайным скоплением звуков <...>. Наш вопрос об оформлении в музыке относится к чистому музыкальному бытию как к *бытию*. Музыкальное бытие, как искусство, не может не быть оформлено. Но музыкальное бытие как *бытие* есть ли некая форма? Ведь форма искусства не обязательно должна воплощать что-то оформленное. В форму искусства можно воплотить и нечто совершенно бесформенное, до конца хаотическое». Последнее, по мнению Лосева, как раз и имеет место в случае музыкального искусства: «*Чистое музыкальное бытие и есть эта предельная бесформенность и хаотичность*. В этом –

¹⁵ Значение философского и музыковедческого познания музыки не теоретизируется здесь – оно принимается как бесспорное.

форма музыки, т. е. форма хаоса», – утверждает он [57, с. 420–421]. Именно эта «бесформенность» обуславливает всеобщность музыки, обеспечивая ей беспредельную возможность выражения. Философ отмечает, что множество звуков, составляющих музыкальное произведение, воспринимается как нечто цельное и простое и в то же время текуче-бесформенное. «Это – всеобщая внутренняя текучая слитность всех предметов, *всех возможных предметов*, – пишет он. – Оттого музыка способна вызывать слезы – неизвестно по поводу какого предмета; способна вызывать отвагу и мужество – неизвестно для кого и для чего; способна внушать благоговение – неизвестно к кому. Здесь все слито в какой-то нерасчленимой бытийственной сущности. Любой предмет – в музыке, и в то же время – никакой» [57, с. 421]. В этом высказывании отчетливо видно, что речь идет именно о беспредметности музыки.

Углубляя представление о бесформенности музыки, Лосев вводит термин «*гилетичность*»: «*Чистое музыкальное бытие есть бытие гилетическое*» [57, с. 426]. Это понятие он заимствует у древних греков, которые обозначали им материю (греч. *hyle*). Однако здесь важна не сама материальность, сколько специфические свойства этой материи, а именно: отсутствие в ней какой-либо оформленности, определенности и, одновременно, потенция любой формы [см., напр.: 8]. Говоря о чистом музыкальном бытии, философ подчеркивает, что «оно – безымянно и беспредметно, неоформленно и темно. Оно – чистое в-себе-бытие, не явившее своего полного лика. Лик его – в безликости, во вселикости. Эйдос его – единственно явившаяся нам сущность, – в неявляемости <...> В этом, может быть, разгадка той всеобъемлющей силы музыки, создаваемого ею страдания, тоски и тайной радости» [57, с. 426]. Тем не менее, использование именно этого термина не случайно, он как никакой другой адекватно выражает специфику феноменологического подхода и позволяет зафиксировать реальность, явленность музыкального эйдоса, противостоящую умозрительной идеальности понятия. «Эйдос музыки явил нам ее сущность, и сущность эта – несказанность, невыявленность и гилетичность» [57, с. 426]. Иными словами, философ хочет подчеркнуть, что сущность музыки не может быть высказана, выражена в понятии, но лишь выслушивается в процессе непосредственного восприятия в акте ее звучания. Поэтому *музыкальный эйдос* он определяет как «интуитивно-данную и явленную смысловую сущность вещи, смысловое изваяние предмета».

Формулируя понятие музыкального эйдоса, Лосев сопоставляет его с понятием Логоса: «Логос – тоже смысл и тоже смысл сущности. Но если эйдос есть *наглядное изваяние смысла*, логос – *метод этого изваяния и как бы отвлеченный план его* <...> *логос есть эйдос, лишенный эйдетически-гилетического момента, эйдос есть логос, воплощенный в гилетической стихии*. Логос не есть картина смысла. Логос – метод соединения отдельных моментов картины смысла, поэтому он не отражает живых судеб живого предмета в некой картине <...> В эйдосе отдельные смысловые элементы даны как *живое целое*, и потому связь их убедительна» [57, с. 427]. Необходимость в таком сопоставлении очевидна: музыка есть *выражение* смысла и, следовательно, стремится что-то поведать нам. Однако, как отметил еще Гегель, это выражение неясно и неопределенно, что для немецкого философа-рационалиста являлось признаком недостаточности, несовершенства музыки. Лосев смотрит на эту проблему с другой стороны: авербальность музыки служит для него основанием для утверждения о возможности проникновения в глубинные смысловые пласты, в сердцевину смысла, не доступную рационально-логическому выражению. «Разум видит сущность мира сквозь лики схемы, формы и эйдоса, – пишет он. – Музыкальное восприятие видит *обнаженную*, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира, в-себе-сущность во всей ее нетронутой чистоте и несказанности» [57, с. 426].

Еще раз подчеркнем, что Лосев настаивает на *эйдетической сущности музыкальных феноменов*. Это означает, что, несмотря на чувственную данность музыки и бесспорную субъективность ее восприятия отдельным конкретным человеком, музыкальный феномен содержит в себе некую абсолютную, неизменную сущность, которая не зависит ни от формы существования музыкального произведения, ни от воспринимающего его субъекта. Только это и делает Девятую симфонию Девятой симфонией, утверждает философ.

В этом, как отмечалось выше, и заключается особая, чрезвычайная сложность феноменологического подхода: в пространстве неустранимой субъектности¹⁶ всякого восприятия обнаружить неизменное, устойчивое, общезначимое – абсолютный смысл. Совершенно очевидно, что смысл этот не может быть постигнут только посредством ощущения, равно как и источник его не может иметь исключи-

¹⁶ Не путать с субъективностью!

тельно иррациональную природу, но с необходимостью должен содержать в себе интеллектуальную составляющую.

В рассматриваемом аспекте весьма любопытным представляется рассуждение Э. Шенбергера о звуковой памяти. Музыковед развивает мысль о том, что любое звуковое воспоминание утрачивает непосредственность чувственного восприятия и воспроизводит именно то, что содержится в звуке как его постоянное, существенное – идею звука, или, в терминах феноменологии – эйдос. «Нельзя вспомнить шум моря, на котором прошел самый незабываемый отпуск, или звук, с каким разбивалась самая бесценная ваза. Можно вспомнить единственно идею звука, звук как эйдос, связанный не только с одним конкретным моментом» [116, с. 46].

Еще раз напомним положение Лосева о художественной форме, как об «осмысленно данной чистоте чувственности». Философ далек от односторонней иррационально-мистической трактовки художественного: он подчеркивает *интеллигибельность* первообраза, а художественную форму характеризует как «синтез сознательного и бессознательного».

Показательно, что такая же трактовка содержится в концепции более позднего философа, работавшего в середине XX века, представителя неотолизма *Жака Маритена (1882–1973)*, который, анализируя иррациональные истоки художественного творчества, вводит понятие «просветляющего интеллекта» [62, с. 90–91]. Подчеркнем, что речь у него идет не о познающем интеллекте, образующем, вместе с другими элементами психики, зону так называемого ясного сознания. Этот вид интеллекта, определяемый им как логический разум, участвует в осознанных, целенаправленных процессах познания и, если так можно выразиться, проявляется на поверхности психической жизни. Французский мыслитель, напротив, делает предметом своего внимания внутренние слои психики¹⁷, в которых он стремится отыскать глубинные истоки художественного творчества – и именно там обнаруживает активное действие «просветляющего интеллекта».

Утверждение о присутствии интеллекта на уровне бессознательных процессов может вызвать недоумение: интеллект обычно связывается с абстрактным мышлением и его неизбежными атрибутами – понятием и общезначимым смыслом. Однако Маритен уверен, что разум обладает жизнью одновременно и более глубокой, и менее осо-

¹⁷ То, что В.П. Зинченко называет бытийным уровнем сознания [40, с. 23].

знанной, чем его логически организованная жизнь. «Существует не только логический разум: ему предшествует разум интуитивный», – утверждает он [62, с. 77]. Интеллект, который, по мнению философа, играет важнейшую роль в искусстве, – это не понятийный, не дискурсивный, не логический разум. Это разум интуитивный, обитающий в тех высоких и темных сферах, близких к средоточию души, в которых интеллект действует у единого корня способностей души, и действует совместно с ними. Что означает этот интуитивный разум – разум, неспособный выразить свои содержания в понятии, в ясном и отчетливом определении? Заключает ли он в себе важнейшую характеристику всякого интеллектуального феномена – смысл? В контексте рассматриваемых здесь проблем наличие смысла имеет особенно важное значение, поскольку суть феноменологии как раз и заключается в утверждении о наличии в феноменах чувственного восприятия некоего «чистого» смысла.

Маритен уделяет этой проблеме специальное внимание. Мотивирует этот интерес ситуация в современном искусстве, в частности, стремление художников освободиться от разума и сделать предметом своего внимания бессознательное (например, в сюрреализме). Анализируя истоки и значение этой тенденции, философ выделяет три этапа развития современного искусства. Вначале, отмечает он, искусство старается освободиться от природы и природных форм. Оно трансформирует природу и создает другой мир, «открывающий реальность более глубокую, более родственную нашим грезам, нашему гневу, нашей тревоге или тоске» [62, с. 75–76]. Суть второго этапа состоит в том, чтобы освободиться от языка и трансформировать его. Речь идет о языке рациональном. «Не предназначенный выразить индивидуальное, он обременен социальными и утилитарными коннотациями, шаблонными ассоциативными связями, банальными смыслами и заполнен пошлостью <...> Вот почему он не только сковывает поэзию, но и постоянно отклоняет ее от новых путей, вынуждает ее говорить не то, что она хочет сказать», – заявляет Маритен [62, с. 76]. Весьма существенно, что данная характеристика относится автором не только к словесным высказываниям, к речи – по его мнению, она может быть отнесена и к языку искусства. «Это касается и того внятного дискурса – располагающего линии рисунка или звуку мелодии согласно привычным способам доставлять наслаждение взору или слуху, – каким является рациональный язык живописи или музыки», – утверждает он [62, с. 76]. Отсюда становится понятной борьба ху-

дожников за освобождение от рационального языка. Художники прячут логический, или общедоступный, смысл в языке образов и создают новый язык – свободный от доступной рассудку связности, непосредственной рациональной ясности видимых аспектов и выражающий скрытые, глубинные смыслы. «Так искусство заглядывает в темные бездны», – пишет философ. Однако «тьма сгущается, когда искусство переходит к третьему этапу, – замечает исследователь. – Теперь оно пытается освободиться от самого общедоступного, или логического, смысла» [62, с. 76].

Но верно ли, что логический смысл исчез? – задается вопросом Маритен. Нет, это невозможно, но он поглощен поэтическим смыслом. Философ ссылается на слова своего единомышленника и соавтора Раисы Маритен, поэтический опыт которой служил опорой его теоретических рассуждений об искусстве. Важность изложенной в них мысли, думается, оправдывает следующее далее «двойное» цитирование. Говоря о поэтическом смысле, Р. Маритен в одной из их совместных работ пишет: «Он представляет собой нечто совсем иное, нежели смысл, воспринимаемый рассудком, так же как душа человека есть нечто совсем иное, нежели его речь; в поэтическом произведении он неотделим от формальной структуры последнего: ясна она или темна, он присутствует в ней, как бы не обстояло дело с рациональным смыслом; он субстанциально связан с формой, имманентен словестному организму, имманентен поэтической форме» [цит. по: 62, с.77]. Но поэтическая форма – это как раз то, что воспринимается непосредственно, в процессе созерцания (слушания) произведения искусства, тем самым мы находим еще одно подтверждение плодотворности феноменологического подхода к исследованию музыки, а именно: обоснование наличия в феноменах музыкального восприятия интеллектуальной составляющей (смысла) и возможности его постижения.

Жак Маритен подчеркивает неразрывное единство чувственно данного, художественной формы и интеллектуального содержания, внутреннего смысла произведения – связь, которая возникает как результат симпатического слияния с объектом. «В искусстве, как и в созерцании, – пишет он, – интеллектуальность в высшем своем проявлении превосходит понятия и дискурсивный разум и достигает кульминации в некой симпатической связи или соприродности с объектом» [62, с. 63]. Однако философ убежден, что художественное творение приобретает статус произведения искусства только в том случае, когда его инициирует не просто чувство (пусть даже чувство

прекрасного), а «творческая интуиция, рождающаяся в самых потаенных глубинах Интеллекта». «Без творческой интуиции произведение может быть технически совершенным, но оно ничто; художнику попросту нечего сказать», – заявляет он [62, с. 61].

Итак, феноменология музыки раскрывается как становление музыкального эйдоса, являющегося нам в процессе непосредственного вслушивания в музыку и обнаруживающего заложенный в ней глубинный смысл. Необходимой предпосылкой этого обнаружения является музыкальный опыт. Но что такое чисто музыкальный опыт? А. Лосев, вслед за американским философом Уильямом Джемсом, отождествляет опыт с «потокосознанием». Музыкальный опыт есть сама творческая текучесть сознания, сам динамизм внутренних состояний, утверждает он. Психологическая процессуальность и музыкальная онтологически вполне адекватны. В психике нет предметов, а есть только процессы. По выражению Джемса, это даже не цепь и не ряд, а именно *поток*. То же и в музыке, замечает Лосев. Здесь нет *отдельных* тонов. Воспринимая одновременно два тона, мы слышим отнюдь не *сумму* двух тонов, но нечто гораздо большее. Воспринимая последовательность тонов в мелодии, мы отнюдь не слышим здесь простое следование одного предмета за другим. В музыке один тон входит в другой и поглощается третьим. Это текучесть непрерывная, ибо взаимопроникающая, – творческая, ибо воссоединяющая [57, с. 304]. Таким образом, А. Лосев подчеркивает важнейшую для феноменологического исследования черту музыки – ее процессуальность, темпоральный характер. Нельзя не отметить, что механизмы восприятия музыки в сознании-времени не были предметом специального анализа в его работе «Музыка как предмет логики». Как отмечалось выше, Лосев развивает в ней сущностный подход к пониманию музыки и определяет ее как «невыявленную сущность мира, его вечное стремление к Логосу и – муки рождающегося Понятия». Основное внимание здесь сосредоточено на определении специфики музыкального эйдоса. Свой фундаментальный труд он предпринимает для того, чтобы доказать невозможность строго логического описания музыки. В ходе этого исследования ему, в полном соответствии со структурой традиционных формально-логических построений и обоснований, удается с необычайной яркостью и убедительностью показать неподвластность, неподконтрольность музыки законам логики, точнее, ее сердцевине – закону достаточного основания.

Проблема времени будет еще раз поставлена А. Лосевым значительно позже, уже в завершении творческого пути философа – в статье «Основной вопрос философии музыки», написанной в 1978 г. Однако и здесь время, представленное категорией «становление», рассматривается им, скорее, в онтологическом аспекте – как выражение сущности музыки, сам же процесс временения, течения музыки, что, собственно, и составляет предмет феноменологии, остался за пределами его внимания. Этот аспект разрабатывался другими авторами, к исследованиям которых мы теперь и обратимся.

3. Музыкальное время в структуре феноменологии

Поскольку внимание феноменолога сосредотачивается на непосредственной «жизни» сознания, важнейшим местом в системе категорий, дескриптивно выражающих этот процесс, является понятие времени, а одним из главных методов описания интенционального предмета (в нашем случае музыки) выступает темпоральный анализ. Заслуга детального исследования времени как модуса сознания принадлежит Э. Гуссерлю. Для него было важно выяснить, посредством какой композиции, посредством каких способов деятельности сознания переживается время.

Напомним еще раз, что в феноменологии Гуссерля всякое объективное (предмет) рассматривается как конституируемое в рамках трансцендентальной субъективности. Сама же субъективность оказывается неразрывно связанной с анализом темпоральности. Время предстает здесь философской метафорой сознания, взятого в его непрерывном течении. Время как река сознания – вот предмет феноменологии, исследующей горизонт темпоральности. Время как феноменологическая материя – это не природное, хронологически измеримое время, а форма лишь представленной, созерцаемой, осмысленной действительности, форма, вмещающая субъективный смысл времени, переживание, в котором время проявляется в трансцендентальном смысле. Так же как реальный холст для художника не является внешним безразличным пространством, но представляет собой живой материал с определенной, существенной для воплощения замысла фактурой, так и музыкальное время, понятое как внутреннее свойство музыки, ни в коем случае не абстрактная длительность, а живое и пульсирующее поле для развертывания собственно звукового инто-

национного процесса. Более того, время можно рассматривать как некий самостоятельный пластический материал, с которым музыкант работает подобно тому, как скульптор работает с мрамором или гипсом. Как отмечает М. Аркадьев, разница заключается лишь в том, что музыкант обязан сам «приготовить» для себя этот материал – структура первичного музыкального времени должна быть создана. «Материал, с которым работает композитор – упругое необратимое время. Это время – не абстракция и не безразличное последование измеряемых отрезков, но само бытие как процесс и жизнь во всех своих проявлениях – от темных и горячих подсознательных процессов до процессов становления материальных объектов. Композитор имеет дело с временем как жизненно-эмоциональным, движущимся материалом. Ему время дано как поток экспрессивного сознания, как стихия волевых импульсов, как магма аффективно-энергетических коллизий. Время упруго и требует руки мастера, который пульсационным резцом придаст этой живой необратимой материи очертания конкретного поля для развертывания музыкальных событий» [11].

Итак, феноменология говорит о субъективном времени, времени восприятия (времени души). При этом утверждается некое первенство «внутреннего» времени по отношению к «внешнему»: в порядке опыта мы *сначала* субъективно переживаем временную последовательность, а *потом* уже мыслим объективное время в том смысле, какой вкладывает в это понятие естествознание. И этот порядок – порядок опыта, как утверждает Гуссерль, – есть истинный порядок. То есть объективное время не просто противостоит субъективному, а исходя из него *строится*.

Как известно, проблема времени как внутреннего опыта была поставлена еще в средние века одним из отцов патристики Августином Блаженным, который утверждал, что существует только настоящее, прошлое же – только в воспоминании, будущее – в ожидании, тем самым время оказывалось лишь коррелятом помнящей, созерцающей и ожидающей души. В этом же направлении мыслил и предшественник Гуссерля австрийский философ **Франц Брентано (1838–1917)**, от учения которого отталкивается основатель феноменологии. Гуссерль пытался решить следующую проблему: как сознание воспринимает временные длительности (т. е. предметности, длящиеся во времени), иными словами, как сознание синтезирует различные моменты временного объекта, например, мелодии или ее отдельно взятого тона. Еще древние (Парменид и Зенон) поняли, что движение не

может быть выражено совокупностью точек («здесь» и «теперь»)¹⁸. Мы не слышали бы музыки, если бы воспринимали только сейчас звучащий тон, а также, если бы воспринимали их все одновременно. Brentano видит решение в «первичных ассоциациях», «в возникновении первичных представлений памяти <...> которые <...> присоединяются <...> к соответствующим представлениям в восприятии» [33, с. 13]. То есть текущий момент, соответствующий объективному времени, воспринимается, а предыдущие сохраняются посредством памяти и воображения.

Гуссерля такая интерпретация не устраивает, поскольку его внимание направлено к непосредственной жизни сознания, к его действительности. «Весьма сомнительной является <...> попытка представить прошедшее как нереальное, несуществующее», – заявляет он [33, с. 22]. В самом деле, если следовать порядку опыта, то надо заключить, что временной объект, например мелодия, дан сознанию. Хотя эта данность и не предполагает одновременности: он дан как длительность (последовательность); это специфический способ данности временного феномена. Интерпретация же сознания времени Brentano непосредственную данность временного объекта исключает. Согласно Brentano, временной объект как целое оказывается продуктом деятельности воображения, что все предметности сфантазированы, а не даны непосредственно. Если же следовать порядку опыта, то нельзя не обратить внимания на следующий факт: как настоящее воспринимается не мгновение, не точка, а некий фрагмент (ее ближайшие окрестности). То, что в физическом, «объективном» времени уже отошло в прошлое, продолжает еще некоторое время актуально восприниматься сознанием, хотя и в модифицированном виде.

Понимание музыки как непрерывно длящегося настоящего блестяще изложено А. Лосевым в его работе «Музыка как предмет логики». «В музыкальном времени нет прошлого, – утверждает он. – Прошлое ведь создавалось бы полным уничтожением предмета, который пережил свое настоящее. Только *уничтоживши* предмет до его абсолютного корня и уничтоживши все вообще возможные виды проявления его бытия, мы могли бы говорить о *прошлом* этого предмета. В музыке же мы только что увидели и осознали объединитель-

¹⁸ Отсюда – их тезисы против движения, в частности, знаменитый парадокс Зенона «Стрела»: летящая стрела покоится, ибо движущийся предмет всегда занимает равное себе место: стрела не движется ни там, где она есть (т. е. в определенной точке), ни там, где ее нет.

ную функцию по отношению к «разновременным» моментам. Но если нет прошлого, то тогда, по-видимому, реально есть только настоящее и его жизнь, творящая в недрах этого настоящего его будущее. Это громадной важности вывод, гласящий, что всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов, но тем не менее не уходящее в прошлое и не убывающее в своем абсолютном бытии. Это есть сплошное «теперь», живое и творческое, – однако не уничтожающееся в своей жизни и творчестве» [57, с. 451].

Для характеристики механизма непрерывной длительности, временной взаимосвязи содержаний сознания Гуссерль использует понятие ретенции.

Ретенция (*Retention* – удержание) – ключевое понятие в гуссерлевском анализе времени-сознания; это понятие разворачивается через сравнительное описание ретенционального сознания и сознания исходного пункта «производства» длящегося объекта. Этот пункт представляет собой первоначальное впечатление, постоянно изменяясь (теперь-тон изменяется в бывший, на месте новых теперь-тонов появляются тона, претерпевающие временную модификацию), он удерживается в сознании. «Но если сознание теперь-тона, первоначальное впечатление, переходит в ретенцию, то сама эта ретенция снова есть теперь-пункт, нечто актуально существующее» [33, с. 39], а теперь-тон, в соответствии с законом ретенциональной модификации, превращается в прошедший, отзвучавший тон. Впечатление от актуального тона непрерывно изменяется от одного состояния ретенционального сознания к другому, оно попадает в континуум ретенций, в котором каждая ретенция сама уже есть континуум, несущий наследие прошедшего.

Воспринимая тон, т. е. полагая его как теперь существующий, мы в таком типе жизни сознания, как восприятие, обнаруживаем окончечность ретенции; она, подобно шлейфу, примыкает к восприятию, напоминающему, как говорит Гуссерль, «ядро для кометных хвостов ретенций». Это в некоторой степени напоминает тот протянутый, точно звучащий занавес, шлейф тона, о котором говорит Пруст в романе «По направлению к Свану». Если деятельность восприятия прекратилась, если музыкальная фраза сыграна, то к завершающей фазе деятельности ее присоединяются уже не новые фазы восприятия, а все новые и новые фазы воспоминания об этой музыкальной фразе, так что образуется целый ретенциональный шлейф осознания мело-

дии. «Ретенция удерживает не только отдельные точки длящегося объекта (отдельные тоны мелодии), но и образует единство ретенционального сознания». Таким образом, Гуссерль различает два вида памяти: «первичную» и «вторичную» (включающие соответственно «ретенцию» и «репродукцию»).

Он приходит к необходимости стереть однозначную границу между настоящим и прошлым (то есть ненастоящим). Гуссерль заключает, что при определенном ракурсе рассмотрения данное сознанию в ретенции мы должны понимать, как актуально воспринимаемое. А именно: если наша интенция направлена на мелодию как целое, то мы должны заключить, что «вся мелодия <...> является в качестве настоящей, пока она еще звучит, пока еще звучат принадлежащие ей, полагаемые в единой связи схватывания тоны» [33, с. 42]. О каждом отдельно взятом тоне, пока он звучит, тоже можно сказать, что он воспринимается, хотя в узком смысле воспринимается только одна точечная фаза теперь-настоящего, в то время как другие присоединяются как «ретенциальный хвост».

Гуссерль приходит к выводу о том, что ретенция может быть названа восприятием в контексте ее сравнения с репродукцией: то, как нам даны отзвучавшие уже тона сейчас звучащей мелодии и то, как нам дана та же самая мелодия в воспоминании, – эти два способа данности существенно отличаются. Восприятием, заключает он, мы можем назвать всякий «... акт, который ставит перед нами нечто, как оно есть само», акт, который «первично конституирует объект <...>». Если же мы называем восприятие актом, в котором заключен всякий первично конституируемый «источник», тогда первичная память есть восприятие. Ибо только в первичной памяти видим мы прошедшее, только в ней конституируется прошлое, и, при том, не репрезентативно, а презентативно» [33, с. 45]. При этом констатируется, что теперь-фаза никогда не бывает дана сознанию отдельно, а всегда вместе со своим ретенциальным «хвостом»; что «теперь» это «только идеальная граница, нечто абстрактное, которое не может существовать само по себе» [33, с. 44]. Таким образом, если у Августина и Brentano оказывалось, что предметности, длящиеся во времени, не даны сознанию, а воспроизведены воображением, то у Гуссерля выходит, что прошлое *воспринимается*.

Гуссерль приводит простой пример. Мы воспринимаем нечто, скажем, слушаем музыкальную фразу из симфонии *g-moll* Моцарта. Тут мы слышим вначале звук, обозначенный на нотеносце четверт-

ной *d*, затем звуки, обозначенные как *g*, *b* и т. д. Если звучит *g*, то мы воспринимаем его, но уже не слышим затакт, если звучит *b*, то его звуковой образ вытесняет из нашего восприятия *d* и *g*. Стало быть, реально мы воспринимаем не музыкальную фразу, а лишь отдельные тона, являющиеся во все новых теперь-пунктах. И чтобы эта фраза выражала музыкальную мысль, само восприятие ее должно сопровождаться процессом воспоминания, осуществляться при посредстве музыкальной памяти. Если же мы приближаемся к последнему такту музыкальной фразы, то восприятие его в некотором актуальном теперь должно вмещать в себя состояние ожидания последующих частей симфонии. В действительности, говорит Гуссерль, мы слышим, таким образом, «только актуальную фазу тона, и объективность целиком длящегося тона конституируется в акте-континууме», который состоит из воспоминания, восприятия и ожидания, в чем, с точки зрения Гуссерля, и находит объяснение теория Brentano. Сама концепция первоначальной ассоциации выступает у предшественника феноменологии своего рода теоретическим устройством, объясняющим возможность восприятия времени через присоединение фантазии-представления к первоначальному ощущению.

