

***О. В. Марченко***

***Бытие, открываемое музыкой***

*Рецензия на книгу К. В. Зенкина «Музыка — Эйдос — Время.  
А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке»*

***O. V. Marchenko***

***The being discovered by music***

*Review of the book Music — Eidos — Time. A. F. Losev and horizons of the  
modern musicology by K. V. Zenkin*

**М**я Алексея Фёдоровича Лосева — крупнейшего русского философа XX века, представившего со всей полнотой специфику восточно-христианского, православного мышления и осуществившего мощный синтез с западноевропейскими философскими традициями, все больше и ощутимее входит в орбиту современных гуманитарных наук. Философия музыки — одна из множества граней творчества Лосева, привлекавшая внимание многих отечественных и зарубежных ученых. Автор рецензируемой книги «Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» (М., 2015) К. В. Зенкин — один из них, и его стаж лосевских исследований превышает двадцатилетие. Но книга — не только о Лосеве. «Музыка — Эйдос — Время» — эти слова очерчивают пространство лосевской философии музыки. Эйдос и Время образуют некую полярность и оживают в Музыке, переставая быть только философскими понятиями и обретая «плоть и кровь». Особенно важен союз «и»: «Лосев и ...» — и следующая конструкция («горизонты современной науки о музыке»), может показаться, уводит мысль автора очень далеко от Лосева, но именно эти постоянно расширяющиеся горизонты и есть наиболее естественное продолжение мысли Лосева.

Начало книги посвящено вопросам методологии искусствознания и музыковедения. Вопрос, вынесенный в заглавие раздела, — «Зачем нужна философия музыки?» — обсуждается в контексте методологической многослойности музыкальной науки. Философия музыки — возможно, наука будущего. В данный момент она еще не сложилась как устойчивая научная традиция с определенной методологией и столь же определенным категориальным аппаратом. Однако отдельные «проблески» философии музыки, почти не складывающиеся в единую традицию, были весьма впечатляющи. Но главное в другом: при чтении книги невольно возникает ощущение, что известная методологическая многослойность музыковедения (теоретическое и историческое музыковедение, с одной стороны, семиотика и герменевтика — с другой) — словом, ветви, приближающиеся либо к «точному» математическому знанию, либо к «неточному» гуманитарному, не преодолеют методологического плюрализма, если не будут поставлены в контекст философской интеграции. Впрочем, философия философии рознь, и, конечно, преодолеть бессистемный плюрализм возможно, лишь обратившись к философским традициям, наиболее адекватным для постижения художественного творчества. В этом свете обращение автора книги к философии музыки Лосева более чем естественно (раздел «Почему именно Лосев?» обстоятельно это объясняет), а для обоснования ответа на этот вопрос автору приходится выйти за пределы лосевской философии музыки и углубиться в специфику «общей» философии Лосева — неоплатоника, имяславца, феноменолога и диалектика.

Исследование, предпринятое К. В. Зенкиным, осуществляется внутри очень сложного контекста, образованного и устарелостью описательной теории стилей, и становлением во второй половине XX века специфической (герменевтической) методологии гуманитарного знания, блеском и нищетой семиотики, феноменом постклассической музыки минувшего и нашего столетия, и мн. др.

Автор демонстрирует впечатляющее умение работать как с собственно музыковедческой проблематикой в теоретическом и историческом ее аспектах, так и со сложным арсеналом чисто философских тем, понятий, категорий, концептов, доктрин — от древности до постклассики. Еще одна сфера, смысловая среда, в которой продуктивно движется исследовательская мысль автора, — сфера философии культуры в самом широком значении этого слова.

Книга представляет собой весьма сложно организованное единство. Исследованию философии музыки А. Ф. Лосева, понимавшего ее (музыку) как «доэйдетическое становление эйдоса», воплощение «самого становления как такового», посвящена первая часть. «Выявление основы музыки (основы того, что лежит в основе сплошной хаотической текучести и бесформенности), а затем — музыкального оформления произошло в результате выхода Лосева за пределы романтической концепции и усвоения системы понятий античной неоплатонической философии: прежде всего „числа“, „эйдоса“, „логоса“ и „времени“ как „алогического становления“ числа», — справедливо утверждает автор. Именно лосевская философия музыки, по мысли К. В. Зенкина, оказывается особенно созвучна проблематике искусствознания на современном этапе. Проясняя это утверждение, автор специально останавливается на рецепции лосевской философии музыки Ю. Н. Холоповым («пентада Лосева—Холопова»). Теоретик Холопов всегда делал акцент на идущей от античности (Пифагор — Платон — неоплатонизм) числовой природе музыки и значительно меньше обращал внимание на роль романтической, вагнеровской «прививки» к лосевской философии: музыка — это не просто числа, а «иное — числа как определенности», становление и иррациональная жизнь числа. Зенкин справедливо предостерегает от поверхностного понимания «музыкального числа», когда под последним понимается числовая символика — то есть обычные арифметические числа, так или иначе претворенные в музыку.