Гуссерль, как было показано выше, подвергает процесс внутреннего восприятия длительности (в данном случае – музыкальной), еще более детальному анализу, и это дает ему основание говорить о некоей непрерывности, целостности восприятия. Музыкальная фраза является нам в некоторой временной длительности, при этом, подчеркивает философ, каждая ступень звукоряда не статична, а постоянно модифицируется в сознании. Анализируя движение мелодии и процесс восприятия ее, мы устанавливаем, что затакт, т. е. звук, обозначенный на нотномосце четвертной *d*, с которого начинается музыкальная фраза, не полностью затухает после того, как прекратилась деятельность слухового анализатора. Когда мы слышим следующий звук, обозначенный половинной *g*, то предыдущий не исчезает целиком из поля нашего сознания, иначе мы вообще были бы не в состоянии схватывать организованную последовательность звуков одинаковой или различной длительности, т. е. ритм музыкального произведения. В каждое мгновение мы представляли бы только отдельный звук или созвучие, а в интервале между взятием двух тонов – разрыв, но такая дискретность попросту лишала бы нас представлений о тоне в сознании. «Если бы они оставались неизменными, тогда мы имели бы вместо мелодии аккорд одновременных тонов или, напро-

тив, их дисгармоничный хаос; как бы мы сохранили мелодию, если бы все тона брали одновременно? Только благодаря тому, что происходит эта своеобразная модификация и каждое ощущение тона после исчезновения образующего его стимула вызывает из самого себя сходное и снабженное временной определенностью представление, а также благодаря тому, что эта временная определенность постоянно изменяется, можно представлять мелодию, в которой отдельные тона имеют свои определенные места и свои определенные временные меры» [33, с. 88].

Наступившее «новое теперь» несет в себе не только свойства сейчаственности, но и регрессивную волну, на которой оно соскальзывает в прошлое, и протекающий континуум-прошедшее нового теперь присоединяется к предшествующему пункту. Онтология нового теперь завязывается не в изолированной среде, оторванной от иных модусов времени, а в контексте этих модусов, прежде всего в связи с этим соскальзыванием, погружением в прошлое. Время всплывает, но тотчас же совершается темпоральный потоп.

Описанный механизм, в известной мере, аналогичен зрительному восприятию статичных кадров на киноплёнке как непрерывного движения. При этом непрерывность обеспечивается именно теми причинами, о которых говорит Гуссерль: зритель не вспоминает предыдущий кадр (актуализирует прошедшее), а именно воспринимает его, поскольку изображение запечатлевается на сетчатке глаза (сохраняет след или, говоря словами Гуссерля, «хвост кометы»).

Зачем мы предприняли столь детальный анализ механизмов восприятия? Значение его оказывается гораздо важнее, чем это может показаться на первый взгляд, если мы вспомним основной тезис феноменологии: в интенциональной направленности сознания (в процессе восприятия предмета) происходит сложный процесс смыслообразования, и это наделение предмета смыслом обусловлено всей совокупностью жизненного опыта индивида, соотносится с ним. Поэтому для феноменологии так важно восприятие предмета как целостности, некоторой смысловой единицы, а не просто совокупности отдельных элементов и впечатлений. Именно об этом писал А. Лосев, подчеркивая целостность музыкального восприятия. *«Главное свойство музыкальной модификации мысли есть принцип нераздельной органической слитности взаимопроникнутых частей бытия. Вместо раздельности мы имеем в музыке полную слитость частей. Вместо механической сопряженности – в музыке органическая взаимопро-*

никнутость до полной потери какой бы то ни было самостоятельности того, что проникает другое. <...> Музыка и музыкальное произведение не есть звуки, аккорды, мелодия, гармония, ритм и т. д., но она все это сочетает в одном лице и одном идеальном *единстве*. <...> Слитость и взаимопроникновение тонов и аккордов в музыке таковы, что нет ни одного в ней совершенно изолированного тона и совершенно отдельно от других воспринимаемых аккордов. Один такт входит в другой, внутренне проникается им, уничтожается как самостоятельная изолированность, представляет с ним некое идеальное единство» [57, с. 441–442].

Нельзя не процитировать и следующие, полные глубокого философского смысла слова этого выдающегося исследователя музыки: «Музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделенные сущности с единством и цельностью времени их бытия. Вечность есть тогда, когда не несколько моментов, а все бесчисленные моменты бытия сольются воедино и когда, воссоединившись в полноте времен и веков, бытие не застынет в своей идеальной неподвижности, но заиграет всеми струнами своей взаимопроникновенной текучести. Вот почему ни одно искусство никогда так часто не наделяется предикатами, имеющими отношение к вечному и бесконечному, как музыка» [57, с. 451].

Таким образом, феноменологический анализ времени-сознания позволяет приоткрыть тайну художественного творчества как процесса, осуществляющегося и в ходе создания произведений, и в ходе их восприятия. Как отмечает Н.А. Кормин, исследовавший проблему времени в контексте художественного восприятия, «тончайшее аналитическое прояснение феномена восприятия музыкального звука, осуществленное Гуссерлем в контексте философии времени-сознания, открывает перед эстетикой новые методологические возможности, позволяющие выстраивать ее, прежде всего, как философию сознания, как *рефлексивную структуру*, как рельефную онтологию неклассического типа, удерживающую сырое и необработанное самобытие сознания, столь существенные для эстетического мира элементы, как переживание и то, что переживается, фиксирующую интенциональную открытость сознания в акте творчества» [49].

4. Феноменологический анализ музыки: современные подходы

Описанный выше анализ времени как важнейшей, сущностной характеристики музыкального бытия составляет необходимую основу феноменологического метода. Однако этим не исчерпываются эвристические возможности феноменологии. Реализация, практическое применение этого метода может осуществляться на разных уровнях музыкально-теоретического и философского анализа.

Ряд современных авторов трактуют феноменологию как общую методологию исследования музыки – как прояснение возможности музыкального восприятия, условий явленности музыкальных содержаний в сознании. Так, С.М. Филиппов акцентирует именно методологическую функцию феноменологии [105]. Он подчеркивает, что внимание феноменолога обращено не на смыслы как таковые (не на их предметное содержание), а на условия возможности постижения этих смыслов, то есть на работу сознания, его смыслообразующую деятельность. На основе данного метода формируется трансцендентально-феноменологическая теория музыкального произведения. «Трансцендентальность» здесь означает выход за пределы непосредственного опыта в гносеологическую область возможностей знания¹⁹. Феноменологический анализ музыки призван, по мнению автора, прежде всего ответить на вопрос: «Что мы слышим, слушая музыку?». Насколько акустически «внешняя» – предмузыкальная – сторона музыки соответствует «внутренней»? В какой степени они релевантны и соотносимы? Филиппов ссылается на германского исследователя Штумпфа, который говорил о том, что контрастность физической, психологической высоты звука, акустического консонанса и аккордного конкорданса, *T* (тоника) или *D* (доминанта) являются «делом непосредственного чувственного восприятия» и «делом понимания соотносительного мышления», результатом «интеллектуальной деятельности слушающего» (курсив мой. – З.Ф.)» [цит. по: 105, с. 85]. Хуго Риман также подчеркивает логическую активность слуха: «Музыкальное слушание является не пассивным переносом звукового воздействия в орган слуха, но скорее в высшей степени развитой деятельностью логической функции человеческого духа» [105, с. 85]. Он

¹⁹ Ср.: трансцендентализм И. Канта – как выяснение возможностей познания, в частности, обнаружение априорности всякого знания.

утверждает, что интенциональность сознания (направленные переживания композитора и слушателя) структурирует механический звук, конституируя музыкальный смысл. Иными словами, сознание как бы накладывает на внешний, физический звук своеобразную сетку, сотканную из настроений, чувств, представлений, воспоминаний, ожиданий и т. п. – того, что «поздний» Гуссерль назовет «жизненным миром», – выполняя, тем самым, функцию продуктивного воображения. В приведенных фрагментах мы получили варианты ответов на один из коренных вопросов феноменологии музыки: что делает музыку музыкой, или, точнее, что делает механический звук музыкальным звуком?

Этим вопросом задается и автор книги «Музыка как мир человека» В.К. Суханцева. «Каковы условия перехода акустической волны в сферу музыкального, то есть художественно и смыслово оформленного звучания?», – спрашивает она. Ответ, предлагаемый автором, вполне коррелирует с изложенной в первом разделе данного пособия позицией романтиков Новалиса и Галеви, в соответствии с которой музыкальность привносится в природу человеком. Еще раз вспомним высказывание Новалиса: «Все производимые природой звуки грубы, необработанны, неодоухотворены, и лишь музыкальной душе представляются мелодическими и значительными шум леса, свист ветра, журчание ручья, пение соловья» [72, с. 307]. Слово развивая эту мысль, Суханцева связывает уяснение условий перехода нейтральной акустической волны в сферу музыкального звучания с определением специфики музыки, которая характеризуется ею как «*востребованность* звучания, взамен нейтральности и безразличности, присущих материально наличествующей возможности звучания» [98]. Автор раскрывает и механизм становления музыкального звука, или, иначе говоря, омузыкаливания звука: «Пространственно-временной переход (звук – время), определяемый нами в качестве способа бытия музыкально-образных систем, по сути дела есть случай перехода материального в идеальное. Музыкальная процедура разворачивается в направлении: *звуковая волна* → *время* → *смысл*, где звуковая волна выступает материальной предпосылкой, время – условием и смысл – целью и конечным уровнем диалектического снятия целостного бытия *музыкального*» [98].

С.М. Филиппов описывает этот процесс уже в терминах феноменологии – как трансцендентальные условия возможности музыкальных отношений. Он определяет их следующим образом: «а) сама

идентификация временного процесса в качестве музыки (музыка как процесс) есть уже результат смыслообразующих актов (ибо сознание тотально овременяет музыкальный материал); б) возможность связывать диспаратные элементы во временную последовательность; в) ощущать их как некое единство, целостность, что предполагает г) наличие прежде всякого конкретного смысла смыслообразующей инстанции, например, «пустой структуры», которая и выступает условием возможности для конкретных музыкальных форм; д) конкретному смыслу (мотивные отношения и т. д.) предшествует предупорядоченная система знаний о традиционных канонах формы, морфологии и синтаксиса звукового языка» [105, с. 85–86]. Как видим, в трактовке С.М. Филиппова музыкально-теоретическая мысль феноменологически противопоставляет себя «действительно звучащей музыке» и вместо адекватности выражения и интонации, продукции и репродукции сочинения редуцирует акустику к музыкальной сущности, интонацию к структуре, музыкальное произведение к композиции как воплощению логических норм и правил письма.

Следующий уровень феноменологического анализа музыки связан с переходом на более конкретный уровень исследования. До сих пор речь шла всё же о некоторой идеальной, абсолютной музыке, музыке вообще. Между тем выше было оговорено, что подобный подход является достаточно общим, абстрактным и, особенно в контексте феноменологии, требует конкретизации. Прежде всего, следует учитывать характер субъекта музыкального переживания, в горизонте сознания которого разворачивается музыкальный процесс. Таковыми субъектами, как уже отмечалось, выступают композитор, исполнитель и слушатель. Соответственно, можно говорить о феноменологии творчества композитора, феноменологии исполнения и феноменологии восприятия. Не отрицая значение всех трех аспектов исследования, отметим, что феноменологическое описание музыки ориентируется, прежде всего, на звучащую музыку – музыку как таковую в ее непосредственной, чувственно воспринимаемой данности. Это вовсе не означает, что, например, нотная запись или художественный замысел в воображении композитора не имеют отношения к музыке, или даже не могут стать объектом феноменологического анализа. Но и то, и другое – и воображаемое звучание в сознании композитора, и нотная запись – имеют возможность существовать лишь благодаря тому, что существует звучащая музыка. Композитор творит свой новый, неповторимый вариант музыкального звучания на основе и благодаря

тому, что уже было им слышано и воспринято именно как музыка. Тем более вторичной и опосредованной является нотная запись, выступающая графическим обозначением звучащей музыки. Отсюда следует вывод об особой значимости исполнения музыкального произведения, которое только и дает ему жизнь и, в силу этого, является важнейшим объектом феноменологического анализа музыки.

Наряду с различением субъекта музыкального творчества, феноменология как метод постижения музыкального бытия обретает свою конкретность в контексте исторического исследования. Совершенно очевидно, что феноменологическое описание музыки возможно лишь применительно к конкретной музыке – с ее специфической смысловой и временной структурой.

Следует отметить еще один важный момент. Развитие феноменологического подхода к исследованию музыки, имеющее место в современной литературе, показывает, что вопрос о структуре феноменологического описания, о ее смысловой и содержательной наполненности не столь однозначен. Эйдетическая сущность музыкального феномена, определяющая особую роль в нем смысловых интенций, побуждает с осторожностью относиться к отождествлению музыкального феномена исключительно с чувственно воспринимаемым – «звучащим» – звуком. Смысловая структура произведения с необходимостью включает в себя также и незвучащие фрагменты, «молчание», паузы. Одно из возможных обоснований этого положения будет изложено ниже.

В свете изложенных проблем заслуживают внимания работы Михаила Аркадьева, который осуществил редкую в философско-теоретической литературе попытку применить феноменологический метод не столько как философско-эстетический, сколько как аналитически-прикладной, сделав объектом своего исследования конкретный материал конкретной предметной области – истории и теории музыки.

Автор подчеркивает исполнительски-интенциональную структуру музыкального произведения как эстетического объекта. Поэтому исполнительский процесс понимается им не столько в узко интерпретационном аспекте, сколько в аспекте онтологическом. «Всмотримся в структуру слова: *ис-полнение*, – предлагает он, – это воссоздание самой бытийной структурности произведения, выведение его в *полноту* своего бытия. Этот онтологический принцип мы предлагаем назвать принципом исполнительской креативности, или просто –

принципом креативности. Он позволяет отличать предлагаемый тип феноменологии музыкального становления от трансцендентализма гуссерлевского типа» [11]. Такая позиция подводит к необходимости конкретно-исторического исследования феноменов музыкального времени. При этом выводы, к которым приходит М. Аркадьев, имеют гораздо более серьезное методологическое значение, чем это можно было ожидать. Автор подвергает сомнению правомерность определения феноменологии музыки как исключительно звучащего феномена. Рассмотрим позицию М. Аркадьева подробнее.

Тщательный анализ временной структуры музыкальных произведений различных культурных эпох приводит его к убеждению, что невозможно говорить о феноменологии музыкального времени, или о феноменологии музыки «вообще». По сути, музыки и музыкального времени как универсальных феноменов не существует, так же как и универсальных феноменологических их свойств. «Сейчас нельзя себе позволить строить онтологию или феноменологию музыки так, как это делали Лосев и Ингарден, – замечает автор. – Занимаясь, как они полагали, описанием Музыка как таковой, они описывали интенциональные структуры, сформированные музыкой вполне ограниченного, хотя и великого, исторического периода. Важно осознать, что если бы была возможна феноменология античной или средневековой квантитативной музыки, и временной структуры с ней связанной, эта феноменология была бы совершенно иная, и строилась на совершенно других интуициях музыкальной предметности и темпоральности, чем те, которые кажутся естественными и универсальными для нас» [11].

В основе развиваемого М. Аркадьевым подхода лежит различие количественной (квантитативной) и качественной (квалитативной) концепции времени. Первая связана со счетом и измерением времени, начиная с древних календарей и кончая параметрическими представлениями в математическом аппарате современной науки. Этот статический (метрический) аспект временных представлений в основе своей опирается на свойственное нововременному сознанию ньютоновское понятие «абсолютного» времени как объективного, равномерного потока – одинакового для всех, кто в него вовлечен. Вторая выражает более сложное понимание времени и соответствует определению его как характеристики изменяющихся объектов (зави-

симой от их свойств)²⁰. С этой точки зрения время выступает не как внешняя по отношению к объекту величина, а длительность существования самих объектов и скорость процессов, протекающих в них. Эта – динамическая – концепция времени означает, что каждый процесс может быть понят как определенное время и любое время как – некий определенный процесс. Развитие этой идеи предполагает вывод: так называемое «реальное», «онтологическое» время нельзя отождествить ни с чистой универсальной длительностью, ни с ходом часов, как это привычно для обыденного сознания. Время с качественно-динамической точки зрения, по существу, есть синоним становления как такового (вспомним, что именно так характеризует сущность музыки А. Лосев в работе «Основной вопрос философии музыки»). Такова и трактовка музыкального времени М. Аркадьевым: «Если следовать качественно-динамическим временным представлениям, музыкальное становление не только разворачивается в отдельном от него, внешнем «чистом» или «физическом» времени, а само по себе является специфической временной формой. Музыкальный процесс и конкретное живое музыкальное время – синонимы, так как реальность времени проявляется в его содержательности. Музыкальное время есть целостный в его многосоставной полноте процесс музыкального становления» [11].

Руководствуясь изложенными соображениями, М. Аркадьев обращается к рассмотрению того специфического типа музыкального времени, который связан с эпохой нововременной (XVII–XIX вв.) музыки с ее тактовой, акцентной ритмической системой, принципиально отличающейся от так называемой квантитативной (времяизмеряющей) ритмики предыдущей культурно-исторической стадии. Изложим здесь самые общие, принципиальные моменты его исследования.

Начиная с XIV века, в Западной Европе началась эпоха энергичного преобразования квантитативно-дискретного типа организации времени в квалитативно-континуальный, акцентный. Эта двухвековая переходная эпоха закончилась рождением тактовой музыкальной ритмики и, как следствие этого, тактовой музыкальной нотации. Этот процесс в существенной мере обусловлен утверждением письменной культуры и, особенно, книгопечатания. Превращение устной культуры сначала в письменную, затем с XVI века в книгопечатную лишило

²⁰ Такое понимание в немалой степени явилось результатом философского осмысления результатов новой – неклассической науки, в первую очередь, теории относительности А. Эйнштейна.

квантитативную ритмику основной коммуникативной функции – мнемонической функции фиксации произведений синкретического устного творчества. Тем самым лишило ее главной основы своего существования. Как только это произошло, стихосложение, быстро отделившись от музыки как формы, стало развиваться как уже чисто речевое искусство в сторону речевой акцентной ритмики. Музыка же, освободившись от обязанности быть формой для поэзии и обретя собственную письменность, а затем нотопечатание, стала превращаться в «абсолютное», то есть самостоятельное искусство, со своей специфической ритмической, ладовой и коммуникативной структурой. Музыка постепенно начинает выполнять ранее совершенно несвойственную ей функцию – функцию интерпретации словесного текста. Это связано именно с изменением семиотической ситуации, с изменением отношений элементов в системе культурной коммуникации. Именно таким образом музыка из статичного и жанрообразующего для поэзии и танца квантитативного искусства «этоса» постепенно становится динамичным и интерпретирующим поэзию искусством «аффекта», что произошло и было в полной мере осознанно к началу XVII века.

Мензуральная музыка начинает переходить от принципа складывания пропорциональных и чаще неравных временных отрезков (результатом этого сложения и были модусы *ars antiqua*) к принципу деления времени на все более мелкие равные доли, мензуры, или модусы в более позднем понимании. Так начался процесс все более мелкого дробления времени. В конце концов, при свободе ритмических последовательностей, образуются такие соотношения длительностей, которые уже не могут точно и непосредственно оцениваться нашим восприятием, в то время как подобная оценка была одним из основных и сознательных критериев квантитативной ритмики. Это значит, что нотные длительности постепенно приобретают характер, не связанный с восприятием конкретной физической величины, а становятся обозначением того или иного импульсного уровня в многопорядковой и континуальной пульсационной сетке.

Для развитой мензуральной музыки этот пульсационный континуум был еще матрицей, по своей внутренней форме как бы полностью совпадавшей с ритмической структурой звучащего материала. В *ars nova* произошло разделение ранее слитых в тождественное единство ритмической и мелодической структуры, то есть различение *talea* (ритмического модуса) и *color* (мелодической формулы) в изо-

метрическом мотете. Благодаря этому различению один и тот же в звуковысотном отношении материал при повторе обретал иную метрическую форму. Это стало возможным благодаря тому, что временная структура стала автономной по отношению к звучащему материалу, т. е. превратилась в особую временную реальность, в независимый динамический эйдос. Зародился феномен «незвучащего» непрерывного музыкального времени, обретший свое полное выражение только к концу XVI, началу XVII века, с появлением уже вполне сложившейся письменно-нотопечатной стадии в развитии музыки.

М. Аркадьев выдвигает гипотезу, в соответствии с которой «своеобразие европейской профессиональной музыки XVIII–XIX вв. заключается в том фундаментальном факте, что *мы не можем ограничить представление о становящейся музыкальной материи исключительно понятием звуковой материи*» [11]. Автор ставит целый ряд вопросов: только ли акустически фиксируемое звучание – представитель процесса музыкального становления? Является ли момент нулевого звучания уже чем-то внемusикальным? Отрицательный ответ для него очевиден. Для обоснования этой позиции можно привести следующие аргументы. Пауза и цезура, с точки зрения акустики характеризуемые как нулевые точки, не являются нулевыми по своему музыкальному смыслу, своей структуре и своей структурной роли в музыкальной форме. Пауза не является чем-то само собой разумеющимся, а является исторически сложившимся феноменом, который в качестве важнейшего осознанного и оформленного элемента музыкальной структуры мог возникнуть только на определенной стадии развития музыки. Феномен паузы, будучи перерывом акустического звучания, при этом полностью сохраняет за собой музыкальный смысл.

Музыкальный процесс в рамках произведения или, если речь идет о цикле, в рамках законченной части носит принципиально непрерывный характер, причем как в формальном, так и семантическом плане. Что обеспечивает, с феноменологической точки зрения, эту непрерывность, если акустически и интонационно музыкальная ткань дискретна? Раз перерыв звучания (цезура, пауза) не является перерывом музыкального процесса в его связной структурности, то мы принуждены сделать вывод: в основе музыкального процесса лежит нечто, что, отличаясь от физического звучания, является причиной воспринимаемой нами живой непрерывности музыкального становления. М. Аркадьев настаивает: звучащая материя прерывна, но эта прерывность не в состоянии уничтожить музыкальный процесс в его непре-

рывной форме. Это дает ему основное для выделения двух форм реального воплощения музыкального становящегося смысла – звучащей и «незвучащей».

Автор обращает внимание на следующее: в сфере нашего внутреннего слуха мы, по крайней мере, в принципе, в состоянии воспроизвести всю структуру музыкального процесса. И если нам это удалось, в этом внутрислуховом поле уже ничего физически не звучит, т. е. все превращено усилием нашего сознания и памяти в чисто «психологическую» форму. Но при этом мы всегда в состоянии отделить то, что *может* физически звучать, от того, что принципиально *не подлежит* акустически-звуковому оформлению, оставаясь при этом необходимым и реальным внутренним элементом музыкальной ткани, «подводной» частью того «айсберга», которым является целостная структура произведения. И фундаментальным феноменом, который мы тогда обнаруживаем, оказывается «незвучащая» пульсирующая непрерывность музыкального процесса, выполняющая несущую функцию в становлении целостного музыкального материала. Необходимо оговорить, что «незвучащая» основа музыки не тождественна паузированию. Незвучащий экспрессивный континуум, или музыкальное время, существует на протяжении *всего* музыкального процесса, и существует не пассивно, а в постоянном напряженном взаимодействии с интонационной тканью, паузы же есть только его «просветы» в звуковом интонационном потоке.

В этом смысле весьма интересен принадлежащий Э. Шёнбергеру феноменологический анализ симфонии Софии Губайдулиной «Слышу... умолкло». Приведем интересующий нас фрагмент полностью, обратив внимание на то, что перед нами не что иное, как феноменологическая дескрипция, избегающая каких-либо внешних, предпосылочных суждений и сосредоточенная исключительно на выслушивании звукового материала. «Это произведение состоит из двенадцати частей и частичек, разделенных на два противоположных потока: один – статичный, но экстатический, другой – взрывоподобный и драматичный, но тщетный, как Сизифов труд. Нечетные части (до 9-й) можно сравнить с природным водоемом, куда четные части (до 8-й) кидают камни. Водоем – большое трезвучие, выписанное богом (а скорее богиней) этой природы с такой утонченностью, какую только можно представить. Камушки, как всегда у нее, – элементарные музыкальные жесты: хроматические шажки, бороздящие пространство снизу вверх *glissandi*, тщательно отобранные интервалы и

то, что по-русски называют «интонацией». Эти элементы не развиваются. Они разбухают или съеживаются, вступают друг с другом в случайные связи или мало-помалу испаряются. При этом четные части удлиняются, нечетные укорачиваются. Когда от «природной» музыки не остается почти ничего и противодвижение достигает вихревой кульминации *a la* «Воцек» в шпалерах апокалиптических унисонов, следующая, девятая часть становится поворотной точкой драмы. Мы слышим – ничто. Тишину. Не затишье перед бурей и не тишину паузы в речи, а скорее какое-то умолкание тишины. Мы видим – сольную каденцию дирижера, который в символическом виде доносит ритм сочинения до оркестра. Царит полнейшая тишина, и пустота наполняется ритмической структурой, основанной на золотом сечении и рядах Фибоначчи. Дирижер жестикулирует по точно выписанным нотам. Через *ritarnando*, в котором жесты становятся все более размашистыми, и *crescendo*, в котором руки становятся все выше, его движения приходят к кульминации в экстатическом жесте.

Дирижер как Бог? Тишина – *умолкание* – как утопия? *Слушательски богатый момент* (акцентирование феноменологического аспекта! Выделено мной. – З.Ф.), уникам в истории музыки. «Слышу... умолкло» – *pars pro toto*²¹ творчества, которое как таковое само есть *pars pro toto*. Законченная и автономно оформленная, эта музыка оставляет по себе такое впечатление, будто она хотела только отразить большее целое где-то по ту сторону музыки, то, что существует за пределами исторического времени и пространства» [116, с. 196]. Последнее предложение – великолепное «транспонирование» феноменологического описания в область онтологии и одновременно подтверждение изложенного выше методологического постулата: современная философия искусства возможна как феноменологическая онтология.

Итак, в процессе исторического развития музыки время из статичного объекта количественного оформления постепенно становится внутренним континуумом, превращается в *переживаемый поток экспрессивного становления*.

Одновременно происходит другой процесс, по мнению М. Аркадьева, еще более важный в контексте данной проблематики. С усложнением и дроблением структуры времени происходит изменение самой феноменологической структуры, гештальта, эйдоса времени в музыке. Время из дискретной, статичной структуры (время-

²¹ Часть вместо целого (*лат.*).