Исследуя во второй части книги понятие первообраза (прообраза) художественной формы, рассматривая историю разработки понятия прообраза в русской мысли XX века (П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, А. Ф. Лосев), автор убедительно показывает, что наиболее глубокая и перспективная трактовка темы дана в «Диалектике художественной формы» Лосева. По мысли К. В. Зенкина, именно лосевская концепция первообраза представляет суть искусства вообще и музыки в частности более разносторонне и динамично, чем многие современные теории. Далее автор обращается к рассмотрению категории интонации Б. В. Асафьева, также испытавшего сильное воздействие идей русского философа, а затем к анализу исполнительской практики М. В. Юдиной, столь ценимой тем же Лосевым.

На Асафьеве как одном из главных «действующих лиц» книги Зенкина стоит остановиться особо. Известно, что его теории, прежде всего теории интонации и симфонизма, были почти официально положены в основу советского музыковедения. Однако при этом всегда оставалась неясность как самих названных понятий, так и их специфической роли в контексте терминосистемы музыкознания, о чем свидетельствуют дискуссии и публикации самых последних лет. Зенкин, во-первых, убедительно показывает статус указанных теорий как теорий прежде всего музыкально-философских, а не музыкально-теоретических в специальном смысле этого слова (недаром именно теоретики не всегда знали, «что делать» с данными понятиями), во-вторых, анализирует понятия интонации и симфонизма с современной точки зрения, в-третьих, показывает смысловые и научные ресурсы данных понятий, не вполне проясненных самим Асафьевым, фактически осваивавшим *terra incognita* — философию музыки.

Дополнительная методологическая сложность, преодолению которой способствует опять-таки Лосев вместе с автором книги, — соотношение музыкально-философского и музыкально-теоретического дискурсов. Асафьев

к этой проблеме подходил слишком просто (чем отчасти и вызвал все последующие дискуссии) — у него еще не вполне самоопределившаяся философия плавно перетекает в теорию музыки. В этом — необычайная сила мысли Асафьева, как и многих других русских ученых, но в этом же — и ее уязвимость. Зенкин показывает, что в контексте лосевской теории первообраза художественной формы асафьевская интонация обретает свою ничем не заменимую специфику как диалектическое единство-противоречие смысло-образа звучания и самого звучания. Напряженность этого единства-противоречия приводит Зенкина к непривычному для музыковедов положению, а именно: что, по сути, вся музыка, даже записанная в нотах, это, по большому счету, искусство устной традиции, поскольку нотный текст не является художественным, он — только схема, однако может функционировать как художественный (несущий смыслы-образы) благодаря тому, что существует в контексте устной исполнительской традиции. «Правильность» или «неправильность» интерпретации, устойчивое и меняющееся в звучащем музыкальном тексте — вот некоторые из проблем (не только теоретических, но и насущно-жизненных, практических проблем), которые парадоксально решаются великой пианисткой М. Юдиной. Вслед за Юдиной Зенкин аналитически обосновывает, что воспроизведение исторической подлинности интонации (в исполнении произведений Баха, Бетховена, Шуберта, даже Веберна и Волконского) идет вразрез с привычными устоявшимися представлениями.

Третья часть работы предлагает метод понимания смысла музыки, укорененный как в традициях византийского православия (учение Г. Паламы о сущности и энергии, или имени), так и русского имяславского неоправославия XX века (о. П. А. Флоренский, о. С. Н. Булгаков), вобравшего опыт европейской культуры Нового времени. Это, казалось бы, сугубо богословское средневековое учение стало для Лосева универсальной основой гносеологии вообще, и Зенкин показывает,