количество) постепенно превращается в переживаемую непрерывность, в экспрессивный континуум (время-качество). Время становится экспрессивным пульсационным континуумом, континуально-дискретным образованием, с фундаментальным приоритетом непрерывности. Таким образом, смену фундаментальной интуиции времени в музыке, произошедшую в XIV–XVI вв., можно определить как смену гештальта времени, обладающего статической структурой представления, гештальтом времени, обладающим процессуальной структурой переживания. Эта смена, в какой-то мере, аналогична происходящему примерно в это же время превращению средневекового и раннеренессансного театра представления (театра масок) в позднеренессансный и барочный театр переживания.

Наконец, третий уровень феноменологического исследования музыки в работах современных авторов связан с применением феноменологии как метода постижения смысловой направленности конкретных музыкальных произведений. В этом случае анализ осуществляется не извне – со стороны трансцендентальных возможностей сознания (точнее, музыкального восприятия), а изнутри произведения, обнаруживая искомые смыслы в самом содержании музыки. Это – наиболее сложный вид аналитической деятельности, предполагающий компетентность исследователя одновременно в двух областях теоретического знания – музыкознании и философии. Добавим к этому развитую музыкальную интуицию. Такого рода исследования довольно редки. Примером успешной реализации указанного подхода является анализ, осуществленный М. Аркадьевым в его работе «Антон Веберн и трансцендентальная феноменология».

Аркадьев выдвигает гипотезу, в соответствии с которой в некоторых своих аспектах творчество Веберна может рассматриваться как своего рода трансцендентальная музыкальная феноменология, в построении которой можно усмотреть некоторые принципиальные аналогии с творчеством Гуссерля.

Автор различает два типа взаимоотношений музыки и философии. Первый представляет собой философствование *о* музыке. То, что сами композиторы или исследователи могут осмыслить как мировоззренческие основания семантического или структурного построения произведения, или всего творчества композитора. Другой тип он обозначает как *философствование самой музыкой*. В рамках этого подхода он задается вопросом: возможно ли так описать структуру произведения, чтобы выявить способность музыкальной структуры

как бы проблематизировать «саму себя» и проблематизировать фундаментальные основания того языка, которым пользуется композитор для создания этой структуры? Конкретный анализ музыкальной структуры произведений А. Веберна позволяет ему предложить положительное решение поставленной проблемы и обосновать утверждение о том, что Веберн «философствует музыкой».

Аркадьев усматривает структурные аналогии между анализом и видением времени у Гуссерля и работой Веберна с временными параметрами его музыкального языка. Еще раз обратимся к Гуссерлю: «Очевидно, что восприятие временного объекта само обладает временностью, что восприятие самой длительности предполагает длительность восприятия, что восприятие любой временной формы само обладает своей временной формой» [33, с. 25]. Речь идет о принципиальном для Гуссерля различии между длительностью восприятия (конституирования) и длительностью воспринимаемой (или конституируемой) формы – т. е. различие между ноэзисом и ноэмой. Ноэзис есть как бы то постоянное поле сознания, которое всегда отслаивается от любого сознаваемого предмета. Гуссерль в своем описании феномена времени постоянно обращается к проблеме имманентного восприятия тона (то есть схваченного в сознании). Тон как имманентный сознанию объект дается всегда как бы на фоне потока его воспринимающего сознания, удерживающего тон в его присутствии, его Теперь. «Он (тон) и длительность, которую он наполняет, осознаются в непрерывности <...> в постоянном потоке; и определенная точка, определенная фаза этого потока называется «сознание начинающегося тона», и в нем первая временная точка длительности осознается в модусе Теперь» [33, с. 26].

По мнению Аркадьева, приведенные высказывания Гуссерля на понятийном уровне коррелируют с музыкальным мышлением Веберна. Имеется в виду особое, исключительное внимание композитора к существованию звука, к его «точечному Теперь», к его рождению из паузы, из непрерывности. «Веберн как бы самой музыкальной тканью тематизирует проблему рождения тона и проблему той особой среды, из которой тон рождается, – пишет исследователь. – Когда мы погружаемся в веберновскую ткань, мы начинаем осознавать, воспринимать, и, одновременно, соучаствовать в драме «звучащего» и «незвучащего», обладавшей для Веберна особой значительностью. Он, так же как и Гуссерль «редуцирует» все то, что мешает феноменологическому созерцанию, чистому присутствию звука и времени в

их обнаженности, «трансцендентальной» очевидности, ясности, постижимости. При этом, сам «срез» незвучащего континуума, как, например в столь значимых для Веберна начальных паузах сочинений, например ор.27, (как в первой, так и, особенно, в третьей части) или в ор.29 и пр., как бы указывает на первичное присутствие «потока сознания», той среды, в которой воспримется, из которой будет сотворен и в которой будет жить тон. Эта «трансцендентальная» роль паузы у Веберна как бы расслаивает наше восприятие, или наше креативное, конституирующее усилие во время исполнения. Веберновская пауза, особенно начальная, это – как бы ноэзис, чистое трансцендентальное поле сознания, а тон – ноэма, трансцендентальный «объект», отслаивающийся в феноменологическом умозрении» [10].

Таким образом, близость композиционных построений Веберна феноменологии Гуссерля можно в самом общем виде сформулировать следующим образом. Если Гуссерль обратил философское сознание к описанию первичных временных структур сознания, то Веберн обратил музыкальное сознание к созерцанию и творчеству первичных структур музыкального времени и звука. Каждый раз, когда мы переживаем драму рождения тона в вебереновской ткани, мы как бы соучаствуем в музыкальном трансцендентальном созерцании, в том, как Веберн «философствует музыкой».

Вторая гипотеза М. Аркадьева заключается в том, что инструментальная микроформа Веберна в определенном смысле эквивалентна, структурно подобна анализам сознания времени у Гуссерля, и по аналогии с ключевым для Гуссерля понятием «ретенция» может быть названа «ретенциальной формой». Ретенция – это первичное удерживающее усилие сознания, первичная память. В «Феноменологии внутреннего сознания времени» Гуссерль тщательнейшим образом анализирует структуру временного процесса музыкального восприятия: «По мере удаления от актуального Теперь близлежащее к нему обладает еще некоторой ясностью, тогда как целое исчезает во мраке <...> исчезая в конце концов полностью» [33, с. 29]. И далее: «Когда сознание тонового Теперь, первичное впечатление, переходит в ретенцию, то сама эта ретенция опять-таки есть Теперь, есть актуально существующее <...>. Каждое актуальное Теперь подлежит, однако, закону модификации. Оно изменяется в ретенцию ретенции, и так постоянно. Соответственно этому образуется такой устойчивый континуум ретенций, что каждая предшествующая точка есть ретенция для каждой последующей. И каждая ретенция есть уже контину-

ум. Тон вступает, он продолжается устойчивым образом. Тоновое теперь превращается в бывшее тоновое Теперь» [33, с.32].

Комментируя приведенный фрагмент, исследователь поясняет, что исходить надлежит из первого чувственного впечатления (тона, мелодии), которое Гуссерль называет «праимпрессией». Праимпрессия соответствует временному Теперь, настоящему моменту. За первыми праимпрессиями следуют дальнейшие. Согласно Гуссерлю, в ряду праимпрессий образуется связь. Ее можно было бы выразить обыденным языком в формулах: «пока еще присутствует», «только что прошло, но еще присутствует в сознании». В этих формулах проявляется трудность языковой фиксации того, что теперь-момент только что прошел, но в этом «только-что» теперь-момент присутствует и впредь. Гуссерль обозначает это формулой «удерживающее еще-сознание». В словах «только-что» и «как раз-таки уже не...» выражается такое состояние сознания, которое он характеризует термином «ретенция». То, что в сознании ретенционально (т. е. непосредственно после «праимпрессии») осаждается, одновременно просматривается в ожидании момента, тотчас же за данным теперь-моментом приходящего. Ретенциальное сознание делает возможной перспективу ожидания. Три эти момента (праимпрессия – ретенция – протенция) в их взаимных отсылках Гуссерль резюмирует как «конкретное живое настоящее» и как «первичное временное поле».

Гипотеза М. Аркадьева заключается в том, что «первичное временное поле», «конкретное живое настоящее», рождающееся благодаря феномену первичной памяти-ретенции есть аналог микроформы Веберна. По мнению автора, создание произведения, которое бы воплощало в себе сложность «живого настоящего», являлось одной из самых главных структурных, художественных, и даже, как он осторожно высказывается, мистических задач Веберна. Микроформа строится им таким образом, чтобы праимпрессия, ретенция и ожидание слились как бы в одно, мгновенно охватываемое сознанием целое. Такого типа форму Аркадьев и предлагает называть «ретенциальной формой».

Поскольку анализ конкретных музыкальных произведений с позиций феноменологии – явление почти исключительное в современной литературе, позволим себе довольно обширное цитирование. «Классический, совершенный образец ретенциальной формы – пьеса для оркестра ор. 10 № 4. Вступление мандолины вводит «праимпрессию». Таким образом, первый такт с затактом двух восьмых –

«праимпрессиональная» фаза или точка-источник «трансцендентальной» формы. Тончайшие вариации праимпрессии, «незвучащие» пульсации и тончайшие синкопы тактов 2–4 соответствуют центральной, ретенциальной фазе, где первичный материал вариационно удерживается в своем глубинном единстве («первичной памяти»), при этом руководимый внутренним ожиданием. Знаком завершающей фазы является появление второй фразы мандолины, как бы «исполняющей» ожидание – «протенциальная» фаза. Интересным моментом этой формы является ее относительная *обратимость* в зависимости от того, какой модус мы выбираем. Если мы выбираем креативный модус непосредственного интонирования и пульса – мы получаем прямую структуру, если модус мгновенного ретенциального восприятия сразу после завершения пьесы, то обращенную. И так и так сохраняется целостность, «схватываемость» живого настоящего. Нарушение обратимости связано, в том числе, с тем, что если мы читаем (вспоминаем внутренним слухом) форму в инверсии, то реплика скрипки, а не мандолины оказывается на месте праимпрессиональной фазы и интонационно эта реплика более напряжена (вместо большой секунды – малая нона).

Необратимость времени, так же как и для Гуссерля сохраняет свое значение для Веберна, что принципиально указывает на их укорененность в новоевропейской традиции. В любом случае глубинная задача ретенциальной формы – ее мгновенная схватываемость во всей ее трансцендентальной сложности, но с сохранением временных отношений. Это «остановленное (задержанное) мгновение» или «атом», или «элементарная частица» – сложно организованная реальность. Эта элементарность – «неклассична», что так характерно для науки уже второй половины XX века. Обнаружение «неэлементарности элементарного» – одно из самых удивительных открытий физики элементарных частиц 60–70-х годов. «И Гуссерль и Веберн, – замечает М. Аркадьев, – интуитивно предвосхитили эту парадоксальную теоретическую ситуацию. «Багатели» ор.9 – аналогичный случай, и один из самых тонких примеров того, как Веберн искал через музыку философско-метафизический и лирико-мистический контакт с «живым настоящим», как им руководило желание «остановить (задержать) прекрасное», но сохранить его во временной форме, не превращая в абстракцию чисто пространственной точки. Особенно это выявлено <...> в Багателях №№ 4 и 6. Мы полагаем также, что тип формы, обозначенный В.Н. и Ю.Н. Холоповыми как «осевая форма»,

может рассматриваться как *один из видов ретенциальной формы*. В осевой форме Веберн как бы помещает сознание точно в центр временного поля, и тогда здесь особенно применима метафора Гуссерля о «теперь» как о «ядре кометы». Здесь необходимо понять, что собственно, происходит. Для этого нужно попытаться неким усилием созерцания не рассматривать осевую форму, как форму линейно разворачивающуюся в восприятии. Мы должны научиться слышать эту форму так, как будто она сразу дана нам как единое, но при этом живое «временящееся» целое. Внутренний луч Теперь-сознания помещается не в начало и не в конец звучания, а точно в самую середину, центр формы. Тогда эта «ось» окажется окружена двумя модусами времени – первичной ретенцией-памятью и протенцией-ожиданием. Все в целом предстает тогда как форма-созерцание «живого настоящего». «Увеличение» формы, ретенциального «хвоста кометы» с той или иной стороны привело бы к разрыву ретенциальной связи, перехода первичной памяти в воспоминание об абсолютном прошлом и к смерти живого присутствия» [10].

Здесь невольно возникает сравнение с позицией А.Ф. Лосева. Философ не боялся «увеличения формы». Предметом его феноменологического анализа является восприятие, главным образом, классических произведений, масштабных и сложных – как по форме и замыслу, так и по длительности. И именно применительно к ним он считает возможным говорить об органичной целостности, понимая музыкальное произведение как живое целое, как жизнь, способную удерживать все свои части, фрагменты в единстве, как сплошное настоящее. Здесь мы подошли к моменту, очень существенному для понимания различий в философских трактовках музыки, в частности в понимании и определении основополагающей категории феноменологического анализа музыки – понятия музыкального эйдоса. Как отмечалось выше, для А.Ф. Лосева характерен отчетливо выраженный эссенциалистский²² подход, т. е. направленность на выявление «неподвижно-идеальной» сущности музыки [57, с. 483]. Напомним, что речь идет не о статичности, неподвижности музыкального эйдоса (такое утверждение было бы просто абсурдным), а о наличии в каждом конкретном музыкальном произведении некоего неизменного смысла – того, что, по выражению мыслителя, не зависит от внешних,

²² От лат. *essentia* – сущность.

пространственно-временных форм его существования и восприятия – музыкального эйдоса.

Однако – и в этом особенность феноменологического рассмотрения – спецификум музыкального эйдоса как явленной (точнее, *являющейся*) сущности состоит в его подвижности, текучести. «Музыка есть эйдос в смысле явленного лика сущности и же время есть некое сплошное изменение и становление, т. е. как будто бы нечто не-эйдетическое. На самом деле это есть *длительность эйдоса как таковая, сплошное и непрерывное движение от одной «части» эйдоса к другой. Музыка есть, другими словами, распыление эйдоса, растворение его, неизменный и сплошной приток бесконечно малых и измененный.* <...> оставаясь идеальной данностью, т. е. вечным настоящим, без ухода в прошлое и без убыли своего бытия, он, однако, превращается в длительность, распыляя и растворяя отдельные бесконечно малые составные элементы идеи в сплошную, непрерывную, неразличимую, хотя и изменчивую текучесть» [57, с. 491–492]. Отмеченная «сплошность» означает не что иное, как утверждение цельности произведения и единства его сущности – музыкального эйдоса. Лосев утверждает мысль о том, что смысл музыки может быть явлен и схвачен только в процессе восприятия произведения в целом, т.е. адекватное смысловое постижение каждого отдельного фрагмента возможно лишь при условии имплицитного присутствия в сознании всего произведения. Представим, рассуждает философ, что, прослушав глубоко взволновавшее нас музыкальное произведение, мы хотим передать это впечатление другому лицу, не знакомому с только что прослушанной нами пьесой, и с этой целью наигрываем или напеваем те или другие отрывки. Собеседник, чаще всего, или совсем не разделит нашего мнения или даже удивится нашему восторгу. Комментируя это, Лосев пишет: «...эти 3–4 такта, которые составляют отрывок, действительно для меня полны жизни <...> они для меня – реальный живой момент реального и живого целого <...> для меня это – *свойство, признак* прослушанного музыкального произведения <...> И, несмотря на полное пространственно-временное и физическое тождество отрывка, даваемого мною, и отрывка, прослушанного моим собеседником, все-таки необходимо сказать, что первое есть реальное свойство пьесы, а второе не есть какое-либо свойство пьесы <...> Ибо мой отрывок отличается от слышимого другим лицом отрывка лишь тем, что *в нем присутствует и все целое* (выде-

лено мной. – З.Ф.), что в нем он – не только он, но одновременно еще и другое» [57, с. 462–463].

Нетрудно видеть, что подобная задача – держать в сознании всё произведение в целом – весьма трудна для слушающего, тем более что, повторим, речь идет у него о сложных классических произведениях, чаще всего крупной формы. Это, помимо всего прочего, свидетельствует и о сложности адекватного постижения музыкального смысла²³. Данное замечание не отрицает высказанного выше утверждения о том, что музыкальный смысл обнаруживается в процессе непосредственного звучания – в этом суть феноменологического понимания музыки. Однако это вовсе не означает, что указанный смысл схватывается мгновенно, сразу, ибо его полное усвоение предполагает, как минимум, разворачивание всей музыкальной ткани и завершенность произведения. Явленность смысла в данном случае не тождественна его постижению. Последнее требует, в том числе, и работы сознания, мысли, интеллектуальной деятельности²⁴. Прояснением условий такого познания – познания, результатом которого является постижение смысла – и занята феноменология.

Теперь следует обратить внимание еще на один аспект рассматриваемой проблемы. Сравнительно-исторический взгляд на развитие музыки показывает, что сама «работа со смыслом» у композиторов разных эпох существенно отличается. В самом общем виде эти различия можно характеризовать в рамках оппозиции классической и неклассической культурных парадигм. Как было показано в разделе «Онтология музыки» данного пособия, классическая музыка выступала как *выражение* чего-либо – глубинных, фундаментальных оснований бытия, внутреннего мира художника; либо как отражение мира, природы. Разумеется, любое такое произведение заключало в себе определенный музыкальный смысл – часто очень глубокий, однако сам этот смысл присутствовал в сочинении имплицитно, он не тематизировался, не рефлексировался автором, являясь как бы побочным продуктом решения чисто музыкальных задач.

В искусстве постмодерна саморефлексия занимает одно из видных мест, произведение все чаще обращается к самому себе, пытается

²³ На случайно Т. Адорно выстраивает свою классификацию слушателей именно на основе это признака – адекватности восприятия музыки.

²⁴ Речь идет, разумеется, не о рационально-логическом, строго понятийном мышлении, но о том, что Ж. Маритен называет «интуитивным разумом» или «просветляющим интеллектом».

осмыслить свои собственные основания. Отказавшись от метафизики и логоцентризма с их «принуждением» к прекрасному и доброму, однако недостижимо трансцендентному, искусство обращается к анализу реальности (и в этом смысле тяготеет, скорее к феноменологии и экзистенциализму), попутно избавляясь от гигантизма и вселенских масштабов и обращаясь к конкретному, единичному, элементарному²⁵. При этом, как заметил М. Аркадьев, в культуре и, прежде всего, в науке XX века обнаружилась «неэлементарность элементарного». Указанные процессы происходят и в современной «неклассической» музыке, примером чего и может быть инструментальная микроформа Веберна.

Веберн демонстрирует новый, неклассический способ взаимодействия со своим произведением, новый тип художественного творчества, суть которого состоит в осознанном, направленном внимании композитора к внутреннему смыслу произведения. В поисках дополнительных аргументов в защиту этого положения М. Аркадьев ссылается на письмо Веберна к А. Бергу, в котором композитор подчеркивал, что его внимание к живой природе не есть увлечение тем, что принято называть «красотой природы», а есть волнение от непостижимого смысла природных феноменов. «Веберн тем самым выговаривал собственно философскую, метафизическую потребность в усмотрении сущности, – замечает М. Аркадьев. – Создавая ретенциальную форму, или ее строго симметричный вариант – осевую форму, Веберн как бы философствует самой музыкальной структурой, заставляя эту структуру жить так, что создается впечатление, как будто она «себя самое» может созерцать, подобно первичному трансцендентальному сознанию» [10]. В этой обращенности на «себя самое» обнаруживается «онтос» произведения – попытка его самоанализа и самообнаружения как голоса Бытия, очищенного от манифе-

²⁵ Аналогичные процессы происходят и в гуманитарных науках. Так, например, в современных исторических исследованиях все большее место занимает микроисторический подход, ориентированный на то, чтобы «не рассматривать множество людей, которые в историографии до сих пор оставались безымянными, просто как жертв или как пассивные объекты крупномасштабных экономических и социальных эволюционных процессов, а попытаться подойти к мужчинам и женщинам былых эпох... как к действующим лицам со своими целями и возможностями». См., напр., Гусева И.И. «Стратегии социально-гуманитарного знания в философской рефлексии и научной практике». Саратов, 2007.

стаций субъективного, т. е. та самая «фундаментальная онтология», новая объективность, которая, по словам Т. Адорно, проявляется в современной музыке, которая, будучи смертельным врагом всякого «реализма» в идеологии, тем не менее «выписывает сейсмограмму действительности» [4, с. 158].

Как видим, экстраполяция методологических принципов феноменологии на область анализа музыкального материала позволяет обнаружить дополнительные смысловые пространства и, тем самым, способствует углублению понимания не только отдельных произведений, но и направленности музыкальных посылов в целом.



РАЗДЕЛ III. МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА

1. Истоки и основания герменевтики. Формирование герменевтических стратегий в искусствознании

Феноменологический анализ музыки, независимо от различий в подходах, осуществляется в тесной связи с экзистенциальным измерением, основная особенность которого заключается в элиминации противостояния субъекта и объекта: сознание предмета и предмет сознания неотделимы друг от друга (Гуссерль). Последнее означает, что содержания (феномены) нашего сознания, будучи принадлежащими одновременно и субъекту («я») и объекту (предмету), не могут мыслиться отдельно, а есть результат *направленности* на предмет (интенциональности) и обнаруживаются лишь в горизонте присутствия («здесь-бытия») *Dasein* – вопрошающего о смысле человека. Это положение, обозначенное в начале данного пособия как основополагающий методологический принцип, весьма существенно для последующего изложения. Речь пойдет об интерпретации смысла музыкальных произведений. Поскольку указанные смыслы не даются сразу и непосредственно в ясном и отчетливом виде, необходимы специальные усилия по их расшифровке – это составляет задачу герменевтического метода.

Феноменологический подход к исследованию музыки, в соответствии со своими установками, ориентирует нас на выявление смысла, имплицитно присутствующего в музыкальной ткани произведения и обнаруживающегося в событии его временного развертывания. «Схватывание» смысла происходит, как было показано выше, в процессе непосредственного восприятия музыки и потому носит стихийный, интуитивный характер, включает иррациональные компоненты. Сам термин «схватывание» несет в себе некоторую незавершенность, неустойчивость, он как бы предполагает некоторые операции в дальнейшем – с целью закрепления схваченного: удержание, усвоение,

присвоение. Данные операции могут быть эксплицированы как прояснение (понимание), включение в систему уже усвоенных значений (интерпретация) и экстерииоризация (перевод смысла в сферу интерсубъективной коммуникации посредством вербализации). Все указанные действия образуют предметное поле герменевтики.

Герменевтика представляет собой довольно обширную, на сегодняшний день, область знаний, получившую наиболее интенсивное развитие в XX веке и связанную с проблемами понимания и интерпретации. В контексте рассматриваемых в данном пособии вопросов, учитывая специфичность такого предмета, как музыка, герменевтика будет интересовать нас не как строго научный метод, но, прежде всего, как искусство понимания. Последнее означает, что постижение музыкального смысла не может быть результатом строгих методологических процедур, гарантирующих однозначность результатов. Возможность постижения «истинного», изначального смысла музыкального произведения и адекватности его вербальной интерпретации не является общепризнанной и очевидной для всех, занимающихся исследованием музыки – это в большой мере обусловлено спецификой музыкальных феноменов, однако в немалой степени зависит и от особенностей самой герменевтики как метода познания. Поэтому имеет смысл предварить наше специальное рассмотрение проблем музыкальной герменевтики некоторыми общетеоретическими сведениями.

Герменевтика (от греч. *hermeneutikos* – разъясняющий, истолковывающий) в самом общем виде может быть обозначена как учение о понимании. Первоначально она возникла как искусство толкования текстов. Термин происходит от имени греческого бога Гермеса, который считался посланцем богов Олимпа, доставлявшим их повеления людям. Но, чтобы божественный язык стал понятен людям, Гермес должен был соответствующим образом истолковать и объяснить их. Герменевтика вряд ли может быть обозначена как особый, самостоятельный метод. Как отмечает словарь «Современная западная философия» [96, с. 74], герменевтика – скорее собирательное имя для обозначения подходов, ориентированных на имманентное понимание текста в отличие от его историко-генетического объяснения. В определении гносеологического статуса герменевтики до сих пор не существует единства. Исследователи реализуют различные стратегии, рассматривая герменевтику то как методологию познания, претендующую на выработку научного подхода к феноменам человеческой культуры, то как искусство понимания. Наконец, в экзистенциально

ориентированных концепциях середины XX века герменевтика обретает черты философии понимания.

Герменевтические практики имели место на протяжении всей письменной истории человечества, но формирование герменевтики как самостоятельного направления относится к XIX веку и связано, прежде всего, с именами Шлейермахера и Дильтея. **Фридрих Шлейермахер (1768–1834)** впервые заявил о том, что толкование и интерпретация необходимы не только для разъяснения сложноступных и противоречивых религиозных текстов, но и для художественных произведений. основополагающий тезис Шлейермахера гласит, что исходным пунктом герменевтики должна быть установка интерпретатора на максимально возможную идентификацию с произведением и, главное, с автором. Для этого необходимо изучать его «окружение», представить себе, как понимали художника современные ему читатели, зрители, слушатели. Реконструкция подобного понимания прокладывает дорогу к постижению изначальных значений художественного произведения. Но в относительно полном объеме смыслов оно откроется нам лишь тогда, когда удастся проникнуть во внутренний мир его создателя, спроектированный в данный текст.

Само возникновение герменевтики в этот период обусловлено развитием романтических тенденций в европейской культуре, главной специфической особенностью которых была обращенность к субъекту, к личности художника. Не случайно она получила название «романтической герменевтики». Романтизм преодолевает и развивает кантовскую концепцию субъекта. Канта занимала проблема универсальности и объективности познавательных процедур, предметом его рассмотрения был так называемый трансцендентальный субъект – носитель сверхлично-безличного разума, способного вырабатывать общезначимые суждения. На место этой кантовской абстракции познающего субъекта, в чьих жилах, по выражению В. Дильтея, «течет не настоящая кровь, а разжиженный сок разума» [35, с. 111], романтики поставили эмпирическую личность как «воляще-чувствующе-представляющее» существо во всей его полноте и неповторимом своеобразии.

Это своеобразие, сразу же породило целый ряд проблем, связанных с самой возможностью взаимной сообщаемости множества уникальных личностей. Хотя, с одной стороны, между такими личностями, несомненно, существует некий минимум мыслительной и психологической общности, с другой – именно в силу уникальности их

жизненных миров они разделены пропастью *различия*, а стало быть, *чуждости* и *непонимания*, пропастью, преодолеть которую как раз и была призвана шлейермахеровская герменевтика. Герменевтика есть там, где есть непонимание, утверждал он.

Как уже отмечалось, для Шлейермахера постижение текста заключалось, прежде всего, в проникновении в индивидуальность его создателя, поэтому его метод предполагает «дивинацию» – акт перевоплощения, интуитивного «*вчувствования*» в чужое «ты». На этом основании его герменевтику часто называют дивинационной. Однако Шлейермахер не ограничивал задачи герменевтики исключительно психологическими процедурами. Он отчетливо осознавал опасность субъективизма в герменевтическом толковании. Поэтому он считал необходимым разработать *методологию* герменевтики, которая включала как интуитивные (субъективные), так и дискурсивные (объективные) способы понимания художественного текста. Последние представляют собой ни что иное, как грамматический анализ текста. Шлейермахер подчеркивал, что любой текст открывается нам как определенная языковая данность. «Все, что предполагается в герменевтике, – утверждал он, – это лишь язык, и все, что может быть здесь обнаружено, включая и остальные объективные и субъективные предпосылки, – все это следует находить в языке» [цит. по: 29, с. 37].

Чтобы понять автора, необходимо выяснить, в каких значениях употреблял он слова, понятия и предложения. Так интерпретатор осваивает внешнюю форму рассматриваемого произведения. Но его духовный смысл не дается непосредственно в тексте. Раскрыть этот смысл нельзя лишь с помощью логики, грамматического истолкования. Здесь и вступает в силу дивинация – интуиция, благодаря которой только и можно проникнуть в творческое «я» художника и в духовное содержание произведения, его внутреннюю форму. Важно подчеркнуть, что Шлейермахер говорил о необходимости органичного сочетания обоих методов. Результаты, достигнутые посредством одного метода, сопоставляются с результатами, полученными другим. Если они не противоречат друг другу, интерпретатор находится на верном пути. Более того, их согласование свидетельствует об успешности психологической интерпретации.

Тем не менее, реальное воздействие на процесс исследования художественных текстов оказал именно дивинационный метод Шлейермахера, ориентированный на интуитивное постижение внутреннего мира автора. Наиболее интенсивно он применялся в литера-

туроведении, поэтому мы будем опираться на работы филологов. Признанным мастером понимания-вчувствования, давшим блестящие практические образцы романтической герменевтики, был французский литературный критик Шарль-Огюстен Сент-Бёв, разработавший «биографический метод», целью которого было связать генетическим родством творца и его творение, увидеть в последнем объективированное инобытие авторского «я». Произведение для Сент-Бёва – это «заговорившая личность», а личность – это душевный мир художника, обретший адекватную словесную плотность.

Указанный метод, обладающий несомненными достоинствами, вместе с тем не лишен недостатков: применение его ведет к ограничению герменевтического пространства, ограничивая его выявлением авторской позиции, превращая произведение в копию «характера» писателя – что не могло не вызвать критику как со стороны исследователей, так и самих художников. Так, Марсель Пруст писал: «Этот метод игнорирует обстоятельство, становящееся хорошо нам известным, если мы заглянем в самих себя, а именно: книга является продуктом иного «я», нежели то, которое проявляется в наших привычках, в обществе, в наших пороках» [цит. по: 50, с. 14–15]. Основанием для критики биографического метода служит то, что история искусства отнюдь не затрудняется компетентно судить о произведениях прошлого даже в тех случаях, когда ей ничего не известно о стоящем за ними «человеке».

Антитезой индивидуализму и психологизму романтической герменевтики стало формирование культурно-исторического направления в интерпретации художественных произведений (Э. Ренан, И.-А. Тэн и др.). Его сторонники стремились открыть не эмпирического, а исторического субъекта литературы, создать историю именно литературы, а не литераторов. Если Сент-Бёв понимал произведение как документ, в котором запечатлелась личность его творца, то представители культурно-исторической школы увидели в нем документ, фиксирующий определенное состояние общества. Их цель состояла в том, чтобы «научить читателей узнавать в странице Монтеня, в пьесе Корнеля, даже в сонете Вольтера определенные моменты общечеловеческой, европейской или французской культуры». Таким образом, их интересовало не само произведение, а лишь запечатленный в нем предмет – то, что в нем «отражается». Стремление свести произведение к фиксации «объективных» содержаний обнаруживает позитивистскую направленность культурно-исторического подхода к интер-

претации художественных творений, редуцирующую их важнейшую, сущностную характеристику – индивидуально-личностную обусловленность. Позитивизм, провозгласивший естественные науки идеалом и образцом познания, распространил свою претензию на объективность знания на все области действительности, в том числе на общество и человека. Эта методология игнорировала тот факт, что искусство вовсе не пассивно «запечатлевает» жизнь, но активно ее осмысляет, что произведение – это не сама действительность, послушно отлившаяся в слова, формы или краски, но точка зрения на нее, что автор не «протоколист» чужих «идей и чувств», но также и сам обладает и чувствами и идеями, идеологическим кругозором, в свете которого изображает внеположный ему мир.

Заслуга в преодолении ограниченности позитивистского подхода принадлежит представителю «философии жизни» **Вильгельму Дильтею (1833–1911)**. Немецкий философ впервые заявил о необходимости различения наук о природе и наук о духе. Различие между естественными и гуманитарными науками, по Дильтею, вытекает как из разницы их предметов, так и из различия предполагаемых этими предметами форм опыта, способов познания. Природа не одушевлена изнутри, не имеет целей и не обладает никакой смысловой структурой; это конгломерат безгласных и бесчувственных «вещей». В естественных науках природа (объект познания) и человек, наделенный чувством, разумом и волей (субъект познания), выступают как две качественно различные реальности: природа оказывается для человека материалом сугубо «внешнего» опыта. Напротив, в гуманитарных науках, изучающих самого человека, субъект и объект познания принципиально совпадают, в связи с чем Дильтей и поставил вопрос об условиях и возможности познания человеческим субъектом самого себя, иными словами – о возможности гуманитарного знания как такового.

Философ приходит к выводу о том, что историю и человека нельзя изучать так же, как природу, руководствуясь естественнонаучными стратегиями, ориентированными на однозначное объяснение, их можно только понять; «природу мы объясняем, а духовную жизнь понимаем», – подчеркивал он. Тем самым Дильтей отчетливо формулирует одну из важнейших проблем герменевтики – проблему соотношения *понимания* и *объяснения* в гуманитарном познании. Познать человека, по Дильтею, значит проникнуть в его мотивы, идеалы, представления, в его целостный духовный мир, и единственным

средством такого проникновения может служить только эмпатическое «вживание», симпатизирующая идентификация с «другим», своеобразное перевоплощение, иными словами – понимание, которое является делом уже не «внешнего», а сугубо «внутреннего» опыта: если естествоиспытатель всего лишь созерцает (пусть и заинтересованно) свой предмет как предстоящее ему зрелище, то гуманитарий с необходимостью должен пережить свой предмет изнутри.

Вот почему основание всех наук о духе Дильтей видел в герменевтике. Герменевтика трактуется им как философская наука о понимании, предполагающая умение видеть за фактами, событием, вещью самодвижение человеческого духа. Приоритет в постижении духовного содержания, смысла произведения классик «философии жизни» отдает интуитивным способам познания. Именно посредством интуиции можно уловить целостность жизненных явлений, точнее, приблизиться к ней, ибо какие бы усилия не прилагались к ее познанию, всегда остается некий остаток, зона непознанного и непознаваемого, лежащего в сфере бессознательного, иррационального. Поэтому, уверен философ, нельзя до конца уловить смысл художественного произведения, оно несет в себе бесконечное число значений, понимание которых не дано и самому автору. Вслед за Шлейермахером Дильтей утверждает, что критик способен понять и объяснить произведение лучше, полнее, чем его создатель. Однако и это понимание носит ограниченный характер. Таким образом, Дильтей впервые открыто заявил о бесконечности художественного смысла.

Нельзя не отметить, что проблема понимания не была удовлетворительно разрешена Дильтеем, что не умаляет теоретической значимости поставленных им вопросов, на которые и сегодня невозможно ответить окончательно и однозначно. Дильтей подчеркивал необходимость глубинного проникновения в текст, постижения его изнутри. Сама идея вживания, вчувствования в объект, несомненно, значима и продуктивна для герменевтического познания, однако она содержит в себе и определенную ограниченность: познание любого объекта невозможно, если исследователь находится только внутри него. Столь же необходим взгляд со стороны, определенное дистанцирование от предмета. Дильтей понимал это: он говорит о постижении единичного явления во всей его специфике, но также и о необходимости выявлять общее и закономерное в цепи жизненных событий. В этом (по его собственному признанию присущем ему) «стремлении к прочности» обнаруживается своеобразный академизм представите-

ля «философии жизни», его так и не преодоленная связь с классическим мышлением, с метафизикой. Дильтей признает высокую ценность «норм» в познании жизни и искусства. Но как совместить эти суждения с идеей множественности смыслов, бесконечности интерпретаций? Вопрос остается без ответа.

Таким образом, дильтеевская теория понимания, по сути, не реализовала провозглашенную автором задачу – создать методологию наук о духе, поскольку понимание, акцентируемое им как акт сугубо психологический, не тождественно познанию как акту, прежде всего, интеллектуальному и являющемуся целью всякой науки. Следовательно, применительно к учению Дильтея можно говорить о герменевтике, скорее, как об искусстве понимания.

Попытки выявить константные образования в культуре, которые могли бы стать основанием для научного подхода к гуманитарным явлениям, можно обнаружить в аналитической психологии К.Г. Юнга и в структурализме. В этом же направлении ориентировали свои исследования литературы и представители «неокритической школы» в 20–30 гг. XX века, основные принципы которой были заложены Т.С. Элиотом. Основной методологический пафос этой школы заключался в требовании «онтологической критики», то есть критики, которая перенесла бы внимание с источников литературы (объективных и субъективных) на объективное бытие самой литературы или, по выражению Элиота, «с поэта на поэзию». Неокритики выдвинули две основополагающие «неокритические» идеи: идею «органической формы» и идею «литературной традиции».

Представление об «органической форме» произведения предполагает его абсолютную внутреннюю целостность и структурную взаимосвязанность его элементов, которая в значительной своей части является не продуктом вдохновенного индивидуального «произвола» автора, а результатом реализации объективных законов самого искусства: автор оказывается лишь «медиумом» художественного акта, а его произведение, будучи раз создано, отделяется от него, обретает самостоятельную жизнь и силу воздействия, не зависящую от субъективных намерений творца. Как отмечает Косиков, «точнее было бы сказать, что в произведении есть такие элементы содержания и формы, которые достаточно непосредственно выражают замысел и сознательную волю автора, но есть и такие (связанные с законами ритма и рифмы, законами литературного рода и жанра, правилами сюжетосложения и т. п.), которые отнюдь не возникают заново в каждом

новом произведении, но достаются писателю как бы по традиции, используемой им обычно совершенно бессознательно» [50, с. 23]. Сказанное в полной мере относится и к музыкальному произведению, к музыкальной форме.

Вводя термин «традиция», Элиот и имел в виду трансиндивидуальный и трансисторический характер некоторых механизмов и форм в искусстве, связывающих между собой как индивидуальных авторов, так и целые исторические эпохи, обеспечивающих сквозное единство человеческой культуры, несмотря на все те непрерывные изменения, которым подвергает ее время. Элиот заметил, что переживания и опыт, существенные для человека как для эмпирической личности, могут не найти никакого места в его творчестве и наоборот, те из них, которые имеют творческую значимость, могут играть ничтожную роль в его обыденной жизни. Откуда берутся эти переживания и почему они так настойчиво заявляют о себе в искусстве?

Определенный ответ на этот вопрос дал К.Г. Юнг своей теорией архетипов, под которыми он понимал некоторые «первопереживания», «первообразы», то есть определенные мотивы и их комбинации, способные повторяться у самых разных авторов на протяжении всей истории искусства и не могущие быть объяснены не только индивидуальным складом психики художника, но и воздействием на него непосредственно окружающей действительности. Архетипы, коренящиеся в области «коллективного бессознательного», там, где откладывается совокупный, миллионы раз повторенный опыт всего человечества, – это не какие-то конкретные и врожденные представления, но скорее «врожденные возможности представления», в каждом индивидуальном случае наполняемые конкретным материалом сознательного опыта, который подсказывает социальная практика данного времени.

Архетипы – это отнюдь не те конечные «причины» деятельности художника, которые искало позитивистское литературоведение; они также не являются и целью этой деятельности, ибо принципиально лежат вне сферы сознания и целенаправленной воли автора; архетипы, по Юнгу, выполняют роль своеобразного регулятивного принципа, структурной схемы, того русла, по которому направляется образотворческая активность: он как бы упорядочивает эмпирический опыт художника, придает ему «форму». Юнг не претендовал на объяснение смысла или назначения искусства, на оценку эстетических достоинств или недостатков того или иного произведения (он сам неодно-

кратно подчеркивал, что принцип аналитической психологии и принцип искусствознания не конкурируют, но только дополняют друг друга). Его теория позволяет понять не «содержание» художественного сообщения, а тот «язык», на котором оно передается, позволяет объяснить, почему, скажем, целый ряд мотивов в сюжетах об Оресте и Гамлете так поразительно напоминают друг друга или почему тип трикстера в литературе с такой устойчивостью повторяется от глубокой древности до современных нам произведений вроде «Признаний авантюриста Феликса Круля» Т. Манна.

Но архетип – не только формообразующий регулятивный принцип, в нем есть своя, пусть достаточно расплывчатая, но зато универсальная семантика; именно ее наличие во многом способно объяснить, почему многие далекие от нас произведения (например, «Божественная комедия»), чье предметное содержание накрепко привязано к своей эпохе и вряд ли может заинтересовать современного человека, тем не менее, способны вызывать у нас неподдельное волнение; причина, пишет Юнг, именно в архетипах, благодаря которым общечеловеческое бессознательное «прорывается к переживанию и празднует брак с сознанием времени», преодолевает однократность индивидуального бытия и возвышает личную судьбу до судьбы человечества [124, с. 114].

Выступая против романтической абсолютизации личности в искусстве, против «биографизма» и позитивизма в литературоведении, стремясь проникнуть в глубинные формальные и смысловые слои произведения, «новая критика», юнгианство и связанная с ним ритуально-мифологическая школа сумели раскрыть важные аспекты художественной фантазии и поэтического вдохновения, показать, что творчество гораздо глубже и многограннее, чем это может показаться поверхностному взгляду. И все же, будучи доведена до логического конца, методология этих школ обнаруживает свои уязвимые стороны, а именно: сознательное преуменьшение индивидуального начала в искусстве. Как бы там ни было, помимо конкретного автора – с его внутренним миром, сознанием и волей – произведение возникнуть не может, а прямым и основным импульсом к возникновению этого произведения является не стремление вневременных и бессознательных сил найти себе выход, а сознательное намерение автора поставить те или иные вопросы и осмыслить современную ему действительность.

2. Понимание и художественный смысл в экзистенциально-герменевтической парадигме XX века

Сциентистская тенденция, тяготеющая к научному, рационально-логическому постижению искусства, вызывала недоверие, а то и прямой отпор едва ли не с момента возникновения гуманитарных наук. В XX веке в открытую полемику со сциентизмом вступили многие представители *экзистенциализма*, и прежде всего – Мартин Хайдеггер, причем сама эта полемика была вызвана как стремлением ограничить притязания дискурсивно-рационального мышления на всеобщую значимость, так и стремлением принципиально оправдать феномен искусства, доказать его незаменимость в качестве одной из форм человеческого духа.

Хайдеггер принципиально противопоставляет два подхода к действительности – «метафизический» и «герменевтический». Термин «метафизика» он употребляет в специфическом значении, имея в виду именно научное мышление с его противопоставлением познающего субъекта и познаваемого объекта, с его абстрактностью, безличностью и рассудочностью, с его жаждой разложить и исчислить любую вещь, чтобы подчинить ее целям человеческой «пользы» и т. п. Такую препарированную, анатомированную действительность Хайдеггер называл «сущим», которое только и доступно «метафизически» ориентированному взгляду. Однако подобный взгляд, полагает Хайдеггер, не является ни единственно верным, ни единственно возможным хотя бы уже потому, что человеку дано воспринимать действительность совершенно иным способом – в ее неразложимой целостности, непосредственно, интуитивно. Герменевтика как раз и является, по Хайдеггеру, способом такого восприятия, не опосредованного рациональностью и рефлексией. Действительность, взятую в аспекте ее целостности, Хайдеггер назвал «Бытием», которое нельзя помыслить в логических понятиях, а можно только ощутить и пережить. Наблюдаемая ныне экспансия наук во все области жизни означает, по Хайдеггеру, лишь то, что наша современность «забыла Бытие ради сущего». Но если, несмотря на это, человек все же продолжает испытывать неистребимую тоску по полноте бытия, то это, в свою очередь, значит, что рациональность отнюдь не исчерпывает человеческого существа и что должен существовать какой-то иной «канал» постижения мира, который удовлетворял бы нашу потребность в интимном переживании бытия и которым, по мнению Хайдеггера, как

раз и является искусство. Искусство есть способ спасения от «сущего» и возврата к «бытию».

Не менее решительно, чем против «метафизики», Хайдеггер выступил и против романтического принципа субъективности в искусстве, который привилегирует степень оригинальности, с какой художник переживает мир, а не сам этот мир; субъект, а не объект; мышление о бытии, а не само бытие. Между тем подлинная задача искусства, убежден создатель «фундаментальной онтологии», прямо противоположна: художнику надлежит не поражать публику своей «самобытностью» (которая непременно грозит обернуться бесплодным и нарочитым оригинальничаньем), а проникновенно «вслушиваться» в бытие, позволить ему «открыться» и свободно выразиться вовне посредством художника и его произведения. Поэт для Хайдеггера – посредник, «медиум», но только не медиум сверхиндивидуальной поэтической «техники», а медиум самого всеобъемлющего бытия: искусство оказывается «хранилищем бытия», причем, пожалуй, единственно возможным хранилищем, поскольку, будучи конкретно-чувственным, «символическим» по своей природе, оно тем самым и предназначено быть «домом» и прибежищем всякой целостности. В связи с этим Хайдеггер не случайно подчеркивает «служебную» роль поэта в творческом акте и служебную роль произведения как объективации этого акта. Он тем самым хочет еще раз показать отличие искусства от науки. Благодаря науке человек является господином «сущего», которое он разлагает и над которым экспериментирует. Но господином «бытия» человек быть не может, ибо по отношению к нему он стремится не к владычеству, а к слитности и единению; человек – заботливый «хранитель» и внимательный «пастырь» бытия.

Бытие, раскрывающееся навстречу человеку, есть, по Хайдеггеру, явление истины, обнаружить которую и призвано искусство (в искусстве «совершается истина»). Истина искусства, полагает Хайдеггер, в равной мере есть и «открытость» (бытие ничего не утаивает от человека), и в то же время «сокрытость» бытия. «Сокрытость» здесь не означает ни непознанности, ни тем более непознаваемости, но скорее напоминает неизреченную многозначительность символа или древнегреческих оракулов, которые говорили, скрывая, и, раскрывая, умалчивали. «Сокрытость» у Хайдеггера – это просто та неисчерпаемая смысловая полнота бытия, которая заключена в каждой вещи и которая доступна интенсивному переживанию с нашей стороны вплоть до того момента, пока мы не подойдем к этой вещи как к

функции. Эта смысловая многозначительность бытия («тайна») вместе с тем непосредственно явлена всякому, кто готов к ней прислушаться, а потому и сама истина бытия предстает у Хайдеггера как вечный спор «явленности» и «тайны», «разверстости» и «сокрытости». Именно здесь обнаруживается истина искусства²⁶. «Вот почему, – замечает в связи с этим Г.К. Косиков, – даже «развинтив» механизм произведения до мельчайших винтиков и колесиков, мы ни на йоту не приблизимся к его «истине»; последняя существует на уровне бытия, а не на уровне произведения и лишь овеществляется, объективируется в нем. Науке недоступна именно эта многозначительность истины, в которой настоятельно нуждается человек, а потому искусство оказывается необходимым противовесом науке» [50, с. 30–31]. Постигание истины искусства с необходимостью предполагает герменевтические процедуры и осуществляется как процесс понимания. Однако этот процесс мыслится уже в рамках другой культурно-философской парадигмы.

Развитие герменевтического подхода в XX веке приводит к переосмыслению статуса понимания в структуре человеческой деятельности, а именно к осознанию того, что понимание должно рассматриваться не просто как одна из познавательных процедур, но как необходимая составляющая человеческого бытия вообще. Не случайно в работах одного из крупнейших представителей данного направления *Ханса Георга Гадамера (1900–2002)* герменевтика приобретает черты философской концепции и характеризуется самим автором как философия понимания. Понимание предстает здесь как универсальный способ освоения человеком мира, включающий в себя наряду с теоретическим познанием также чувственное переживание (опыт жизни), различные формы практики (опыт истории) и формы эстетического постижения (опыт искусства). Иными словами, понимание трактуется Гадамером как экзистенциальное событие человеческой жизни, как опыт.

Опыт, в свою очередь, выражается в языке. В философской герменевтике Гадамера язык рассматривается как аутентичный способ самораскрытия истины бытия. При этом философ стремится преодо-

²⁶ Хайдеггер неоднократно оговаривается, что имеет в виду только «большое», «великое» искусство. Из собственного опыта каждый из нас знает, что далеко не все художественные произведения (даже обладающие высокими идейными и эстетическими достоинствами) способны вызвать то переживание трепетной сопричастности бытию, которое имеет в виду философ.

леть горизонт строгого рационально-логического познания «мыслящего себя мышления» и показать несводимость истины к тому ее понятию, которое сложилось в нововременной научной традиции. Истина для него не есть характеристика познания, а характеристика самого бытия. Она не может быть схвачена с помощью «метода», строгой схемы действий познающего субъекта, а может лишь приоткрыть себя понимающему осмыслению. Истина «свершается», и преимущественный способ ее «свершения» («события») – искусство. С этих позиций Гадамер преобразует традиционную герменевтическую проблематику. Понимание текста предстает как экзистенциальное событие человеческой жизни, а осмысление прошлой культуры («опыт традиции») – как форма самоосмысления индивида и общества.

Важнейшей особенностью, отличающей позицию Гадамера, является подчеркнутая роль традиции, которая рассматривается как онтологическое условие понимания. Традиция, выражающаяся, прежде всего, в языке, является неотъемлемой частью нашего «я» как единицы всеобщего культурного опыта. «Герменевтика должна исходить из следующего: тот, кто хочет понять, связывает себя с предметом, о котором гласит предание, и либо находится в контакте с традицией, либо стремится обрести такой контакт. С другой стороны, герменевтическому сознанию известно и то, что связь его с сутью дела не может отличаться той беспроблемной и само собой разумеющейся святостью, что характерно для непрерывной традиции. На деле существует полярность близости и чуждости, и именно в ней основание задачи герменевтики, только ее следует понимать не по Шлейермахеру, психологически, не как пространство, в котором скрывается тайна индивидуальности, но подлинно герменевтически, то есть во взгляде на нечто сказанное – на язык, на каком обращается к нам традиция, на слово, какое говорит она нам» [24, с. 79]. Таким образом, в герменевтике Гадамера происходит перемещение внимания с субъективных характеристик текста (психология автора) на его объективную структуру (традиция, выраженная в языке), в рамках которой только и может существовать субъективное.

Обращенность к языку высказывания, выступающая одной из необходимых составляющих всякого герменевтического исследования, порождает проблему «герменевтического круга». Это понятие, выражающее цикличность процессов понимания, занимает существенное место в герменевтической теории. Суть его состоит в том, что для понимания целого необходимо понять его отдельные части,

но для понимания отдельных частей уже необходимо иметь представление о смысле целого. Так, в «грамматическом анализе» Шлейермахера, ориентированном на выяснение значения слова, необходимо учитывать, что слово – часть относительно предложения, предложение – часть относительно текста, текст – часть относительно творческого наследия данного автора и т. д. В свою очередь, постижение психологии автора также включает в себя герменевтический круг: текст есть проявление целостной духовной жизни личности автора. Иное содержательное наполнение приобретает «герменевтический круг» у Дильтея: понимание текста как «объективации жизни» творческого индивида возможно при условии понимания духовного мира соответствующей эпохи, а это предполагает понимание оставленных этой эпохой «объективаций жизни» (культурных феноменов).

С точки зрения традиционного субъект-объектного мышления задача выхода из «герменевтического круга» оказывается неразрешимой окончательно. Однако представители экзистенциально ориентированного мышления рассматривают проблему постижения смысла с иных позиций. Так, М. Хайдеггер утверждал, что герменевтический круг нельзя трактовать как порочный или как неустранимое неудобство. Еще раз напомним, что Хайдеггер считал понимание не столько инструментом, сколько структурой, конституирующей *Dasein*, внутренне онтологическим измерением человеческого бытия, тем самым утверждая тезис: человеческое бытие состоит в понимании. Человек обретает бытие, перерастая сам себя, разматывая клубок опытных возможностей. Каждый новый виток – приобретение опыта, рождающееся на основе предыдущего опыта и в процессе его переосмысления. Таким образом, в философии Хайдеггера герменевтический круг связывается не с формальными условиями понимания как метода познания, а с онтологическими условиями человеческого бытия как опыта самопонимания и самопреодоления. Поскольку герменевтический круг выражает взаимообусловленность истолкования бытия человеком и человеческого самоистолкования, постольку задача герменевтики состоит не в размыкании герменевтического круга, а в том, чтобы войти в него – то есть истолковать бытие, исходя из человека (отсюда хайдеггеровское «человек – просвет Бытия»).

Развивая подход Хайдеггера, Гадамер также утверждал, что в герменевтическом круге заключена позитивная возможность постижения изначального смысла. Языковая традиция, в которой укоренен познающий субъект, составляет одновременно и предмет понимания,

и его основу: человек должен понять то, внутри чего он с самого начала находится – тем самым образуется герменевтический круг. Тем не менее, уверен создатель «философии понимания», герменевтический анализ в состоянии дать прозрачное описание предмета, если он избегает произвола и ограниченности, вытекающих из неосознаваемых ментальных привычек. Герменевтическая рефлексия «выводит на свет», обнаруживает предварительные установки: ценностные представления, эстетические идеалы, личностные склонности, предпочтения и т. д., чтобы в конечном случае увидеть вещь в ее сути, вещь как таковую.