что именно такой подход значительно более адекватен для постижения сути искусства, и в особенности музыки, нежели новоевропейские (восходящие к Гегелю) концепции содержания и формы. В самом деле, как решить вопрос о музыкальном содержании, если то, о чем говорит музыка (чувства, эмоции, отношения состояний) — внемузыкально, то есть не содержится в самой музыке? Тут-то и вступает в силу логически непривычная, но соответствующая музыкальной и художественной, как изначально и религиозной, логике концепция сущности и имени. Соотношение имманентно музыкального и внемузыкального — одна из главных проблем асафьевской теории симфонизма, собственно, это ее философский слой. Анализируя не самые популярные произведения Брукнера, Глинки, Балакирева, Чайковского, Рахманинова, Зенкин показывает механизмы указанного соотношения. Вывод может показаться парадоксальным: в «чистой музыке» Брукнера постоянство симфонической концепции обусловлено незыблемостью внемузыкальной (религиозной) идеи, в то время как в театральной музыке Глинки и Балакирева имманентно-музыкальные факторы играют определяющую роль в организации музыкального материала. В этом — в нераздельности мировоззренческой концепции и средств ее музыкального воплощения, в «растворенности» идеи в музыке или же, наоборот, в особой «идейной» силе музыки, и кроется суть симфонизма.

Музыкальный смысл как хронотоп («категории времени и пространства, пожалуй, самые загадочные из всех смыслов, существующих в мире») рассматривается в четвертой части. Время — одно из ключевых понятий философии музыки Лосева и, соответственно, ключевых слов книги. Зенкин рассматривает как сам феномен музыкального времени в его связи с движением и неподвижностью, с музыкальным пространством, симметрией и т. д., так и музыкально-композиционные примеры специфически временной драматургии, которые распространились особенно в век романтизма и в последующих стилях (на примере произ-

ведений Бетховена, Шопена, Листа, Глинки). В свете временной организации музыкально-театрального произведения рассматривается также история оперных реформ, важнейшие звенья которой (Глюк — Вагнер — Дебюсси) предстают как различные исторические проявления общей закономерности.

В отличие от временных параметров музыки, ее пространственная сторона не получила пока однозначного и всеми принятого понимания. Так же, в отличие от ритма, симметрия рассматривается в музыковедческих трудах в самых различных своих проявлениях. Лосеву, как и следующему за ним автору книги, важно прежде всего следующее: пространство и время в музыке суть одно и то же. Точнее, организованное время (становящееся число) запечатлевается в сознании в виде квазипространственных симметричных в своей основе геометрических конструкций, которые противодействуют сплошному безостановочному бегу времени, отчасти выводят музыку из этого бега, сообщая ей весомость и устойчивость вечных эйдосов.

Заключительная шестая глава «Мифологизация музыки» вновь (после начального раздела об эйдетических основаниях искусства) вводит музыку в религиозно-мифологический контекст, с учетом того понимания «мифа», которое дал Лосев («развернутое магическое имя»). «Миф», по Лосеву, — проявление сущности в ином, иными словами, то же, что и имя, только имя, концентрирующее в себе всю полноту сущности — «развернутое магическое имя». Понимая невозможность научного описания инобытийных (внемusicальных) коррелятов музыкальной сущности, Лосев предлагает создавать и сам создает «мифы» о конкретных музыкальных произведениях — словесные образные толкования музыки. Вслед за Флоренским, Булгаковым, Вяч. Ивановым Лосев ставит важнейший для него и его эпохи вопрос об отношении музыки к религии, и не только об их исходном единстве, но и обретенных в процессе секуляризации искусства противоречиях, порой серьезных и весьма ощутимых. Зенкин крити-

чески рассматривает эмоционально-проповедническую критику Лосева в адрес Скрябина и подводит читателя к выводу, что она противоречит принципиальным положениям философии музыки самого Лосева и что в ее основе лежало личное сильное увлечение Лосева скрябинской музыкой, от которого философ считал необходимым избавиться. На материале музыки и религиозно-эстетических («мифологических») высказываний Мессиана, Штокхаузена, Кейджа Зенкин прослеживает судьбу различных направлений мифологии и мифологизации музыки, начало которым в столь ощутимом философском масштабе положил именно Лосев.

На первый взгляд может показаться, что глава «Музыкальная интонация в эпоху глобальных катастроф» (о музыке мировых войн XX века) диссонирует с общим философско-романтизированным и эстетизированным контекстом. Однако мы понимаем, что отношение людей к музыке во время войны (и определенные требования к ней) — также вариант мифологизации, причем особенно действенный и сильный!

Книга Зенкина посвящена чрезвычайно важной теме, связанной как с проблемами общефилософскими, так и собственно эстетическими и специфически музыковедческими. Это исследование, которое очень полезно было бы протудировать учащимся средних и высших музыкальных заведений, аспирантам, в особенности на факультетах историко-теоретическом, композиторском, дирижерском. Научная ценность и дидактическая значимость книги К. В. Зенкина «Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» неоспоримы.