Однако абсолютная беспредпосылочность понимания невозможна, подчеркивает Гадамер. Хотим мы того или не хотим, но многие теоретические послы, идеологемы, психологические установки неистребимо укоренились в нас как в людях определенного времени и среды. Не менее существенно то, что все мы пользуемся общим языком, в котором закреплен опыт поколений, властно довлеющий над нами (об «идолах площади» предупреждал еще Ф. Бэкон!).

Гадамер существенно модифицирует герменевтический подход. Настаивая на непреодолимой уникальности бытийной исторической ситуации, в которой был создан текст и в которой находится интерпретатор, Гадамер, тем не менее, делает вывод о том, что дильтеевское «перевоплощение», «проникновение» во внутренний мир автора невозможно, да и нежелательно. Для понимания изначального смысла требуется познавательный контекст, и чем более он будет широк, чем в большее число со-поставлений сумеем мы включить изучаемое произведение, тем глубже, разностороннее сможем его познать. Это значит, что всякий акт гуманитарного познания, по существу, является двуединым актом, предполагающим наряду с максимальным вчувствованием в объект столь же максимальное отстранение от него, ценностное *дистанцирование*. Раз дистанция между прошлым и настоящим, текстом и интерпретатором все равно существует, раз реконструкция нереальна и все равно имеет место конструкция смысла, то следует тщательно продумать процессы и процедуры герменевтики именно в этих, ранее упускавшихся из виду или подвергаемых отрицанию аспектах. «Плодотворность герменевтической критики обнаруживается во всей полноте лишь тогда, когда она доходит до саморефлексии, когда ее предметом становится ее собственная обусловленность и тот контекст зависимостей, в котором она сама находится», – подчеркивает Гадамер [24, с. 70].

Прежде всего, необходимо учитывать, что, обращаясь к тексту, мы подходим к нему с целым багажом уже имеющихся предрасположений. Гадамер, в частности, указывает на существование в сознании интерпретатора предрассудков. Однако он дает этому слову более широкое толкование. В контексте гадамеровской герменевтики оно означает сложный духовный комплекс «преднастроенности» по отношению к любому предмету, делу, явлению, человеку, о которых мы выносим какое бы то ни было суждение. Классическая традиция признавала наличие предрассудков («идолы» Ф. Бэкона), но считала их ложными понятиями, от которых следует избавиться. По мысли Гадамера, простое отбрасывание предрассудков совершенно невозможно, ибо в их наличии и власти над человеком проявляется социально-исторический характер жизни индивида. Предрассудки не препятствуют пониманию, а способствуют ему: во-первых, они позволяют максимально заострить инаковость текста по отношению к интерпретатору, ощутить «чуждость» в истолковании (предпосылка движения к подлинному смыслу); во-вторых, способствуют трансляции опыта от поколения к поколению, тем самым обеспечивая непрерывность традиции.

Неверно сводить пред-суждение и пред-понимание к простейшим интуициям, чисто индивидуальным переживаниям. Задолго до того, как мы осуществляем рефлексивное самоосмысление, мы само собой разумеющимся образом понимаем самих себя как живущих в семье, обществе, государстве, подчеркивает Гадамер. Вот почему пред-суждения индивида в куда большей мере, чем суждения, выступают как историческая действительность человеческого бытия. Аналогичным образом обстоит дело с пред-пониманием. Еще до того, как человек рационально, рефлексивно, более или менее отчетливо понимает что-то, он – часто незаметно для себя – истолковывает подлежащее пониманию, придает понимаемому определенный смысл. Гадамер подчеркивает: «Тот, кто хочет понять текст, постоянно осуществляет набрасывание смысла. Как только в тексте начинает проясняться какой-то смысл, он делает предварительный набросок смысла всего текста в целом. Но этот первый смысл проясняется в свою очередь лишь потому, что мы с самого начала читаем текст, ожидая найти в нем тот или иной определенный смысл. Понимание того, что содержится в тексте, и заключается в разработке предварительного наброска, который, разумеется, подвергается постоянному пересмотру при дальнейшем углублении в смысл текста. Предвзятые мнения,

не подтверждающиеся фактами, грозят сбить с верного пути того, кто стремится к пониманию. Разработка правильных, отвечающих фактам набросков, которые в качестве таковых являются предвосхищениями смысла и которые еще только должны быть заверены «самими фактами», – в этом постоянная задача понимания. Здесь нет никакой другой «объективности», помимо того подтверждения, которое наше предварительное мнение получает в ходе разработки. Что еще характеризует произвольность не отвечающих фактам пред-мнений, как не то, что их уничтожает первая же попытка приложения к реальности? Понимание обретает свои подлинные возможности лишь тогда, когда его предварительные мнения не являются случайными. А потому есть глубокий смысл в том, чтобы истолкователь *не просто подходил к тексту со всеми уже имеющимися у него готовыми пред-мнениями, а, напротив, подверг их решительной проверке с точки зрения их оправданности* (курсив мой. – З.Ф.), т. е. с точки зрения происхождения и значимости» [23, с. 318–319].

Таким образом, процедура герменевтического истолкования, по Гадамеру, схематично может быть изложена следующим образом. Есть тексты, несущие смыслы²⁷. Толкователь входит в них умом, но не тем, который называли «*tabula rasa*»²⁸, а с определенным *пред-пониманием*, основанном на культурной памяти. Однако само по себе наличие пред-понимания не блокирует движение к подлинному смыслу текста, но лишь обуславливает необходимость постоянной корректировки, соотнесения предварительных ожиданий с реальными посылами текста, освобождения от выявленных несоответствий. Последующий анализ текста и контекста показывает, насколько верен первоначальный проект. Если текст оказывает сопротивление, рождается второй проект, и так до бесконечности. В результате растут знание и понимание контекста. Изменения в сфере пред-понимания дают повод для прочтения заново, поэтому новые интерпретации текста не иссякают. Так происходит движение по герменевтическому кругу – ко все более точным версиям.

Для интерпретатора очень важна «чувствительность» в отношении инаковости текста: способность к признанию собственных оши-

²⁷ Понятие текста рассматривается в данной работе в расширенном понимании, характерном для современной семиотической парадигмы – как любая знаковая система, являющаяся носителем некоторого сообщения и обладающая доступным пониманию смыслом.

²⁸ Чистая доска (*греч.*).

бок, обнаруживающихся вследствие неподтвержденных ожиданий и предположений. Гадамер специально подчеркивает: текст не должен быть предисловием к тому, о чем говорит интерпретатор. Слушать и слышать текст – вот задача толкователя. «Герменевтически воспитанное сознание должно быть с самого начала восприимчиво к инаковости текста. Такая восприимчивость, однако, не предполагает ни «нейтралитета» (в том, что касается существа обсуждаемого дела), ни самоуничтожения, но включает в себя снимающее усвоение собственных пред-мнений и пред-суждений. Речь идет о том, чтобы помнить о собственной предвзятости, дабы текст проявился во всей его инаковости и тем самым получил возможность противопоставить свою фактическую истину нашим собственным пред-мнениям» [23, с. 321]. Иными словами, понимание, реализованное методологически последовательно, должно быть свободно от антиципаций и предрассудков. Только тогда можно услышать изначальный текст и его тональность.

Апелляция к изначальному тексту формирует новое проблемное поле герменевтики, связанное с атрибуцией объективности интерпретации. Каковы границы интерпретации художественного смысла: возможно ли одно определенное толкование или же герменевтическая задача бесконечна и есть ли гарантии адекватности интерпретации тексту? Идея множественности интерпретаций пронизывает герменевтику и имеет основополагающий, фундаментальный характер. Однако герменевтическая теория развивается в постоянном напряжении, образуемом противоречием между текстом и его интерпретациями. Для герменевтики остается трудноразрешимым вопрос об интерпретационных гарантиях от субъективизма и релятивизма.

Вопрос об объективности исследования – один из ключевых в гуманитарном познании. Сложность и неоднозначность ответа на него обусловлена спецификой его предмета – об этом уже упоминалось выше. Объективность, будучи важнейшим квалификационным признаком научного познания, означает, прежде всего, беспристрастность, дистанцированность, элиминацию субъективности исследователя. Совершенно очевидно, что полное соблюдение указанных требований к процессу познания феноменов человеческой культуры, продуктов человеческого духа невозможно. Тем не менее, в литературе, в частности в позитивистском литературоведении (культурно-историческая школа) высказывались утверждения о том, что с помощью каузально-генетических процедур о каждом писателе, о каждом произведении и, далее, обо всей истории литературы может быть вы-

несено «полное», «окончательное» и «бесспорное» суждение. Г. Лансон, например, прямо заявлял: «Можно вполне трезво предсказать, что со временем установится полное согласие относительно определений, содержания и смысла произведений, и спорить будут только о их доброте или злобности» [цит. по: 50, с. 35]. Противоположная точка зрения, наоборот, принципиально отрицает не только возможность отыскания, но существование истинного смысла произведения, могущего создать основу для объективного анализа. Так, Поль Валери заявляет: «Не существует истинного смысла текста».

Что означает определение «изначальный текст»? Если считать признаком объективности соответствие авторским намерениям, то придется признать, что смысловая палитра текста исчерпывается только одним единственным значением, что противоречит утвердившемуся в современной семиотике положению об автономности текста. В реальности часто бывает, что изучаемый текст уже был объектом многих интерпретаций. При этом, как отмечают исследователи, «иногда кажется, что автору оригинала и во сне не могло бы привидеться то, что от его имени говорят» [86, с. 425]. Тем не менее, по мнению Гадамера, интерпретации, находящиеся за пределами мысленных намерений автора, не теряют своего смысла. Автор для него – «элемент почти случайный», однажды созданный им текст начинает жить независимо от своего творца. Текст производит исторический эффект: интерпретатор перечитывает текст, отыскивая его черты в других культурных слоях. В силу временной дистанции он видит и понимает больше. Поэтому, чем дальше мы находимся от текста, тем с большим пониманием приближаемся к нему, благодаря багажу проверенных, более или менее точных толкований.

И все же, каковы границы этих истолкований? Не утрачивает ли при этом изначальный текст свое значение, становясь лишь поводом для собственных рассуждений (а иногда и просто измышлений) интерпретатора? К ответу на эти вопросы следует подходить с осторожностью и осмотрительностью. Как отмечает автор книги «Искусство и герменевтика» Е.С. Громов, сколько бы ни отличались наши суждения и оценки шекспировских пьес от тех, которые высказывались ранее, в том числе при жизни автора, эти отличия носят относительный характер. И не только на уровне явленного смысла, сюжетных конструкций, но и на более глубоком уровне, когда происходит вторжение в их иносказательный, скрытый смысл. «Он тоже задан образной системой этих пьес, структурно организован, в чем-то

немаловажном predetermined авторской волей». <...> На все времена трагедия слепой ревности составляет исконный смысл пьесы «Отелло», а трагедия растоптанной любви – «Ромео и Джульетта» [29, с. 64]. Даже самые существенные различия в интерпретации с необходимостью включают в себя и моменты общности, однозначности.

Между тем в герменевтической теории и практике имеют место и утверждения о неограниченности интерпретаций художественного текста. Так, один из основателей рецептивной эстетики Вольфганг Изер настаивает на бесконечности интерпретационного плюрализма. Само понятие смысла рассматривается им как «прежде всего семантическая операция, происходящая между данным текстом как художественной формой и читателем» [43, с. 38]. Такая позиция в большинстве случаев встречает вполне обоснованную критику.

Показательно, что Гадамер, которого больше волновали проблемы плюральности в восприятии и понимании художественного текста, и который заявлял, что актуальная интерпретация состоит не в воссоздании первичного (авторского) смысла текста, а в создании смысла заново, тем не менее, признает наличие «исконного смысла», его определенной заданности, однозначности. Тем самым Гадамер подчеркивает диалектичность интерпретации. Он выступает против возведения многозначности в основной методологический принцип, против не обоснованного текстом прочтения. В рецензии на интерпретацию одного из стихотворений Г. Аполлинера он пишет: «Словесный материал современного лирического стихотворения может <...> отличаться прямо-таки шокирующей однозначностью – и все же, в конце концов языковая структура замыкается в себе самой, становится уникальной, самодостаточной, задающей пониманию *неисчерпаемую, но, при всей поливариантности, все-таки однозначную задачу* (курсив мой. – З.Ф.)» [24, с. 149]. В понимании художественного произведения возникает множество смысловых означиваний, но этот процесс должен протекать не «поперек» текста, а на его основе. «Движение истолкования является диалектическим не столько потому, что односторонность любого высказывания может быть дополнена с какой-нибудь другой стороны <...> но прежде всего потому, что толкующее слово, «попадающее» в смысл текста, выражает целостность этого замысла и, значит, дает бесконечности смысла конечное выражение» [24, с. 149].

Сформулированная Гадамером позиция имеет чрезвычайно важное и существенное значение для определения границ интерпретации. Она позволяет сделать вполне обоснованный вывод о том, что смысл художественного произведения, обладающий бесконечностью и неисчерпаемостью, в каждой актуальной, исторически конкретной интерпретации обретает относительную конечность. Границы его не произвольны, но всякий раз задаются всей совокупностью отмеченных выше факторов (традицией, языком, историко-культурным контекстом), которые и обуславливают определенную «объективность» и однозначность интерпретации. В противном случае само понятие интерпретации настолько расплывается, что теряет свою семантическую определенность и превращается в произвольное толкование, не имеющее ничего общего с теоретическим исследованием.

На этом настаивает и виднейший писатель, философ и культуролог XX века *Умберто Эко (р. 1932)*: текст может интерпретироваться «многими способами, но не любыми способами! <...> Текст сужает безграничные или неопределенные возможности систем и создает закрытый универсум <...> Это кажется трюизмом, но коренной ошибкой безответственных деконструктивистов было верить в то, что с текстом можно делать все, что угодно» [121, с. 12].

Герменевтическая стратегия, сформулированная на общепhilософском уровне, реализовывалась в специально-научных исследованиях, в частности, в литературоведении. Так, представители «новой критики»²⁹ выдвинули идею подвижности исторических смыслов и, соответственно, тезис об «открытости» литературного произведения, о его предрасположенности ко множеству интерпретаций, – тезис, подробно развитый в программном эссе лидера этого направления *Ролана Барта (1915–1980)* «Критика и истина».

Барт обосновывает необходимость герменевтического истолкования литературного произведения. Между тем, замечает он, такая необходимость зачастую представляется сомнительной, автор и его аудитория искренне убеждены, что не нуждаются ни в каком посредничестве со стороны ученого комментатора, а произведение – ни в каких разъяснениях: ни один писатель не рассчитывает на то, что в его тексте останется нечто «неясное»; и действительно, замечает

²⁹ Направление в литературоведении, сформировавшееся в 60-х гг. XX в. в противовес позитивизму, утверждавшему возможность строго научного, однозначного определения содержания и смысла произведений. Лидером этого направления стал Р. Барт.

Барт, нет ничего более ясного, нежели само произведение. И это, пожалуй, верно, но лишь до тех пор, пока дело идет о *явном значении* текста, порожденном авторской интенцией.

Суть, однако, в том, что в любом тексте культуры, помимо явного значения, содержится еще множество *неявных смыслов*, которые субъект может попросту не осознавать. Подобно тому, как мольеровский Журден был искренне изумлен, узнав, что всю жизнь говорил прозой, удивиться может и писатель, если узнает, что в его творчестве сходятся и пересекаются десятки культурных моделей и систем (бытовых, литературных, социально-политических, принадлежащих языку текущего дня, исторической эпохе, тысячелетней традиции и т. п.), о самом существовании которых он, случается, даже не догадывается. Неявная культура – это не столько те знания и взгляды, которые рационально усвоены личностью в процессе воспитания, образования и т. п., сколько те, которые бессознательно ассимилируются человеком уже в силу самой его погруженности в определенный культурный мир, выступая в произведении как невысказанный контекст этой культуры. Наличие такого контекста, как бы впитанного произведением, а затем незаметно, но действительно излучаемого на читателя, как раз и создает впечатление той смысловой глубины и многозначительности художественно-литературного текста, которая является одной из его отличительных черт и которую имеет в виду Барт, говоря о «символичности» литературы. Субъективное (то, что «хотел сказать» автор) и объективное (то, что им «сказалось») содержания произведения не противоречат друг другу, но и не совпадают между собой, так что не только читатели, но и сам писатель может в буквальном смысле слова не знать собственного творения [13, с. 350–351].

Следует подчеркнуть, что, говоря о неявной культуре, имеют в виду именно объективное содержание самого произведения, а отнюдь не те субъективные смыслы, которые читатель бывает склонен в него привносить, «вчитывать», исходя из собственной (явной или неявной) культуры, как это имеет место, например, в современных интерпретациях классики. Будучи, по терминологии Барта, «открытым» в силу своей «многозначности», произведение, тем не менее, открыто вовсе не для множества субъективистских «вчитываний», а для множества «прочтений» того, что в нем реально содержится, – прочтений, чья задача состоит в раскрытии скрытых смыслов, в переводе неявной культуры в явную, в ее эксплицировании, то есть в осуществлении возможно более полной рефлексии над ней.

Вопрос лишь в том, как и за счет чего возможна подобная рефлексия. На первый взгляд может показаться, что чем меньше дистанция между читателем-интерпретатором и произведением, тем в большей степени последнее доступно пониманию, что современникам Данте, едва ли не лично знавшим многих прототипов его «Комедии», она раскрывалась намного полнее, чем нам. Однако Барт, как видим, развивает гадамеровский тезис: не минимум, а максимум исторической дистанции способен с наибольшим успехом погрузить нас в смысловую глубину произведения. Эта дистанция способна затруднить доступ к непосредственным реалиям, запечатленным в произведении, но только она может дать необходимую перспективу для проникновения в его культурные смыслы. А поскольку исторический процесс бесконечен, каждая новая эпоха будет открывать в произведении все новые и новые срезы объективированной в нем неявной культуры. Именно это имел в виду Р. Барт, когда писал: «...любая эпоха может воображать, будто владеет каноническим смыслом произведения, однако достаточно раздвинуть немного границы истории, чтобы этот единственный смысл превратился во множественный, а закрытое произведение – в открытое»; «...что бы ни воображали те или иные общества, произведение преодолевает их границы, проходит сквозь них наподобие формы, которую поочередно наполняют более или менее возможные, исторические смыслы: произведение «вечно» не потому, что оно навязывает различным людям некий единый смысл, а потому, что внушает различные смыслы единому человеку, который всегда, в самые различные эпохи говорит на одном и том же символическом языке: произведение предлагает, человек располагает» [13, с. 350–351].

В основании высказанных утверждений лежали идеи структурализма, признанным лидером которого был Р. Барт. В дихотомии *понимание-объяснение*, впервые предложенной В. Дильтеем для разграничения «наук о духе» и «наук о природе», структурализм реализует именно объяснительную стратегию, тем самым претендуя на объективность и научность разрабатываемого подхода. Переворот, осуществленный структурной лингвистикой, заключался не только в акценте на внутренней целесообразности языковой структуры, но и в открытии ее дорефлексивного, бессознательного характера [50, с. 39]. Так, фонологическая структура языка не осознается говорящими на этом языке субъектами и не явлена исследователю в непосредственном наблюдении; она представляет собою виртуальный инвариант,

реализованный и вместе с тем затемненный множеством своих фонетических воплощений, – конструкт, аналитически выделяемый из той эмпирической данности, каковой является поток связной речи.

Как видим, структуралистское бессознательное принципиально отличается от фрейдистского. В психоанализе бессознательное есть выражение иррациональных влечений, имеющих энергетически-биологическую природу. В структурализме оно *организовано* («Бессознательное структурировано как язык» – Ж. Лакан): это не инстинкты, а категориальная сетка, выступающая в качестве формообразующего механизма по отношению к феноменам сознания; это система сверхиндивидуальных правил-ограничений, играющая роль неявной причины по отношению к таким эмпирическим «следствиям», каковыми являются все продукты социально-символической деятельности человека (речевые факты, отношения родства, ритуалы, формы экономической жизни, феномены искусства и т. п.).

Против неограниченной интерпретации смысла выступает и один из самых значительных представителей современной герменевтики XX века *Поль Рикёр (1913–2005)*. Рикёр разработал взвешенный вариант герменевтической философии. Он анализирует механизмы интерпретации, опираясь на достижения структурализма. Обосновывая возможность текстуальной полисемии, Рикёр вместе с тем отмечает, что новое слово в интерпретации классического художественного произведения сказать очень трудно. Это слово должно опираться на несущие конструкции исследуемого текста.

Определяющее значение в его концепции имеет различие языка и речи, которое опровергает характерное для дильтеевской герменевтики противопоставление понимания и объяснения. Дильтей, как известно, настаивал на невозможности понимания текста вне его взаимосвязи с автором, апеллируя к таким познавательным процедурам, как вчувствование, сопереживание и т. п. Структуралисты же, обращаясь к письменному дискурсу³⁰, пришли к выводу, что «благодаря письменной фиксации совокупность знаков достигает того, что можно назвать семантической автономией, то есть становится независимой от рассказчика, от слушателя» [87]. Тем самым структу-

³⁰ Под дискурсом понимается специфический способ организации речи (письменной или устной). В рассматриваемом контексте наиболее адекватным представляется определение дискурса как «сцепления структур значения, обладающих собственными правилами комбинации и трансформации», данное французским структуралистом Ж.-К. Коке [44, с. 76].

ралисты обнаруживают элементы объективного анализа в герменевтическом истолковании и тем самым усиливают теоретические основания понимания. Став автономным объектом, текст располагается именно на стыке понимания и объяснения, а не на линии их разграничения. Понимание и объяснение становятся необходимыми составляющими процесса интерпретации. Тем не менее, речь идет именно об элементах объективности, которые в рамках гуманитарного познания не могут быть отождествлены с однозначностью естественнонаучного объяснения. П. Рикёр утверждает: «В действительности текст всегда есть нечто большее, чем линейная последовательность фраз; он представляет собой структурированную целостность, которая всегда может быть образована несколькими различными способами. В этом смысле множественность интерпретаций и даже конфликт интерпретаций являются не недостатком или пороком, а достоинством понимания, образующего суть интерпретации; здесь можно говорить о текстуальной полисемии точно так же, как говорят о лексической полисемии» [87]. Акцентирование характера сообщения – носителя смысла, в частности, письменного дискурса, для понимания возможностей и границ интерпретации имеет, в контексте нашего рассмотрения, важное значение. Оно связано с пониманием роли нотного текста в интерпретации смысла музыкального произведения, о чем речь пойдет в следующем разделе.

Несмотря на изложенные корректировки, внесенные в герменевтическую теорию структурализмом, понимание, и это следует особо подчеркнуть, продолжает считаться «неустранимой основой интерпретации» (Рикёр). Понимание предваряет объяснение путем сближения с субъективным замыслом автора текста (благодаря воображению и симпатии); понимание сопутствует объяснению в той мере, в которой формирует область интересубъективной коммуникации, и в этом качестве восходит к диалогической модели; наконец, понимание завершает объяснение в той мере, в которой оно преодолевает географическое, историческое и культурное расстояние, отделяющее текст от интерпретатора.

3. Проблемы музыкальной герменевтики

Становление музыкальной герменевтики происходило в контексте общих тенденций развития этого направления, однако музыкальный феномен как объект истолкования чрезвычайно специфичен (не

случайно Шопенгауэр и Ницше противопоставляли музыку всем остальным видам искусства). На это обращает внимание и современный исследователь М. Уваров: «Музыка – это единственный вид искусства, для которого тютчевский образ молчания-как-исповеди наполняется реальным и удивительно глубоким смыслом. Музыка есть подлинное молчание, если точкой отсчета считать культурфилософскую непроговоренность музыкального «слова» в культуре. Реальная абстрактность, свойственная музыкальному языку (даже если мы рассматриваем, казалось бы, «вербальные» акты музыкального творчества), делает ее идеальной моделью исповедального дискурса, не замутненного первоначальными интенциями речи-текста, речи-голоса» [103]. Отмеченная специфика придает процедурам герменевтического прояснения смысла музыки особую сложность.

Во втором разделе пособия было показано, что наиболее адекватным методом постижения музыки является феноменология. Это означает, что в процессе исследования музыки движение познания должно направляться не от идеальной, рациональной конструкции – к чувственному образу, а, наоборот, от чувственного восприятия – к дескриптивному описанию и от него – к рациональной интерпретации. В противном случае музыке *a priori* навязываются те или иные значения и смыслы. Так, например, Г. Гегель в соответствии с логикой своей рационалистической концепции рассматривает музыку лишь как одну из форм проявления Абсолютного Духа. Соответственно он различает музыку значимую и незначимую – в зависимости от того, является ли она носителем духовного содержания, выражением духа или нет. Иными словами, он отрицает автономное значение музыки, оставляя ей лишь вторичную, служебную роль. «Мы не можем держаться пошлого мнения о всемогуществе музыки как таковой, – безапелляционно заявляет философ. – <...> Причиной подлинного воодушевления является определенная идея, истинный интерес духа, <...> который благодаря музыке может претвориться на мгновение в живое чувство, когда звуки, ритм, мелодия увлекают отдающегося им субъекта» [26, с. 295].

Не оспаривая возможность и правомерность социально-культурной оценки музыки (с позиций «значимости – незначимости»), заметим, что ее критерии находятся за пределами собственно музыкального и не всегда совпадают с логикой его имманентного развития и потому всякие внешние, идеологизированные интерпретации могут мешать восприятию подлинного, аутентичного смысла му-

зыкального произведения. Так, Седьмая симфония Д.Д. Шостаковича в советском музыкознании трактовалась как выражение протеста против разрушительных сил фашизма, в постсоветский период те же характеристики относились уже на счет коммунистического режима; из воспоминаний же ученицы Шостаковича Г. Уствольской узнаем, что композитор хотел назвать симфонию Ленинской [28, с. 31.]. Между тем совершенно очевидно, что творческая мысль гениального художника распространяется гораздо дальше любых социально-политических контекстов и направлена на некий сверхвременной слой бытия, постижение которого требует внимательного вслушивания, аналогичного тому, о котором сказал Блаженный Августин: «Я услышал, как слышат сердцем».

Не менее рискованны и интерпретации, абсолютизирующие биографические и психологические факторы творчества композитора, редуцирующие художественный смысл произведения к деятельности бессознательного. Критикуя такой подход, имеющий место в современных интерпретациях произведений Малера, Э. Шёнбергер пишет: «Все во мне восстает против комментаторов Малера: они с вожделем выуживают из музыки как можно больше чувств, желательно биографически обоснованных, и старательно – но, разумеется, нечаянно – как собаку запихивают Малера в конуру его времени» [116, с. 162]. И далее исследователь прекрасно формулирует основной смысл феноменолого-герменевтического подхода: «Было бы здорово, если бы экзегеты Малера, от газетного критика до музыковеда, вместо того, чтобы толковать каждую его закорючку как биографический или психопатологический документ, хоть раз попытались забыть об историческом персонаже и шагнули навстречу его музыке, рожденной в то благословенное время, когда композитору не обязательно надо было иметь биографию, чтобы быть понятым» [116, с. 164].

Адекватность феноменологического метода как раз и обнаруживается в том, что он позволяет осуществить редукцию всех внешних предпосылок художественного произведения, в том числе социально-исторических опосредствований, и обратиться к наиболее глубинным, «чистым» смыслам, обнаруживающимся в процессе непосредственного звучания (вслушивания).

Именно с таких позиций все чаще осуществляется анализ музыкальных произведений в современном музыкознании. Примером служит работа Л.О. Акопяна, осуществившего феноменологический подход к исследованию творчества Д.Д. Шостаковича. Автор предо-

стерегает от вульгарно-идеологических интерпретаций произведений этого великого композитора: «Фантазировать на тему об антисталинских, антисоветских коннотациях музыки Шостаковича можно до бесконечности; фантазии такого рода <...> почти недоступны верификации и чреватые... курьезными выводами. Хуже того, увлекаясь экзегетикой, мы, музыковеды, реально рискуем упустить из виду то, что делает творчество Шостаковича не просто звуковой летописью его эпохи, но и чем-то существенно большим. Крупный художник выражает не только «радости и скорби» – свои, своих современников и сограждан, – но и некое более глубокое, вневременное содержание; настоящее искусство принадлежит не только своему времени, но и вечности; всякое выдающееся произведение искусства – звено в «золотой цепи» человеческого духа, начало которой теряется в незапамятном прошлом» [5, с. 7–8]. Л.О. Акопян подчеркивает, что произведения Шостаковича «богаты символами, тематическими идеями, <...> которые не столько отсылают нас к реалиям жизни при репрессивном и демагогическом режиме, сколько указывают на «воздушные пути», соединяющие музыку Шостаковича с творчеством художников, близких ему по духу, с историческим прошлым музыки, искусства и философской мысли, с вечными, общечеловеческими константами коллективного бессознательного» [5, с. 8–9].

3.1. Музыка как язык

Герменевтическое истолкование музыки в значительной степени исходит из трактовки музыки как языка. Традиция такого понимания восходит, как известно, к эпохе барокко и сохраняет свое значение до сегодняшнего дня. Однако, соглашаясь в признании за музыкой способности быть носителем некоторого сообщения, информации, теории музыки нередко существенно различаются в определении того, *что* именно является носителем информации и *о чем* повествует, *что выражает* эта информация (ее объективный денотат). Музыкальное свидетельство – это не простое сообщение о чем-то, не просто знак, форма которого безразлична к выражаемому содержанию. С позиций семиотического подхода любое культурное явление выступает в качестве текста или знаковой системы. Следовательно, музыка также может рассматриваться как знаковая система или специфический язык культуры. Но что обозначает этот язык? Создатель феноменологии Э. Гуссерль, пытавшийся обнаружить истинный смысл предметов, нередко «спрятанный» за привычным употреблением

слов, и призывавший вернуться «назад к самим вещам», подвергает язык критическому осмыслению [30, с. 28]. Он осуществляет феноменологический анализ соотношения выражения и значения. В зависимости от характера означаемого он различает знаки-оповещения и знаки-выражения. Знаки-оповещения собственным значением не обладают, они указывают на что-то иное, «отсылают к...». Знаки-выражения имеют собственное значение, ни к чему постороннему не отсылающее, они *извещают* о заключенном в них смысле. Совершенно очевидно, что музыка, будучи элементом семиотического пространства, является знаком второго типа – знаком-выражением, что и позволяет говорить о ее онтологической фундированности.

Нельзя не отметить, что некоторые современные исследователи отрицают актуальность отождествления музыки с языком. Так, И.И. Земцовский утверждает, что аналогия «музыка – язык», продуктивная в свое время, во многом уже исчерпала свои эвристические возможности [38, с. 98].

Очевидно, споры о правомерности определения музыки как языка имеют своим основанием неоднозначность самого понятия музыкального языка, содержание которого менялось на протяжении развития музыки, попробуем, в самом общем виде, наметить смысловые горизонты в понимании музыкального языка. Прежде всего, язык выступает как совокупность семантических единиц, каждая из которых имеет строго определенное значение. В этом отношении можно говорить о строгости и однозначности терминов языка. Соединяясь в предложении по определенным грамматическим правилам, они образуют суждения – высказывания (утверждения либо отрицания чего-либо) и тем самым выступают как сообщение, несущее информацию. Такое сообщение (в силу своей строгости и однозначности) легко прочитывается, расшифровывается.

В этом случае музыкальный язык выступает выражением, точнее, обозначением вполне конкретных феноменов: внешних – природных явлений («шумов» в терминологии Руссо), либо внутренних – человеческих аффектов, движений человеческой души. Отсюда и возможность создания музыкального словаря³¹. Достаточно вспомнить рекомендации Царлино, разрабатывающего механизмы передачи разнообразных аффектов средствами музыкальной техники: «Ко-

³¹ Поскольку музыкально-риторические фигуры как элементы музыкального языка эпохи барокко рассматриваются в специально-теоретических курсах, здесь нет необходимости в их подробном изложении.

гда мы желаем, чтобы контрапункт был томным или печальным, или, по возможности, сладостным и мягким, мы должны продвигаться неторопливым движением... полутонов, полудитонов, а наилучшими из консонансов являются малые несовершенные консонансы – полудитона, малый гексахорд и составные с ними. По своей природе эти консонансы пригодны для выражения подобных аффектов. С другой стороны, чтобы контрапункт был радостным – пиши целый тон, дитон. Для выражения мимолетной терпкости используй большие интервалы – дитон, гексахорд [цит. по: 105, с. 165]. Как видим, у Царлино музыка трактуется как язык в буквальном, однозначном смысле этого слова: здесь каждая музыкальная «лексема» соответствует определенному чувству, имеет объективный денотат. Это – самый внешний, поверхностный смысловой слой. В онтологическом аспекте такое понимание музыки выражено в теории подражания, о чем говорилось в первом разделе пособия.

Более глубокую смысловую насыщенность понятие музыкального языка приобретает на уровне использования музыкальной символики, когда смысловая направленность музыкального текста не ограничивается передачей эмоциональных состояний, но включает в себя более широкие содержательные слои, апеллируя к феноменам культуры. Классическим примером служит символика музыки И.С. Баха. Как отмечает исследователь В.Б. Носина, «современниками Баха его музыка читалась как понятная речь, ее смысл проявлялся в устойчивых мелодических оборотах, связанных с выражением душевных движений, или с мелодиями и текстами протестантских хоралов и через них – с мыслями, образами и сюжетами Священного писания» [79, с. 14]. Отмеченные мелодические образования приобретают, таким образом, характер символов. В данном случае символ несет в себе вполне определенный смысл, который коррелирует со словом и может быть выражен вербально. Носина определяет < > символ как «мотивную структуру, имеющую постоянное соответствие с определенными вербальными понятиями» [79, с. 15–16]. Такая трактовка, безусловно, справедлива. Однако, думается, она все же ограничена рамками конкретно-исторической (барочной) трактовки, в которой смысл музыкального высказывания (риторической фигуры, выступающей в роли символа) редуцировался к словесному или образному эквиваленту.

Между тем понятие символа значительно шире. На это указывает и сама Носина: «Символ двуедин, диалектичен, он обращается и к логике, и к подсознанию». В первом разделе данного пособия уже из-

ложено онтологическое понимание символа П. Флоренским. Герменевтический аспект этого понятия разработан С.С. Аверинцевым. «Символ, – пишет он, – есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и <...> знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, невыразимые один без другого» [3, с. 607]. В контексте нашего рассмотрения важно указать на смысловую неисчерпаемость символа, его способность выражать сокровенное, сакральное – невыразимое. Именно эта неисчерпаемость и невыразимость музыкального смысла и становится основанием для утверждений об ограниченности формально-теоретического анализа музыкального языка.

Сказанное позволяет говорить и еще об одном смысловом уровне музыкального языка, который можно обозначить как метафизический. Обоснование его требует дополнительных объяснений. Дело в том, что возражения против сведения музыки к языку чаще всего связаны с традиционным пониманием языка как строго упорядоченной знаковой структуры. Однако границы этого понятия в XX веке существенно расширены, что позволяет говорить о музыкальном языке не столько в буквальном, сколько в метафорическом смысле. С позиций феноменолого-герменевтического подхода музыка предстает как обнаруживающаяся в звучании бытийная сущность человека, голос, взывающий из глубин Бытия, требующий для своего выражения иррациональной, художественно-поэтической формы и неподвластный строгости и однозначности рационально-логического дискурса. С этой точки зрения музыкальный язык – это не сообщение *о чем-то*, но сообщение *чего-то*. Музыка не повествует о чем-то, музыка выговаривает что-то. Данное различие соответствует отмеченной в разделе «Онтология» оппозиции музыки как отражения и музыки как выражения. При таком подходе выражаемый музыкой смысл наиболее адекватно определяется в символизме А.Ф. Лосева: музыка рассматривается этим выдающимся мыслителем как «смысловое сокращение» абсолютного бытия (см. с. 53–54 наст. изд.). «Абсолютное бытие», в лосевской концепции практически тождественное Богу, в неклассическом философствовании приобретает черты «Бытия, просвечивающего сквозь человека». В этом же ряду стоит и определение музыки как «модели исповедального дискурса», предложенное М. Уваровым (см. с. 9 наст. изд.). Независимо от парадигмальных

различий и в том, и в другом случае музыка выступает как голос бытия, как его слово, язык.

Аналогичный подход к выделению структуры музыкального смысла развивает и Л. Акопян. Он выделяет три модуса теоретической интерпретации музыкального феномена – структурный, культурно-исторический и метафизический [5, с. 12].

Указание на смысловую многослойность не означает отрицания герменевтических возможностей формально-теоретического анализа музыки, который, бесспорно, является основой и важнейшей составляющей музыкального познания, однако, все же не исчерпывается им. Рассмотрим основные подходы к интерпретации смысла музыкальных произведений и, соответственно, основные герменевтические стратегии.

Теоретическое обоснование значимости формально-теоретического анализа музыки принадлежит австрийскому эстетике и музыкальному критику *Эдуарду Ганслику (1825–1904)*. В трактате «О музыкально-прекрасном» (1854) Ганслик настаивает на том, что содержание музыки есть не что иное, как движущиеся звуковые формы («Звучащие подвижные формы – вот единственно и исключительно содержание и предмет музыки»), что музыка может изображать только динамическую сторону чувств, отрешённую от их содержания. Вслед за И. Кантом он утверждал, что «прекрасное не имеет цели, ибо оно есть чистая форма». «В музыке, – писал создатель формалистической эстетики, – нет таких намерений, которые могли бы заменить недостающую мысль. Что не стало явлением, то в музыке не существует вовсе, а что стало явлением, то перестало быть простым намерением» [25, с. 93]. Иными словами, Ганслик недвусмысленно утверждает, что поиск изначального смысла произведения либо скрытых интенций (две нормативные герменевтические максимы) нацелен на предметы, которых в реальности нет – тем самым лишая герменевтику всякого основания. Для Ганслика музыкальное произведение выступает ясно очерченным «пластичным» феноменом, выразительность которого обусловлена не символическими интуициями, уводящими в область душевно-духовного, но предельной репрезентацией «музыкальной идеи» или «музыкальной логики» на уровне организации музыкального языка. Основными принципами эстетики Ганслика были ясность и обозримость музыкального произведения, его уравновешенность, самодостаточность, автономность и красота. При этом в своем эстетическом анализе музыки он ориентируется на

критерии научности, выработанные в естествознании (строгость и точность). Рациональное, подчеркнуто сознательное восприятие искусства, сочетавшееся с известным гедонизмом переживания, теоретик музыки противопоставлял стихийности восприятия, «опьяненности» искусством.

Реакцией на усиление тенденции формально-технологического описания музыки в немецком музыкознании и стало возникновение так называемой романтической герменевтики, ярким представителем которой был *Герман Кречмар (1848–1924)*. Энтузиаст музыкального просвещения, он резко критически отзывался о формальных теоретиках музыки с их культом внешнего, «высокопарной музыкальной болтовней о тонике и доминанте, бесконечным высчитыванием и просчитыванием тактов, тем и периодов»; их анализы внушали Кречмару «ужас и отвращение» – он называл их «монстрами». Это не случайно: Кречмар мыслил в рамках романтической традиции (вспомним «речи духов» Гофмана). Музыка для него была проявлением и отражением Духа, а не просто «звуко-движущимися формами», «арабесками» и приятной «игрой ощущений».

Нельзя не отметить, что столь резкая критика концепции «движущихся звуковых форм» не вполне обоснованна – на это обращает внимание К. Дальхаус [111, с. 126]. Он протестует против сведения мысли Ганслика к тривиальному утверждению: «Музыка есть не что иное, как форма, а форма – это пустые, лишенные выразительности звуки». Ганслик оговаривал, что под формой понимается внутренняя форма в смысле разработанной Вильгельмом фон Гумбольдтом философии языка³², ссылаясь на которую, он утверждал: «Формы, которые строятся из звуков, есть оформления духа» [цит. по: 111, с. 126]. Особенность позиции Ганслика состояла в том, что, по его мнению, форма – не только проявление духа, но она сама есть дух. В его эстетике «форма» становится аналогом музыкальной идеи. Ганслик относит к форме то же, что к музыкальной идее: она есть сущность, «развернувшаяся в явлении», а не простое явление сущности, которую надо искать вне музыки – в переживаниях слушателя или в литературных программах. Нельзя не заметить здесь сходства гансликовой музыкальной «идеи» с лосевским музыкальным «эйдосом» – и то, и другое рассматривается как развернувшаяся в явлении сущность.

³² Философско-эстетическая концепция В. Гумбольдта, основанная на антропологическом подходе к языку как запечатлению «духа народа».

Понимание формы как смысловой субстанции не случайно: оно связано теми процессами, которые протекали внутри музыкального развития в XIX веке, в частности с расцветом симфонизма, прежде всего в творчестве Людвига Бетховена, и превращением музыки в самостоятельного субъекта (см. с. 31–32 наст. изд.). В XVIII–XIX вв. господствующее место в истолковании смысла музыки, как известно, занимала «эстетика чувства», сводившая смысл музыки к эмоциональному переживанию. К середине XIX века музыкальное искусство освоило смысловые горизонты, не сводимые к движению эмоций. Симфонии Бетховена, например, заставляли искать в музыке философско-понятийное содержание. К этому стимулировала вызревшая в творчестве классиков автономная музыкальная (тонально-гармоническая, тематически-мотивная) логика композиции, не заслоняемая (как это было еще в творчестве Баха) символикой риторических фигур и эмблематических мотивов. Музыка превратилась в самостоятельный язык – самостоятельный не только на уровне означающего, но и на уровне означаемого. Отсюда – Гансликов пафос «самодвижущихся музыкальных форм». Однако следует иметь в виду, что музыкальный язык исторически изменчив, в силу этого для своей расшифровки он требует учета исторического контекста, а потому с необходимостью предполагает герменевтические процедуры.

Зарождение музыкальной герменевтики как более или менее самостоятельной дисциплины относится к XIX веку и связано, прежде всего, с деятельностью немецких теоретиков музыки. Следует отметить, что в Германии XVIII–XIX вв. довольно основательно было представлено *искусство толкования*. Литературно-поэтические интерпретации музыки такими великими музыкантами-писателями романтизма, как Вагнер, Гофман, Вебер, Шуман, оформили направление, названное «эстетикой музыкантов»; Гете, Гердер, Шиллер, Гегель, Шопенгауэр, Ницше представляли «музыкальную эстетику философов»; Михаэлис (сочинение «О духе в музыке» 1775), Краузе, Шубарт, Амброс, Ганслик выступили чистыми эстетиками музыки; наконец, «эстетика музыкальных теоретиков» связывается с именами Маттезона, Маркса, Римана, Шенкера. Вся эта огромная масса интерпретационных опытов относилась к сфере искусства истолкования, которое, однако, не было научно легитимировано, т. е. ещё не получило статуса научной дисциплины.

Вопрос о музыкальной герменевтике, ее генезисе, конституции и перспективах впервые был поставлен в начале XX века Г. Кречмаром.

Кречмар был настоящим энтузиастом «музыкального просвещения». Он приветствовал распространение так называемых литературных введений в музыкальные произведения и сам являлся автором «Путеводителя по концертным залам». Современный исследователь его творчества С.М. Филиппов характеризует его следующим образом: «В целом его представления относятся к той парадигме мысли, в соответствии с которой музыка считалась маргинальной провинцией филологии, или «особо богатой провинцией поэзии»: музыка как звуко-поэтическое искусство» [105, с. 179]. Таким образом, Кречмар видел музыку в горизонте слова, соответственно музыкальная герменевтика была для него своеобразной филологией музыки, или музыкальной филологией.

Литературные введения, о которых говорит Герман Кречмар в своей программной статье «Побуждения к развитию музыкальной герменевтики» (1902), – это различного рода символическо-мифологические и литературно-поэтические описания музыки (в духе Вагнера или Гофмана), литературные сюжетно-фабульные программы, различного рода высказывания, заметки, «косвенные» свидетельства очевидцев о жизни и творчестве композиторов, написанные, как правило, в литературном жанре биографии. Литературные введения были тем герменевтическим контекстом, в который «включалось» произведение. Это – своего рода «практическая герменевтика»: слушатель, не получивший музыкального образования, мог, руководствуясь мастерски составленными пояснениями, биографиями и «Путеводителями», сразу и непосредственно «окунуться» в контекст эпохи и Дух композиции. Однако Кречмар ставил задачу создания теоретической герменевтики, которая должна была осмыслить цели и методы постижения музыкальных произведений и которую он считал «важнейшей теоретической дисциплиной».

Кречмар, по сути, продолжает барочную традицию разработки семантики музыкальных элементов и мыслит в рамках «эстетики чувства» – концепции, доминировавшей в философской мысли о музыке XIX века. В соответствии с этой концепцией определенные мелодические и ритмические фигуры, гармонические обороты и виды фактуры обозначают эмоциональные и психологические состояния человека – радость, страдание, стремление, созерцание, томление. При этом весьма существенно, что Кречмар стремился выйти за рамки чисто теоретического, формального анализа текста и увидеть в нем проявления Духа. Его деятельность и теоретические труды стали своеобраз-

разной антитезой формалистической концепции музыки, сформулированной Гансликом.

В соответствии с барочной традицией Кречмар нацеливает музыкальную герменевтику на разработку метода обнаружения аффектов, чувств, идей, запечатленных композитором в музыкальных элементах. Однако он не ограничивается простой констатацией тех или иных эмоциональных состояний человека, но стремится обнаружить стоящие *за ними* духовные интенции, «идеи». «Инструментальная музыка требует способности видеть за знаками и формами идеи», – утверждает он [цит. по: 105, с. 177]. Музыкальная герменевтика мыслилась Кречмаром как «перевод» музыкального содержания в вербальное повествование. Этот вывод подтверждается словами выдающегося теоретика музыки Карла Дальхауза: «Кречмар понимал под музыкальной герменевтикой способ словесного осмысления аффектированного содержания музыкальных мотивов и тем и связывал характерные черты аффекта в полное смысла течение, поддающуюся рассказу историю [цит. по: 105, с. 163].

Еще один проект музыкальной герменевтики предложил Арнольд Шеринг (1877–1941). Главная задача и назначение герменевтики состоит, по его мнению, в том, чтобы «в возможно большей полноте и пластике осознать эстетические намерения и идеи, проявляющиеся в музыкальных произведениях, и тем самым создать у наслаждающегося возможно больший психологический резонанс» [цит. по: 105, с. 164]. Шеринг расширяет область аффектированного содержания музыки, вводя понятие «символа», который выступает субстанциональной основой музыки (вместо чувства или аффекта, как это было у Кречмара, либо звуковой структуры или «музыкальной идеи» в соответствии с концепцией Ганслика). Шеринг различает три формы бытия произведения: музыкальное произведение как актуальная (звучащая) данность, как материальная данность в виде нотного текста и как потенциальная данность, бытийствующая на уровне представления и фантазии слушателя. Каждой форме бытия музыки соответствует тип анализа: герменевтический, структурный, литературно-поэтический, которые не могут подменять друг друга в силу их соответствия одной из бытийных форм произведения.

В контексте нашего рассмотрения представляет интерес то, что Шеринг, анализируя специфику познавательного процесса, высказывает мысли, обнаруживающие механизмы герменевтического познания. Понимание, утверждает он, наступает тогда, когда происходит

включение вновь переживаемых и обдумываемых фактов в круг уже существующей непротиворечивой системы переживаний и мыслей, тем самым предвосхищая гадамеровскую «традицию». Привнесение фактов из другой «системы» приводит к временной потере «самоочевидности» понимания (предпосылка герменевтического анализа, по Шлейермахеру), которое вновь достигается при ассимиляции символических миров иных «систем»: «Мгновенно наступающая ясность, непротиворечивость, непосредственный переход в целое характеризует миг обладания пониманием» [цит. по: 105, с. 165]. Отметим для себя убежденность Шеринга в возможности достижения ясного, непротиворечивого понимания. Однако он отдает себе отчет в том, что эта ясность имеет исторический характер и связана с конкретным культурным контекстом.

В своих литературно-поэтических опытах истолкования музыки Кречмар и Шеринг продемонстрировали возможности слова в передаче духовного содержания музыки. С этого времени опыт словесного описания музыкальных произведений надолго был идентифицирован с понятием «музыкальная герменевтика». Однако это искусство литературно-поэтического описания «историй души», «вычитывание из инструментальных композиций историй, романов и драм» (К. Дальхауз) со временем получило негативную оценку и было подвергнуто критике. Возражение вызывал, прежде всего, метод свободных ассоциаций, лежащий в основе литературных описаний музыки, что с неизбежностью порождало субъективизм в трактовке музыкальных произведений и, вследствие этого, не способствовало выработке теоретических методов герменевтического познания.

Дальнейшее развитие музыкальной герменевтики связано с возникновением экзистенциального направления в европейской культуре XX века и формированием на его основе феноменолого-герменевтической парадигмы мышления, которая существенно изменила представление об искусстве и возможностях его интерпретации. В свете новой парадигмы истина искусства предстает уже не как некоторое законченное послание, но мыслится как открывающаяся в горизонте понимающего присутствия *Dasain*. Тем самым, искусство рассматривается здесь как герменевтический феномен, а понимание и интерпретация выступают конститутивным фактором его бытия. Важно отметить, что процедуры понимания художественной реальности интерпретируются в экзистенциальной философии не как сугубо человеческий – субъективный – способ познания, но как *способ*

существования самой эстетической предметности. То, что искусство *есть*, дано, явлено – обусловлено пониманием, оно существует лишь тогда, когда «имеет место» понимание. Произведение бытийствует – существует – в стихии понимания. Храм, скульптура, квартеты Бетховена становятся художественным объектом лишь тогда, когда их понимают и соответствующим способом оценивают. Следовательно, «произведение» не есть просто изначальная характеристика того, что производит человек, но есть определенный способ *многоаспектного* функционирования произведенной вещи в поле понимающего толкования, в котором вещь только и становится произведением искусства, творением, композицией.

Таким образом, в XX веке формируется новое – *онтологическое* – измерение в понимании искусства. Искусство осмысляется с точки зрения аналитики и герменевтики «присутствия»: понимание (интерпретация и толкование) выступает способом бытия произведения искусства, искусство бытийствует (истинствует) в «герменевтическом универсуме» – в стихии понимания.

Нельзя не заметить, что данная, идущая от Хайдеггера, концепция, акцентирующая, более того – онтологизирующая поливариантность смысла художественного произведения, существенно отличается от эссенциалистской позиции А.Ф. Лосева, который настаивал на абсолютности «чистого» смысла. Его вопрос: «Что делает девятую симфонию именно этой симфонией?», свидетельствует о том, что мыслитель нацелен на поиски некоего самотождественного музыкального эйдоса. Новая парадигма ориентирует нас в ином направлении.

Одним из важнейших утверждений экзистенциальной философии стала абсолютная историчность, временность бытия человека. Применительно к нашему предмету это означает неизбежность актуального понимания и актуальной интерпретации. Не может быть в принципе никакого единственно правильного и внеисторически совершенного понимания. Понимание всегда остается в «границах», всегда о-граничено.

В музыковедении обращение к феноменолого-герменевтической парадигме связано с осознанием как недостаточности, ограниченности формально-теоретического анализа музыки, так и субъективной произвольности ее литературно-романтических истолкований. Выше уже отмечалась особая роль языка в экзистенциальной аналитике. Однако анализ языка смещается с семантического уровня на онтологический. «Язык – дом Бытия», – заявляет Хайдеггер. Отсюда не-

трудно продолжить логическую цепочку и понять одно из важнейших открытий философии XX века: язык не просто отражает действительность, обозначает вещи – он творит действительность, определяя наше представление о мире. «Границы моего языка означают границы моего мира», – утверждает Л. Витгенштейн. Таким образом, язык обретает онтологическое измерение, выступая уже не просто средством коммуникации, но важнейшей характеристикой человеческого бытия.

С этих позиций осмысливает герменевтические аспекты музыкального познания И.И. Земцовский. Он говорит о необходимости «преодоления некоторых музыковедческих иллюзий, тормозящих наше продвижение вперед». Первой из таких иллюзий исследователь считает трактовку музыки как языка и утверждение о непрерывной коммуникативности музыки [38, с. 97]. Он отстаивает тезис о том, что в современной ситуации проблема музыкальной коммуникации переакцентируется с музыкального языка на Человека музицирующего. Автор, впрочем, не отрицает существенной связи музыки с языком: «Музыка, как и все живое, обладает <...> бесспорной языковостью». Однако «языковость» для него – свойство не языка или речи, а категория человеческого присутствия, восприятия. «Музыка – не язык, но и она обладает языковостью в этом универсальном понимании» [38, с. 99].

Возражения против отождествления музыки с языком Земцовский объясняет тем, что с позиций языка не замечается или отодвигается на задний план осознание неисчерпаемости музыки. «Исходная иллюзия (музыка есть язык. – З.Ф.), – замечает автор, – с неизбежностью ведет нас ко второй – методологической: иллюзии понимания. Она, пожалуй, еще опасней. Смело принимаясь «читать» не обращенную к нам музыкальную речь из разных эпох и культур, мы подчас обманываем себя дважды: полагая, что перед нами действительно речь и что мы способны ее адекватно понять» [38, с. 97]. Как видим, критический пафос изложенной позиции направлен не столько против трактовки музыки как языка, сколько против претензий на адекватность ее прочтения.

Именно на это обращает внимание Земцовский. Определяя все формы обнаружения интонирования в процессе музицирования термином «артикулирование», исследователь утверждает, что артикуляция выступает явленностью данного интонирования в контексте данного музицирования, его художественно конкретной реализацией. Однако нельзя сказать, подчеркивает автор, что «артикулированием

материализуется вся сущность музыкального, как не материализуется она целиком и в музыкальной форме. Явление никогда не адекватно сущности. Отсюда необходимость сотворческого восприятия артикулирования, изучения его как средства постижения сущности, а не механического «считывания» ее. Регистрация артикуляционных сигналов не обеспечивает знакомство с сущностью, не вызывает автоматически ее знание. Нужна работа духа – психическая сторона восприятия» [38, с. 101].

Указанием на необходимость работы духа Земцовский отсылает нас к исследованию скрытых, неосознаваемых слоев музыкального произведения, провозглашая тем самым герменевтическую задачу. Аналогичный подход развивает и В. Медушевский, который подчеркивает невозможность постижения музыки посредством только интеллектуальных операций, связанных с анализом формы, поскольку смысл произведения рождается «в слиянии понимания и душевных энергий» [Медушевский]. Однако, и это следует особо подчеркнуть, отмеченные «глубинные смыслы» в любом случае заключены в музыкальную форму, имплицитны музыкальному тексту.

3.2. Музыкальная интерпретация и интерпретация музыки

В контексте герменевтического исследования музыки особое значение приобретает вопрос об исполнительской интерпретации. Само собой разумеется, что исполнительская интерпретация музыкального произведения и теоретическая интерпретация смысла художественного текста – это не одно и то же. И, тем не менее, и в том и в другом случае имеет место явно выраженный герменевтический аспект, поскольку в процессе исполнительской интерпретации происходит не просто воспроизведение изначального текста, но и его истолкование. Герменевт-теоретик осуществляет истолкование смысла музыкального сочинения, главным образом и в первую очередь, на основе его звучания в процессе исполнения и тем самым интерпретирует интерпретацию.

В разделе, посвященном феноменологии музыки, подчеркивалось, что музыкальный эйдос обнаруживается только в непосредственном звучании, что дает основание для определения музыки как искусства звуков. А это, в свою очередь, ставит вопрос о роли нотного текста в бытии музыки. Многочисленные авторы подчеркивают определяющее значение исполнительской интерпретации нотного текста, настаивая на ее относительной автономности и творческом

характере. «Создание нотного текста – лишь промежуточный этап творческого процесса, ибо ноты – это еще не музыка, – утверждает М. Тараканов. – Для того чтобы музыка стала реальностью, обрела плоть и кровь живого звучания, необходимы усилия интерпретатора, который не является просто послушным рабом композитора, но *творчески активно трактует его замысел*. Интерпретация ежедневно, можно даже сказать, ежечасно практически осуществляет ту задачу, которую мы пытаемся разрешить усилиями мысли. Она представляет не только воссоздание, но и художественное познание произведения музыки – познания, которое существенно меняет творимый им самим предмет. Само композиторское творчество учитывает момент непредусмотренного, само оно есть только приближение к цели – реальному звучанию музыки, которое может существенно расходиться с первоначальными представлениями композитора (курсив мой. – З.Ф.)» [99, с. 137]. С. Савенко также обращает внимание на то, что «фиксированный текст становится предметом *истолкования* в процессе исполнения (курсив мой. – З.Ф.)» [94, с. 318].

Особенно активно развивает этот взгляд Г. Коган. Он резко выступает против трактовки исполнительского творчества как стоящего рангом ниже композиторского, поскольку считается, что композитор создает музыку, исполнитель же только повторяет созданное композитором. Г. Коган обосновывает иную точку зрения: композитор перелагает человеческие переживания в звуки, а эти последние – в условные знаки; исполнитель же проделывает обратный путь – преобразуя знаки в звуки, возрождает стоящие за ними переживания. Иначе говоря, исполнительство уже композиторства по исходному материалу, но шире по конечному результату; общественный «продукт» его – живая музыка, живые чувства, в то время как общественный «продукт» композиторства – мертвые значки, так сказать, «труп» или «мумия» музыки и породивших ее чувств. Стало быть, еще вопрос, какое творчество более творчество, больше соответствует этому наименованию: то ли, которое сужает музыкально-эмоциональное содержание композиторского замысла, превращая его в мертвые значки, или то, которое оживляет эти знаки, расширяет их смысл, воскрешает живую музыку, живые человеческие чувства» [48, с. 30].

Коган выражает свое несогласие с тем, что «авторский текст возведен ныне в ранг неприкосновенной святыни». Исследователь ссылается на то обстоятельство, что исполнители прошлого, в том числе и самые выдающиеся, довольно свободно обращались с автор-

ским текстом. Однако он приводит и свои собственные аргументы. Аутентичность исполнения вовсе не обеспечивается, по его мнению, точным следованием нотному тексту. Последний вообще не может рассматриваться как подлинник музыкального произведения, он «не есть вообще музыкальное произведение». «Музыкальное произведение представляет собой совокупность звуков; оно живет только, пока звучит. В остальное время его реально нет, оно существует лишь в потенции, возрождаясь заново, как Феникс из пепла, каждый раз, когда исполнение вызывает его из небытия. Нотная же запись сама по себе не звучит, она обращена непосредственно не к уху, а к глазу; ее рассмотрение само по себе не является актом эстетического восприятия, не вызывает тех эмоций, какие порождает рассмотрение картины или слушание музыкального произведения. Ноты – лишь посредник между авторским замыслом и исполнителем, сигналы тех звуков, из которых состоит музыкальное произведение, отличающиеся от него так же, как «программа», заложенная в отцовских генах, отличается от живого ребенка. Пристально всматриваясь в нотные «вехи», ища по ним дорогу в замок спящей Музыки, исполнитель не должен забывать о различии между вехами и замком, о том, что его главная, основная задача – не передача нот, а того, что за ними, о чем они «сигналят». Задача исполнителя в том и состоит, чтобы, расшифровав эти сигналы, осуществить заложенную в них программу, «родить ребенка», то есть вызвать к новой жизни музыкальное произведение [48, с. 32].

Однако сам процесс расшифровки далеко не однозначен: эта неоднозначность обусловлена не только исполнительским прочтением, особенностями исполнителя как субъекта интерпретации, но и спецификой самого нотного текста. В действительности нотная запись (включая и пояснительные словесные ремарки композитора) не дает ни полного, ни точного представления о том, как должно звучать музыкальное произведение, подчеркивает автор, многого она не фиксирует вовсе, другое фиксирует в упрощенной, грубо приблизительной форме. «Это относится в особенности к ритмическим соотношениям и динамическим оттенкам, но не только к ним: качество каждого звука, его тембровая окраска и абсолютная сила (громкость), его точная высота у певцов, скрипачей, виолончелистов, его реальная длительность у пианистов при педализации; тончайшие градации в соотношении звуков (как извлекаемых одновременно, так и последовательно), интонация, дыхание, артикуляция; темп, агогические коле-

бания, точное значение каждого *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando*, *accelerando* и т. д. и т. д. – во всем этом нотная запись (словесная – тем более), какой бы она ни была тщательной и дотошной, не способна запечатлеть на бумаге то знаменитое «чуть-чуть», которое, как известно, играет решающую роль в искусстве, где чуть-чуть не то – „и нет заражения“ (Л. Толстой)». [48, с. 33]. Таким образом, Г. Коган настаивает на том, что верность тексту вовсе не гарантирует верной передачи жизни, изменение его не обязательно означает измену правде действительности и, тем самым, обосновывает самоценность исполнительской интерпретации.

Между тем развитие музыкального творчества, особенно со второй половины XX века, свидетельствует об изменении (возрастании) роли нотного текста в постижении его смысла, при этом обращенность авторской нотации к исполнителю усиливается, учет ее приобретает все большее значение. Этот аспект специально рассмотрен М. Аркадьевым. Говоря о трансформации музыкального времени в XX веке, автор развивает концепцию, в соответствии с которой появление нотопечатания не только повлекло принципиальное изменение музыкальной структуры, но и изменило структуру адресата (получателя) музыкальной информации. Именно этот факт, отмечает он, наименее замечен, хотя носит принципиальный характер. Превращение музыки и литературы в книжное явление означает не только чисто количественное увеличение распространяемых произведений, но и означает качественное изменение в мышлении и интенции как отправителя (автора), так и получателя сообщения.

Суть позиции М. Аркадьева заключается в следующем: письменный текст входит как бы в самую глубинную структуру творческого процесса, изменяет сам характер и тип музыкального слышания. Более того, само понятие произведения, его смысловой центр тяжести как бы смещается с того, что импровизируется и слушается, на то, что пишется и читается. То есть создание сначала письменного, а затем печатного текста связано с сущностью и структурой произведения, а не просто выполняет роль внешнего мнемонического фиксатора, вроде «узелка на память». Так образуется новый тип адресата, который оказывается сложным, комплексным образованием. Принято считать, что композитор пишет музыку для слушателей, а нотный текст и исполнитель только передаточный, медиативный механизм в семиотической цепочке. Адресатом (получателем) сообщения (произведения) в новоевропейской музыкальной культуре, начиная с XVII века, явля-

ется специфический «неклассический» субъект, обладающий много-составной природой: «читатель-исполнитель-слушатель». «Отныне сама структура произведения, структура музыкальной речи такова, что ее элементы даны в полноте взаимосвязей не столько слушателю, сколько: а) читающему нотный текст, б) способному его услышать и в) креативно-исполнительски его воссоздать во всех фундаментальных элементах (пусть во внутрислуховой форме) адресату. Это связано с тем, что некоторые принципиально важные элементы музыкальной ткани всегда и неизбежно ускользают от незнающего нотный текст слушателя и даже от пассивно ориентированного читателя нотного текста. Другими словами «чистый» слушатель имеет дело только с надводной частью того «айсберга», которым является целостная музыкальная структура. Это можно интерпретировать и как фундаментальное изменение самой структуры музыкального слуха, который теперь сущностно опирается на сложную, противоречивую и разветвленную структуру исполнительского «поведения», тонко зафиксированного в записи» [11].

Само утверждение об изменении структуры музыкального слуха не вызывает возражений. Достаточно вспомнить классификацию типов слушателей, предложенную Т. Адорно [4], прежде всего, тип эксперта. Заметим, что данная классификация является особенно ценной именно в контексте герменевтики, поскольку в качестве критерия различения здесь выступает «сообразность или несообразность слушания услышанному» – то есть адекватность музыкального смысла. В данном случае мы вновь коснулись старейшей проблемы в исследовании музыки: соотношения эмпирического и теоретического, непосредственно-чувственного, эмоционально-интуитивного и рационального в постижении музыки – дилеммы, решить которую, каждый по-своему, пытались еще античные мыслители (вспомним хотя бы оппозицию Пифагора и Аристоксена).

Нет никакого сомнения в том, что «компетентный» слушатель понимает произведение полнее и глубже, нежели человек, не знакомый с музыкальной грамотой и не знающий конкретного нотного текста. Но, думается, правомерным является и такой вопрос: обеспечивает ли способность выделить структуру второй части Струнного трио Веберна с первого прослушивания (пример Адорно) адекватное постижение смысла этого произведения? Возможно, следует задуматься, о каком смысле идет речь. Ибо есть логика музыкального смысла, обусловленная законами гармонического построения – то,

что может быть выявлено средствами музыкально-теоретического анализа и что можно обозначить как внешнюю логику, так и некое внутреннее движение, пронизывающее музыкальную ткань произведения – неподвластное внешне-артикулированному, логическому выражению и постигаемое чутким слушателем сразу, непосредственно, интуитивно (обоснованию чего посвящена работа А. Лосева «Музыка как предмет логики»).

Ответ на поставленные вопросы в значительной степени зависит от аспекта исследования, от угла зрения, с которого рассматривается музыкальный смысл. На первый взгляд кажется, что феноменолого-герменевтический подход как раз предполагает научность и, следовательно, теоретичность в подходе к музыке (отсюда – особое значение текста). Напомним, что основатель феноменологии Гуссерль противопоставлял свое учение распространившемуся в то время психологизму и субъективизму и стремился представить свою философию как «строгую науку», а автор «философии понимания» Гадамер ратовал за компетентность герменевтического анализа. Однако Гуссерль так и не смог избавиться от иррационального остатка в содержаниях нашего сознания – да это и не могло произойти, поскольку в «горизонте» феноменологического сознания существенное место занимали «прафеномены». Впоследствии Гуссерль концептуализировал эти (и другие) бессознательные опосредования в понятии «жизненного мира». Думается, что дело тут не только в невозможности отделить «чистый», «абсолютный» смысл от субъективных наслоений, в невозможности выразить его «математически», логически, но и в куда более важном осознании, признании антропосообразности этого смысла и, соответственно, принципиальной роли интуитивного, индивидуально-личностного его постижения. С таких позиций приведенное выше утверждение о приоритетности компетентного слушания уже не представляется столь однозначным и бесспорным. Иначе как объяснить нередко случающееся сильнейшее воздействие музыки на простого, неподготовленного слушателя – воздействия, достигающего глубины души и «говорящего» сразу понятным «языком»?

Приведем для примера фрагмент рассказа И. Тургенева «Певцы». Говоря о странном воздействии голоса Якова на слушателей, писатель отмечает, что «в нем была и неподдельная, глубокая страсть, молодость. Сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце...». «Он пел, – продол-

жает автор, – и от каждого звука его голоса звучало чем-то родным и необозримо-широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня <...> я оглянулся – жена целовальника плакала, припав грудью к окну. <...> Николай Иванович потупился, Мограч отвернулся, Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шепотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза; рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился...».

Подчеркнем, что изложенная позиция не имеет целью отрицание значения музыкальной теории. Как отмечал К. Дальхауз, «интеллектуальный момент – не излишняя приправа» [111, с. 126]. Важно и грамотное прочтение интерпретатором нотного текста. Однако функция и назначение последнего состоят (помимо фиксации музыкальной мысли) в своеобразной подсказке исполнителю. Именно с этой функцией связан процесс вербализации нотного текста, который в современной музыке приобретает все более существенное значение. На это обращает внимание С. Савенко. В своей статье «Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом» она отмечает, что вербализация нотного текста делается заметной уже у поздних романтиков, в частности у Скрябина. У него ремарки нередко обрисовывают некую внутреннюю программу, оставшуюся «за кадром», однако в большинстве случаев они прямо обращены к исполнителю. Вот некоторые слова и фразы из клавира Шестой сонаты Скрябина для фортепиано: «таинственно, сосредоточенно», «странно, словно летя», «с возрастающим жаром», «таинственное дунновение», «ласкающая волна», «мечта обретает форму (ясность, нежность, чистота)», «чары», «воодушевленно»... Из этого беглого перечня видно, что речь здесь идет не о конкретных свойствах музыкальной материи, связанных с темпом, динамикой или агогикой, а о конечном результате – впечатлении, которое музыка должна вызвать.

Словесные обозначения Скрябина намечают важную тенденцию музыкальной нотации XX столетия, стремящейся зафиксировать не только (и не столько) *текст* сочинения, сколько его *контекст*. В современной музыке эта тенденция обнаруживается все более отчетливо, вплоть до появления «вербальных партитур» авангарда 1960-х годов, обходящихся вовсе без нотных знаков.

Анализируя различные варианты отношения к музыкальному тексту, представленные в вербальных партитурах К. Штокхаузена, А. Пярта и В. Сильвестрова, С. Савенко отмечает, что все они стремятся создать, с помощью музыкального текста или вне его, некую устойчивую традицию исполнения собственных произведений, доступными средствами закрепляя ее в сознании музыкантов и слушателей [94, с. 327].

Ярким примером вербализации нотного текста могут служить партитуры А. Кнайфеля, в творчестве которого этот прием приобрел совершенно исключительное значение. В своих сочинениях последних двух десятилетий он систематически прибегает к неслышимому слову, либо соседствующему со словом звучащим, либо полностью его замещающим.

Так, в партитуре «Утешителю» (*Comforter*) А. Кнайфеля над партией виолончели расположен вербальный текст, который не озвучивается в процессе исполнения, но, адресованный исполнителю, имеет функцию обозначения (дополнительного прояснения) смысла указанного фрагмента. Понимание внутренней структуры произведения, дополненное специальными обозначениями композитора, необходимо для того, чтобы исполнитель мог адекватно *выразить в звуке* заключенную в тексте музыкальную мысль, которая, будучи облеченной в реальную, чувственно-осязаемую форму, может быть схвачена, воспринята, усвоена чутким слушателем (безразлично – компетентным или неискусственным) прямо и непосредственно. И только тогда, в процессе звучания, мы можем говорить о феномене музыки, ибо музыкальный смысл «живет» только в звучащей музыке, и партитуры создаются для их озвучивания.

В *Amicta sole* («Облеченная в солнце», название заимствовано из Апокалипсиса) Кнайфель создает своего рода либретто, основанное на внутреннем «сюжете» текстов как реально интонируемых, так и неслышимых – но сюжете не событийном, а метафизическом. Для чуткого исполнителя неслышимое слово партитуры должно стать предметом внутреннего пропевания, позволяющего найти единственно верный способ инструментального интонирования, гармонично согласующегося с реально звучащим сакральным словом. Для слушателя же, внимающего то всплывающему на поверхность, то исчезающему слову, самым важным становится не столько конкретное содержание текста, подробности его семантики, сколько ощущение его непостижимости – даже тогда, когда оно звучит в действительности.

Савенко отмечает, что «в партитурах Кнайфеля неслышимое слово соседствует с красноречием скрябинского толка: сходство наблюдается даже в лексике. Ремарки составляют в музыкальных текстах Кнайфеля самостоятельный слой, порой довольно значительных размеров. Без ремарок его сочинение вообще казалось бы незаконченным». Это дает исследователю определить партитуры А. Кнайфеля как «своеобразный диалог» [94, с. 330].

В контексте нашего рассмотрения важно указание на то, что композиторы сознательно работают над средствами донесения смысла произведения, тем самым как бы заранее предполагая наличие герменевтической проблемы и способствуя ее решению. С другой стороны, в указанной тенденции, имплицитно связанной с одной из важнейших особенностей музыки XX века – особым вниманием композиторов к музыкальному звучанию, к звуку, – содержится и осознание чрезвычайной важности исполнительства, а отсюда и исполнительской интерпретации. Еще раз обратим внимание на то, что вербальные пометки адресованы исполнителю и имеют целью сделать исполнение, звучание произведения как можно более адекватным композиторскому замыслу, а это означает, что в конечном результате, в собственно музыкальном бытии – в феномене звучащей музыки – смысл должен не проговариваться, а *выслушиваться*. Все остальное – лишь вспомогательные средства для этого звучания.

3.3. Авторский замысел: возможности и границы постижения

В контексте герменевтического исследования весьма важную, если не ключевую роль играет вопрос о том, насколько прочитывается музыкальное сообщение и возможно ли его адекватное вербальное выражение. Решение этого вопроса в значительной степени связано с выявлением роли авторского замысла в художественном произведении.

Однако постижение авторского замысла – задача не только сложная, но и не выполнимая до конца. Прежде всего, возможность адекватной интерпретации смысла музыкального произведения связывается с постижением изначальной интенции композитора. Однако теоретическое исследование в этом направлении имплицитно содержит значительные риски и сложности, которые с необходимостью должны быть учтены. Анализу этого аспекта посвящена работа М. Тараканова. «Определение путей воплощения композиторского замысла – едва ли не самая сложная задача, которая стоит перед наукой в искусстве», – замечает автор [99, с. 132].

Но на каком основании мы можем судить о творческой индивидуальности художника? Сразу оговоримся: речь идет не о личности вообще, какой она предстает в таких материалах, как свидетельства современников, письма и высказывания различных людей, а именно о тех свойствах индивидуальности композитора, которые отражаются в его творчестве. В своей работе, посвященной исследованию места и роли автора в художественном произведении, музыковед Л.П. Казанцева обращает внимание на феномен «раздвоения личности» композитора, на несовпадение автора биографического и автора художественного. Она отмечает, что в моменты творческого подъема композитора произведение его фантазии представляется ему как бы чужим, неожиданно для него продиктованным или внушенным свыше каким-то чуждым потусторонним существом высшего порядка («божеством», «демоном», «дьяволом», «духом» или «музой») против воли и без ведома и участия самого художника. Осознавая раздвоение, художник отрекается от своего авторства, приписывая свои произведения внушению неведомой силы, избравшей его орудием своей воли [45, с.17].

Как показано выше, искусство по своей сути символично. Оно всегда есть выражение чего-то иного, каких-то более глубоких, скрытых смыслов, нежели простое обнаружение предметных содержаний. Откуда черпает художник эти смыслы? Являются ли они результатом эманации его субъективности или бессознательным проявлением скрытых бытийных основ? Эти вопросы лежат в основании извечной дилеммы о природе художественного творчества, о соотношении в нем рациональных и иррациональных начал. С одной стороны, художник всякий раз выступает как разумное, вменяемое существо, действующее осознанно не только по отношению к своей непосредственной цели (создаваемому произведению искусства), но и в более широком – социокультурном контексте – иными словами, является сознательным субъектом творческого процесса. С другой стороны, история искусства изобилует свидетельствами самих художников об иррациональных, непостижимых источниках их творчества.

Известное высказывание, ставшее афоризмом: «поэт – не тот, кто может писать стихи, а тот, кто не может не писать их» – раскрывает нам иррациональную природу творчества. Научное обоснование данного феномена осуществлено в работах К. Юнга. «Неродившееся произведение в душе художника, – писал он, – это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей при-

рода, не заботясь о личном благе или горе человека – носителя творческого начала» [124, с. 247].

О таинственных, непостижимых истоках художественной интуиции свидетельствуют и высказывания самих художников. Вот лишь некоторые из них. Альфред Шнитке однажды признался: «У меня есть ощущение, что некоторые идеи мне были как бы подарены – они не от меня», «все, что я делаю, – это попытки приблизиться к тому, что не я делаю, а что уже есть, и я должен только зафиксировать» [17, с. 57, 59]. Эдисон Денисов писал в своих записных книжках, что в определенные моменты творчества «возникает ощущение, что уже не я пишу музыку. Она возникает сама собой, и притом, в единственном, безошибочном варианте. Практически, я не думаю в эти моменты... все возникает само собой и координируется как будто бы вне всякого моего участия» [77, с. 65]. Родион Щедрин, рассуждая о роли воображения в художественном творчестве, говорил, что едва успевает «записывать под диктовку, которая доносится то ли с небес, то ли откуда-то еще» [110, с. 224]. Уверенный в том, что «в музыке содержится определенная доля магического и непостижимого», Артур Онеггер в одной из бесед сказал: «Заверяю вас совершенно искренне: у меня в моей деятельности встречается немало такого, что совершается как бы само собою» [80, с.134]. Оценивая подобные феномены, К. Юнг замечает: «Убеждение в абсолютной свободе своего творчества, скорее всего, просто иллюзия сознания: человеку кажется, что он плывет, тогда как его уносит невидимое течение. <...> Аналитическая психология называет это явление автономным комплексом, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь и <...> на правах вышестоящей инстанции мобилизует Я на службу себе» [124, с. 107–108].

Отдавая должное яркости и необычности, даже парадоксальности приведенных высказываний, думается, следует проявлять осторожность в их оценке. Отмеченные явления, при односторонней интерпретации, могут породить ошибочные выводы, в частности, отрицание роли художника-творца в процессе создания им произведения. На самом деле, речь в данном случае может идти лишь о *последних основаниях творчества*, которые, будучи иррациональными по своей природе, интуитивно схватываются художником, чтобы затем, будучи рационально осознанными, воплотиться посредством его собственной целенаправленной деятельности в уникальную, индивиду-

ально-своеобразную, свойственную только этому художнику и вместе с тем – общедоступную, понятную всем (обусловленную социокультурным контекстом) форму. Утверждение об иррационально обнаруживающихся бытийных основах (именно *основах*, исходных интуициях) творчества в настоящее время практически не вызывает возражений. Однако это не должно служить основанием для отрицания роли рациональных, сознательных начал в процессе творчества.

Еще более недопустимым и ошибочным представляется отрицание роли личности, индивидуальности как субъекта творческой деятельности. Так, например, Г.Л. Тульчинский, рассматривающий свободу творчества как порождение Ничто, содержащее в себе возможность всего, подчеркивает единство, всеобщую взаимосвязь универсума. В этой взаимосвязи им растворяется реальный субъект творения, само вопрошание о котором автор считает некорректным. По его мнению, «...разговор о носителе свободы, абсолютной творящей причине с человеческой точки зрения лишен смысла. Другой разговор – что есть person как чувствилище свободы, чувствилище бесконечного? И сохраняется ли это чувствилище в самом универсуме? Это, наверное, и есть реальная соборность: *ничто – в ничто*. Личность как ничто, как лишенная идентичности точка сборки свободы – в ничто, как бесконечном универсуме, универсуме возможного» [102, с.17].

В современном гуманитарном познании практически общепризнано положение о том, что художник выступает своеобразным медиумом, через которого говорит нечто более значительное, фундаментальное – само Бытие. Однако это вовсе не означает, что личность художника здесь не имеет никакого самостоятельного значения, абсолютно безразлична для процесса метафоризации (переноса) скрытого в Бытии смысла. Именно художником как реальным человеческим индивидом с его уникальностью и неповторимостью осуществляется процесс «схватывания» указанных бытийных смыслов, более того – происходит процесс антропологизации смыслов, их «очеловечивание». Наконец, именно благодаря индивидуальной способности художника происходит перевод этих неартикулированных смыслов в общедоступные художественные формы, иными словами, совершается событие перехода из небытия в бытие, переход Ничто в Нечто.

Возвращаясь к вопросу о возможности постижения авторского замысла в музыкальном произведении, отметим, что даже в том случае, когда композитор обладает даром слова и в состоянии внятно изложить, как протекает процесс его творчества, мы получаем ценный

материал, пользоваться которым следует с осторожностью. Есть только один источник, который, по мнению большинства исследователей, позволяет судить о творческом процессе в музыке со значительно большей степенью достоверности – это текст самого музыкального произведения. Текст, переводимый в живое звучание интерпретатором и воспринимаемый слушателями.

Каким образом текст позволяет проникнуть в замысел композитора? М. Тараканов предлагает свое решение вопроса. Его стратегия исходит из временной специфики музыки. Это дает автору основание утверждать, что при исполнении и восприятии музыки ее интерпретатор, равно как и слушатель, переживает самый процесс возведения музыкального сооружения³³. Ступени сложения художественного целого в музыке, по его мнению, до известной степени воспроизводят основные этапы, которые проходил художник при создании шедевра, – нередко с рядом существенных изменений. Автор апеллирует к высказыванию Б. Асафьева, который подчеркивал, что слушатель «проходит путь, пройденный композитором, и привносит при восприятии сочинения свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность» [12, с. 332.]. На этом основании Тараканов делает вывод о том, что конечный результат (произведение) «фиксирует сам творческий акт в его последовательном осуществлении. Итог в известном смысле адекватен процессу создания вещи, воспроизводит его в зафиксированном виде» [99, с. 133]. Даже если есть черновые наброски, предварительные эскизы, значение которых, несомненно, велико, их истинный смысл опять-таки проверяется конечным вариантом – текстом законченного музыкального сочинения.

Однако, подчеркивает автор, и в этом случае расшифровка авторского замысла не гарантирует полную адекватность. Мы не всегда можем воспроизвести сложную кривую движения композиторской мысли, где могли быть и ложные пути, испробованные и отброшен-

³³ Может возникнуть сомнение в правомерности такого подхода на том основании, что некоторым композиторам (например, Моцарту) произведения «являлись» сразу в законченном, целостном виде. О таких явлениях свидетельствуют и поэты. Думается, здесь нет никакого противоречия: интуиция лишь схватывает целостный образ произведения, между тем как его реализация, осуществление в любом случае предстает как процесс во времени. Однако указанные механизмы творчества все-таки довольно редки. Даже такие гениальные художники, как Бетховен, долго, иногда мучительно, работали над своими композициями, совершенствуя, а нередко и меняя свой первоначальный замысел.

ные варианты. Мы не всегда можем ясно отдавать себе отчет, каков был первоначальный замысел композитора и как он изменился при его реализации. И часто сам композитор вполне искренне, хотя и неосознанно выдает желаемое за действительное, уверяя, что его замысел в начале работы над вещью был именно таким, каким он представит в уже законченном создании, подчеркивая, что целостный образ явился ему вполне сложившимся в акте творческого озарения. Такое убеждение вполне естественно, когда творческий процесс позади и все смутное, непроясненное, интуитивно угадываемое уже приняло облик ясного, сложившегося, оформленного.

В своем движении к постижению изначального замысла композитора мы неизбежно сталкиваемся с конфликтом наблюдаемого и ненаблюдаемого, познаваемого и принципиально неподдающегося познанию. Первое получает экспликацию в теоретическом анализе музыки, о работе же второго приходится только догадываться. Описать любую систему техники композиции легче, чем понять, как она действует под влиянием творческих интенций композитора. При наличии уже сформулированных инструкций структурная схема сравнительно легко вычленяется из континуума звучания, поддается осознанию и абстрагированию. Источник же музыкальных идей скрыт за завесой тайны художественного творчества. На этот аспект обращает внимание М. Арановский. Он сетует на то, что «легкость констатации структуры порождает иллюзию ясности и самого творческого процесса: дескать, достаточно выполнить инструкции, и мы получим продукт творчества. Однако между знанием структуры и творчеством лежит непроходимая пропасть».

Обманчивая легкость, по мнению Арановского, вызвана тем, что одни и те же элементы композиционной техники могут участвовать в создании как гениальной музыки, так и вполне заурядной. «Совершенно невозможно объяснить, – пишет он, – почему, допустим, переход от мажорной тоники к квинтсектаккорду V ступени и обратно в начале *Largo* Третьей сонаты Бетховена воспринимается как великая мысль, а такое же последование в каком-нибудь простецком лендлере скорее всего проскочит мимо нашего внимания. Факты, казалось бы, одни и те же, основаны на одной и той же грамматике, а результаты несопоставимы. Все дело в том, что в первом случае мы сталкиваемся с действием таланта, а во втором – с рядовым случаем. Но талант и есть область музыкального бессознательного – это просто его другое имя [7, с. 7].

Первоначальный замысел композитора в процессе создания произведения может быть преобразован до неузнаваемости, его реализация связана с выбором из множества равноценных возможностей. О многовариантности композиторских решений свидетельствует и то, что в истории музыки существуют разные авторские редакции одних и тех же произведений, а также импровизационные изменения, которые вносятся авторами при исполнении своих произведений. Так, например, известно, что Скрябин в концертной практике далеко отходил от темповых, метроритмических, фразировочных, динамических указаний, им же «собственноручно сделанных в своих сочинениях», что нотный текст этих сочинений часто варьировался им – добавлялись и заменялись ноты, изменялось все изложение партии левой руки в Третьей сонате и т. д. Отступал от написанного им в нотах и Рахманинов; А.Б. Гольденвейзер рассказал, как был удивлен и сконфужен этот композитор-пианист, когда оказалось, что он играет Второй концерт совсем не в тех темпах, какие сам же обозначил по метроному. Хорошо помню также, как раздраженно пожимали плечами «снобы уртекста», когда Прокофьев в одном из первых своих концертов по возвращении из-за границы сыграл квинтоль в третьей «Сказке старой бабушки» совсем не так, как она выписана в нотах [48, с. 42].

Г. Коган делает из этого вывод: оценка решения композитора как единственного и наилучшего очень часто не отражает действительного положения вещей. Поэтому и наши попытки поставить анализ творческого процесса в музыке на научную основу, найти в нем сколько-нибудь надежные ориентиры потерпят неудачу и дадут лишь иллюзию решения, если не будет принят в расчет момент вероятности, не будет учтена мера непредсказуемого в творческом процессе.

Трудности, связанные с диалектикой рационального и иррационального в процессе создания музыкальных произведений, еще более усиливаются в процессе герменевтического анализа произведений современной музыки, относящихся, главным образом, к периоду, начинающемуся с середины XX века. Этот аспект проработан в монографии Л.В. Саввиной [93]. Автор показывает, что звукоорганизация музыки XX века обнаруживает тенденцию к индивидуализации. Отсутствие универсального принципа, который, подобно классической музыке, действовал бы в рамках ряда произведений, остро ставит вопрос о постижении логики музыкального языка, без которого становится невозможным уяснение смысла произведения. Музыка XX ве-

ка, основанная на индивидуальных структурах, утверждающих вместо однозначных и определенных последовательностей событийного ряда неоднозначность ситуации, требует от воспринимающего активного личного участия, стимулируя возможность интерпретативного выбора. В постоянной изменчивости и вариабельности структур, отражающих моделирующее сознание композитора, проявляется тенденция к открытости поэтики музыкального текста, о чем говорилось выше. Такое произведение, разрушившее традиционные формы звукоорганизации, затрудняет коммуникацию между произведением и слушателем и требует специальных процедур, направленных на его расшифровку. Таким образом, в современной музыке вновь на первый план выходят проблемы языка. Именно в таком аспекте осуществляет свой анализ Т. Саввина, рассматривающая звукоорганизацию как «невербальный язык, стремящийся что-то сказать».

Для характеристики механизма расшифровки композиторских посланий Саввина использует понятие кода. «Звуковысотный код предполагает «определенную систему правил, с помощью которых организуется художественное произведение для передачи информации об эпохе, стиле, основных эстетических принципах, содержании. Так, например, модель западноевропейской классической гармонии базируется на системе традиционных отношений T-S-D с преимуществом автентической бинарности. В русской музыке XIX века преобладает бинарность плагала. В обоих случаях отношения функций внутри кода скреплялись тональной организацией, служившей гарантом прочности системы <...> С точки зрения семиотики классическая гармония являлась аналогом грамматической правильности. В начале XX века произошла резкая смена кодов, разрушившая как старую звукоорганизацию, так и систему коммуникативных связей. Поэтому с точки зрения классической системы звукоорганизация XX века не представляет собой правильное сообщение» [93, с. 140–141]. Музыкальное произведение XX века, констатирует автор, можно сравнить с текстом, каждый раз формирующим собственный ключ к прочтению. Если прежняя гармония опиралась на закономерности, свойственные ряду эпох, стилей, произведений, то современная звукоорганизация напоминает бесконечный лабиринт, путешествие по которому может осуществляться только с помощью путеводителя. Семиотический подход, развиваемый Т. Саввиной, представляет собой попытку преодолеть непереваемость музыкального текста в вербаль-

ный язык – что еще раз подтверждает актуальность герменевтических стратегий в современном музыкознании.

До сих пор речь шла о расшифровке авторского замысла, который имплицитно присутствует в музыкальном тексте, «зашифрован» в нем. Несколько выше рассматривались также произведения, в которых автор посредством вербальных обозначений стремится облегчить понимание своего замысла – тем самым вступая в своеобразный диалог с исполнителем и слушателем. В последние десятилетия этот диалог, всё более расширяясь, приобретает практически прямолинейный смысл. Речь идет о тенденции, развивающейся в рамках культуры постмодерна и выразившейся в концепте «открытое произведение». Автор этого определения, крупнейший культуролог XX века, У. Эко, проанализировав произведения искусства различных эпох с точки зрения их коммуникативности, пришел к выводу о принципиальной открытости (символичности и смысловой многозначности) любого художественного творения: «*Каждое произведение искусства, даже если оно создано в соответствии с явной или подразумеваемой поэтикой необходимости, в сущности остается открытым для предположительно бесконечного ряда его возможных прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением*» [122, с. 61–62]. Тем не менее, в искусстве XX века отчетливо выделяется категория сочинений, в которых имеет место не просто неоднозначность смысла, но и принципиальная незавершенность, требующая активного творческого соучастия адресата – читателя, зрителя, слушателя. Именно такие произведения и получили название «открытых». У. Эко называет их также «произведениями в движении».

Отослав интересующихся к полному тексту «Открытого произведения», обратимся только к музыкальным примерам. В своей «Одиннадцатой пьесе для фортепиано» Карлхайнц Штокхаузен на одном большом листе предлагает исполнителю ряд музыкальных групп, предоставляя ему возможность сначала выбрать исходную, а потом постепенно определять, какую именно группу он присоединит к предыдущей. «Секвенция для одинокой флейты» Лучано Берио представляет собой музыкальную ткань, где определены последовательность и интенсивность звуков, однако продолжительность звучания каждой ноты зависит от того, какое значение придаст ей исполнитель в контексте того неизменного пространственного объема, который соответствует столь же неизменным ударам метронома. В пье-

се современного французского композитора Анри Пуссера «Перемены» структура произведения жестко не определена, не зафиксирована композитором: каждый из шестнадцати разделов можно связать с двумя другими, не рискуя при этом нарушить логическую последовательность звукового развития: два раздела начинаются примерно одинаково (и затем последовательно начинают расходиться), а два других, напротив, могут сойтись в одной и той же точке. Так как начинать и заканчивать можно любым разделом, возникает множество хронологических развязок. Два раздела, начинающиеся в одной и той же точке, можно синхронизировать и таким образом обусловить возникновение более сложной структурной полифонии. Как утверждает сам Пуссер, «все эти формальные варианты можно записать на магнитофонную ленту, пустить в продажу, и тогда, располагая относительно недорогой акустической установкой, публика сама в домашних условиях сможет на их основе создавать доселе неизвестные музыкальные образы, рождать новое коллективное восприятие материи звука и времени». В своей Третьей сонате для фортепиано Пьер Булез делит первую часть (*Antiphonie, Formant 1*) на десять отрывков, расположенных на десяти отдельных листах, которые могут по-разному сочетаться между собой (даже если не все комбинации допустимы); вторая часть (*Formant 2, Thrope*) состоит из четырех разделов кольцевой структуры, благодаря которой начинать можно с любого из них, постепенно соединяя их в круг [122, с. 24–26].

Аналогичные явления имеют место и в литературе. Так, в романе американского писателя Реймонда Федермана с характерным названием «На Ваше усмотрение» страницы не только не нумерованы, но и не сброшюрованы. Сам читатель волен располагать их в любом порядке.

Анализируя особенности этих произведений, У. Эко отмечает, что в предыдущие эпохи, в частности в периоды барокко и символизма, произведения, предполагающие неоднозначную развязку, «представили нам «открытость», основанную на *теоретическом, смысловом* сотрудничестве истолкователя, который должен свободно осмыслять *уже совершившийся* художественный факт, уже организованный в более или менее завершенную структуру (даже если она поддается бесконечному множеству истолкований). Что же до такого сочинения, как *Перемены* Пуссера, – продолжает автор, – то в нем подобный процесс идет еще дальше: если, слушая произведение Веберна, человек свободно реорганизует и воспринимает ряд отноше-

ний, существующих в области предложенного ему звукового универсума (уже полностью произведенного), то в *Переменах* Пуссера он организует и структурирует музыкальный дискурс в том смысле, что *практически воздействует* на него и порождает его. Он сотрудничает с автором в деле *создания* произведения» [122, с. 42–43].

До каких пределов может осуществляться это сотрудничество-создание? Или возможности интерпретации здесь безграничны? У. Эко предупреждает: «произведение в движении» представляет собой возможность множественного личного вмешательства, но не является аморфным призывом к вмешательству неразборчивому: это призыв свободно войти в мир, который, однако, «всегда является миром, желанным автору». «В конечном счете, – пишет У. Эко, – автор предлагает истолкователю *закончить* произведение: он не знает наверняка, как именно оно может быть завершено, но знает, что, завершившись, оно все равно будет *его* произведением... это произойдет потому, что, в сущности, он предложил те возможности, которые уже были им рационально организованы, направлены и наделены органическими потребностями развития» [122, с. 58–59]. Изложенная мысль имеет особое значение в контексте обсуждаемых нами проблем герменевтики: она акцентирует и обосновывает утверждение о фундаментальной значимости авторского замысла в интерпретации смысла художественного произведения. Вывод, следующий из рассуждений У. Эко, тем более эвристически ценен, что он вытекает из анализа предельной для данного аспекта ситуации – когда автор добровольно отказывается от части своих полномочий и передает их «истолкователю». Необходимость расшифровки авторской интенции в сочинениях более традиционной (законченной) формы с явно выраженной мыслью композитора оказывается в таком случае практически бесспорной.

Подводя итог нашим размышлениям о путях постижения музыки, еще раз зададимся вопросом: можно ли с помощью одних лишь семиотических методов раскрыть всю глубинную толщу ее смыслов? Думается, нет. Сошлемся на мысль Ф. Шеллинга: «В произведении искусства отражается тождество сознательной и бессознательной деятельностей <...> Художник как бы инстинктивно привносит в свое произведение помимо того, что выражено им с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок <...>. Так обстоит дело с каждым истинным произведением искусства; каждое как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований,

и при этом никогда нельзя установить, заключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства как таковом» [114, с. 478]. Однако это не значит, что все усилия герменевтов бесполезны и бессмысленны. Напомним еще раз предупреждение Г. Гадамера: интерпретация должна быть компетентной. Герменевтический анализ, если и не способен обнаружить «подлинный смысл» (ибо таковой, в соответствии с развиваемым в данной работе подходом, не существует), то, по крайней мере, способствует *приближению* к нему и, что не менее важно, *конституированию* собственного смысла – соответствующего эпохе и познающему субъекту.

Литература

1. Авангардная музыка и феноменология. <http://www.thereimin.ru/archive/kulbin.htm>.
2. *Августин Аврелий*. Исповедь. М.: Изд-во АСТ, 2003.
3. *Аверинцев С.С.* Символ // Философский словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983.
4. *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1998.
5. *Акопян Л.О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.
6. *Альбин*. Учебник платоновской философии // Платон. Диалоги. – М.: Мысль, 1986.
7. *Арановский М.* Психическое и историческое // Процессы музыкального творчества: Сб. статей. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. Вып. 8
8. *Аристотель*. Метафизика // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1984. Т.1.
9. *Аристотель*. Политика // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1984. Т.4.
10. *Аркадьев М.* Антон Веберн и трансцендентальная феноменология. <http://phenomen.ru/public/journal.php?article=25>
11. *Аркадьев М.* Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто. <http://21israelmusic.zubaka.com/Velicie1.htm>
12. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Искусство, 1971.
13. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
14. *Бердяев Н.А.* О назначении человека. М., 1993.
15. *Бердяев Н.А.* Очарование отраженных культур // Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994.
16. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989.
17. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика XXI, 2005.
18. *Блок А.* О современном состоянии русского символизма // Аполлон. 1910, №8.
19. *Бычков В.В.* Эстетика Аврелия Августина. М.: Искусство, 1984.
20. *Вагнер Р.* Музыка будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.

21. *Вагнер Р.* О сущности немецкой музыки // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.
22. *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977.
23. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988.
24. *Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
25. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. М., 1910.
26. *Гегель Г.* Эстетика: В 4 т. М.: Мысль, 1971. Т.3.
27. *Герцман Е.В.* Музыкальная боэциана. СПб.: Глаголь, 1995.
28. *Гладкова О.* Галина Уствольская. Музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999.
29. *Громов Е.С.* Искусство и герменевтика в ее эстетических и социологических измерениях. СПб.: Алетейя, 2004.
30. *Гуссерль Э.* Логические исследования. Введение // Логос. М., 1997. №9.
31. *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. СПб.: Наука, 1998.
32. *Гуссерль Э.* Феноменология // Логос. 1991. № 1.
33. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени / Пер. В.И. Молчанова: Собр. соч. М.: Гнозис, 1994.. Т. 1.
34. *Демченко А.И.* Спиритуализм эпохи барокко // Демченко А.И. Избранные статьи о музыке. Вып.1. Западноевропейское искусство. Барокко и Романтизм. Саратов, 2003.
35. *Дильтей В.* Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
36. *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии // История средневековой философии. Хрестоматия. Ч.1. Мн., 2002.
37. *Жмудь Л.Я.* Пифагор и его школа. Л., 1990.
38. *Земцовский И.И.* Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=1410>
39. *Зенкин К.В.* Романтизм как историко-культурный переворот // Жабинский К.А., Зенкин К.В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Ростов-на-Дону, 2001. Вып. 1.
40. *Зинченко В.П.* Миры сознания и структура сознания // Вопросы психологии. 1991. №2.
41. *Золтаи Д.* Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977.

42. Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982.
43. *Изер Вольфганг*. Вымыслообразующие акты // Новое литературное обозрение. 1997. № 27.
44. *Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН, ИНТРАДА, 2001.
45. *Казанцева Л.П.* Автор в музыкальном содержании. М., 1998.
46. *Кассирер Э.* Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. М., 1988.
47. *Клюев А.С.* Музыкальное искусство как звуковое явление // Философский век. Альманах. Между физикой и метафизикой: наука и философия. СПб., 1998. Вып. 7.
48. *Коган Г.* Парадоксы об исполнительстве // Коган. Избранные статьи. Вып. 3. М., «Советский композитор», 1985.
49. *Кормин Н.А.* Диаграмма времени-сознания и феномен художественного восприятия. <http://iph.ras.ru/page49252149.htm>
50. *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии): Монография. М.: Издательство «Рудомино», 1998.
51. *Кьеркегор С.* Дон Жуан Моцарта / Пер. с нем. О. Антоновой. М., 1995.
52. *Лехциер В.Л.* Введение в феноменологию художественного опыта. Самара: Изд-во «XXI век», 2002.
53. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
54. *Лосев А.Ф.* Два мироощущения // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995.
55. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995.
56. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
57. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995.
58. *Лосев А.Ф.* О музыкальном ощущении любви и природы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995.
59. *Лосев А.Ф.* Строение художественного мироощущения // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.

60. *Лосев А.Ф.* Трио Чайковского // Лосев А.Ф. Жизнь. СПб., 1993.
61. *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2004.
62. *Маритен Ж.* Творческая интуиция в искусстве и поэзии / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.
63. *Мартынов В.И.* Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. М.: Издательский дом «Классика XXI», 2008.
64. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки: Исследование. М: Композитор, 1993.
65. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999.
66. *Михайлов А.В.* Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А.Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах. Н. Новгород: «Нижегородская ярмарка», 1995.
67. *Михайлов А.В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1981. Т.1.
68. *Михайлов Дж.* О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке // Вопросы философии. 1999. №9.
69. *Мищенко М.* О рождении музыки из духа движения // Метафизика музыки и музыка метафизики / Под редакцией Т.А. Апинян и К.С. Пигрова: Сб. статей. СПб., 2007.
70. *Молчанов В.И.* Феноменология // Современная западная философия: Словарь. М., 1991.
71. Музыкальная коммуникация: Сб. науч. трудов. Серия «Проблемы музыкознания». Вып. 8. СПб, 1996.
72. Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1981. Т.2.
73. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971.
74. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
75. Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974.
76. *Налимов В.В.* Размышления о путях развития философии // Вопросы философии. 1993. № 9.
77. Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995). М., 1997.

78. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т.1.
79. *Носина В.Б.* Символика музыки И.С. Баха. Тамбов, 1993.
80. *Онеггер А.* Я – композитор // Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1979.
81. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.
82. *Платон.* Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1.
83. *Платон.* Соч.: В 4 т. М., 1971. Т.3. Ч.1.
84. *Преподобный Григорий Синаит.* О безмолвии и молитве // Добротолюбие. М., 2007. Т.5.
85. *Расулова Т.* Космическая музыка: выдумка или реальность? <http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-06/spheres.shtml>
86. *Реале Д., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Том 4. От романтизма до наших дней. СПб, ТОО ТК «Петрополис», 1997.
87. *Рикёр П.* Герменевтика и метод социальных наук. <http://philosophy.allru.net/perv109.htmlc>.
88. *Романовская Т.Б.* Музыка, неслышимая музыка, неслышимое в музыке и наука. http://www.ashtray.ru/main/texts/music_science.html
89. *Рубенис А.А.* Телеологизм гуссерлевской концепции сознания // Проблема сознания в современной западной философии. М., 1989.
90. *Руссо Ж.-Ж.* Об искусстве: Статьи, высказывания, отрывки из произведений. Л.;М., 1959.
91. *Руссо Ж.-Ж.* Племянник Рамо // Литература французского просвещения. Дрофа, 2008.
92. *Сабанеев Л. А.Н.* Скрябин. М., 1923.
93. *Саввина Л.В.* Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики. Астрахань, 2009.
94. *Савенко С.* Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород, 2006.
95. *Скрябин А.Н.* Дневниковые записи // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. М., 1919. Т. 6.
96. Современная западная философия: Словарь / Сост.: Малахов В.С., Филатов В.П. М.: Политиздат, 1991.

97. *Соколов А.С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992.
98. *Суханцева В.К.* Музыка как мир человека // <http://www.philosophy.ru/library/suhanceva/index.html>
99. *Тараканов М.Е.* Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980.
100. *Толкин Дж. Р. Р.* Сильмариллион. Эпос нолдоров. М., 1992.
101. *Трубачев С.* Музыкальный мир П.А. Флоренского // Советская музыка. 1988. №8.
102. *Тульчинский Г.Л.* Воображение как онтофания свободы // Рациональность и вымысел. СПб., 2003.
103. *Уваров М.С.* Музыка как модель исповедального дискурса // Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. http://www.anthropology.ru/ru/texts/uvarov/arkh_04.html
104. *Федор Студит.* Подвижническим монахам наставления // Добротолюбие. М., 2007. Т.4.
105. *Филиппов С.М.* Искусство как предмет феноменологии и герменевтики: Дисс. на соиск. уч. степ. докт. филос. наук, 2003.
106. *Флоренский Павел*, священник. Детям моим. Воспоминания прошлых дней... [Особенное] // Московский рабочий. 1992.
107. *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли // П.А. Флоренский Имена. М.; Харьков, 1998.
108. *Фомина З.В.* Человеческая духовность: бытие и ценности. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1997.
109. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993.
110. *Цытин Г.М.* Психология музыкальной деятельности: Проблемы, суждения, мнения. М., 1994.
111. *Чередниченко Т.В.* Карл Дальхаус о ценностях и истории в исследованиях искусства // Вопросы философии. 1999. № 9.
112. *Чухина Л.А.* Человек и его ценностный мир в религиозной философии. Рига, 1991.
113. *Шелер М.* Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994.
114. *Шеллинг Ф.* Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф: Собр. соч. В 2 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1.
115. *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
116. *Шёнбергер Э.* искусство жечь порох. СПб., 2007.
117. *Шпенглер О.* Закат Европы. Новосибирск: ВО Наука, 1993.

118. *Шопенгауэр А.* Избранные произведения. М., 1992.
119. *Шугуров М.В.* Методология гуманитарного познания: Учебное пособие. Саратов, 2004.
120. *Щербинин М.Н.* Феномен музыки в европейском смыслогенезе // *Метафизика музыки и музыка метафизики.* СПб., 2007.
121. *Умберто Э.* От Интернета к Гутенбергу // *Новое литературное обозрение.* 1998. № 32.
122. *Умберто Э.* Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004.
123. *Юнг К. Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991.
124. *Юнг К.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // *Юнг К. Соч.: В 19 т. Т.15. Феномен духа в искусстве и науке.* М.: Ренессанс, 1992.
125. *Юсфин А.Г.* Музыкальная природа творчества отца Павла Флоренского // *Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка.* СПб., 2002.
126. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978.

Учебное пособие

Фомина Зинаида Васильевна

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

На обложке: картина Пикассо «Скрипка в кафе», 1913 г.

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная верстка и дизайн обложки С.П. Шлыковой

Подписано к печати 7.11.2011 г. Формат 60 × 90 1/16. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 13. Уч.-изд. л. 9,6. Тираж 80. Заказ 24.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова»,
410012, Саратов, проспект Кирова, 1