

## СО ВТОРОГО КРУГА БЫТИЯ (или О природе музыки)

*посвящается дочери Полине*

**В статье представлена обобщенный взгляд автора на проблему природы музыки. Дана классификация музыкального искусства, объединяющего формы реальности и сознание. Сущность музыкального искусства совпадает с сущностью бытия. Музыка рассматривается автором статьи как второй круг бытия, демонстрирующий его тайну.**

Все немзыкальное искусство исходит от явления, именно через явление пытаюсь достичь сущности, посредством воспроизведения «вещи для нас» застигнуть «вещь в себе». Здесь осуществляется препарирование феномена посредством воображения с целью обнажить всеобщие бытийные основания.

В первом приближении эта цель реализуется путем незамысловатого подражания, когда чисто-сердечно и усердно продублированный предмет, будучи дважды преломлен в призме человеческого восприятия, не должен по определению обнаруживать какую-либо преломленность, а напротив открывать самождественность явленности и потаенности своего существа. Парадокс данной самождественности предмета (в потаенности его бытия и его художественном изображении) разрешается в немзыкальном искусстве претензией на некое исключительное восприятие художника – разоблачителя феноменов. Если же цель не реализуется путем подражания, удерживающего «вещь для нас» в состоянии условной самодостаточности, то в отношении «вещи для нас» изобретается совершенно уникальный способ рассмотрения: особая комбинация проникающих взглядов, которые задаются вдруг заново раскрывшимися поверхностями «вещи для нас». Такой способ рассмотрения обеспечивает некую точку пересечения взглядов, где и всплывает как будто сама сущность, просвечивает как будто сама потаенная глубина вещи. Поэтому искусство – сфера, где фиксируются предметы, ставшие самождественными благодаря исключительному восприятию художника. Воспроизведенная искусством «вещь для нас» призвана удерживать, демонстрировать «вещь в себе» и оформлять наши с ней отношения. Искусство – это собственно конструирование воображением символа на почве «форм реальности», и как таковое оно тяготеет к воплощению «формы реальности», представляющей полноту и завершенность, что означает: безграничный, размывающий поверхности, изменчиво-бликующий поток вещей и со-

бытий – «зрелище для бесконечного духа» – раззять на фрагменты и преобразить их в типическое, возвышая частную форму осмысленного бытия до всеобщего смысла, до абстрактного типа «духовности». А поэтому, произрастая на почве «форм реальности», искусство абсолютно не реально, не естественно. Особый случай, когда в искусстве осуществляется энтелехия, где сущность сама отпечатлевается в зримых поверхностях, где, следовательно, природа в силу внутренней интенции абсолютно покоряется духу, созидая духовное тело, ничуть не говорящее о себе, но только о душе. Отчего энтелехия – к примеру, рублевская «Троица» – совсем недвусмысленно открывается как надмирная, представляя тело – форму реальности – за границами этой реальности и, стало быть, как превосходящее известную нам естественность.

Красота как форма, которую вожделеет и субъект искусства, и искусство как субъект, – совершенная форма реального, то есть освободившаяся от своей относительности и конечности; ставши абсолютной, а значит, полной и завершенной, она оказывается неподвижной. Поэтому, даже если она вбирает в себя весь поток бытия, являясь порождением этого потока, она представляет собой отрицание бытия. Бытие в себе самом содержит возможности своего отрицания, и этими возможностями пользуется субъект искусства для целей, неимманентных бытию, порождая безбытийные сущности, предназначенные оформлять бытие, отчего искусство по своей сути принудительно и магично: «В искусстве как средстве выражения царит атмосфера очарования, неестественности, чего-то искусственного, ...чего-то почти магического, в чем для нас, по-видимому, только и должна проявляться красота» (1).

Но сущность, в поисках которой находится искусство, – это не абстракция «формы реальности», не экстракт этих форм, это – закон бытия, обуславливающий трансформацию, изменчивость, относительность любых форм реальности. Сущность – не лицо, точнее отнюдь не то, что в лице остане-

ся неизменным, но осуществляющаяся судьба. Тайна бытия не может быть удержана сколь угодно совершенными поверхностями, ибо она превосходит все поверхности; создавая поверхности, она размывает их или сокрушает и течет дальше, кристаллизуя другие. Только музыка, сумевшая пренебречь «формами реальности», так сказать, естественным языком, – освободившаяся от «реального текста и от выражения какого-нибудь определенного содержания» (2) – в высшей степени естественна и бытийна.

Музыка и в самом деле не заимствует своих форм из до- и помимомузыкальной действительности. С одной стороны, когда матрицу музыки и, возможно, ее энергетический источник ищут в превосходящей сотворенную музыку своей абсолютной объективностью «музыке сфер», то «музыка сфер» не является слышимой, она суть предмет интеллектуального постижения и удовольствия. Собственно музыка, в отличие от «музыки сфер», использует не форму числа, которое, представляя состоявшееся соотношение, живет в тишине, но форму, образованную звуками. Музыка живет вполне, пока звучит.

С другой стороны, то, что можно назвать музыкой природной, естественной (пение птиц, шум моря, выраженную в звуке ритмику деятельности и т. п.), в силу хаотичности не образует основ музыкальной формы, ибо последняя суть *содержательная связь звуков, обусловленная их зависимостью от целого*. В условиях естественности целое не дано непосредственно, оно так же чувственно и рассудочно неуловимо, как и «вещь в себе». Стало быть, музыкальная форма – особая сила тяготения звуков друг к другу, образующая собственно музыкальную ткань и постижимая только в момент звучания, – как таковая не присуща естественной реальности. (Исполнитель не озвучивает ноты, но воспроизводит музыкальную мысль, и последнее доказывается тем, что ноты переворачиваются не в том месте, где он играет, а на 1 такт дальше – особенно при игре с «листа» незнакомого произведения.) В отношении музыки природы совершенно прав Оскар Уайльд, полагавший, что природа не более чем призвана иллюстрировать эстетические достижения: искусственно – в отвлечении от природы – выработанные формы затем накладываются на естественное бытие, и оно по причине своей бесконечности и незавершенности осмысления отвечает этим формам. *Quod natura relinquit imperfectum, arte perficitur* (то, что природа оставляет несовершенным, искусством доводится до совершенства).

Традиционно считается, что музыка как таковая существует только в наших слуховых нервах и мозгу; вне нас сама по себе она есть только числовое отношение, отсюда и определение музыки в «Словаре» Вольтера в качестве математической науки, посредством которой составляется и наносится на бумагу приятная и чистая слаженность звуков, которая после этого может быть спета или сыграна, с тем чтобы ею подвигнуть людей к усердному благоговению перед богом и давать удовлетворение слуху и душе. Однако, если сущность музыки определять как особую силу тяготения звуков, то следует заметить, что музыка только имеет числовое выражение, но число не является началом, порождающим источником музыки, поскольку всякий раз эта сила должна быть предельно уникальна. Уникальность же не может быть просчитана и выведена, предсказана, а может быть лишь удостоверена по факту своей явленности. Всякий раз, явившись в мир в лице гениального произведения, музыка не имеет достаточного основания и пронизывает мир как ошеломляющая новизной благая весть. Уже потом, став устойчивой, то есть множественно-воспроизводимой музыкальной формой, она обретает соответствующую себе вариацию числового выражения. Но более того, живое исполнение предполагает вариации заданного темпа. Если компьютер играет «правильно», то есть так, как указано в нотной записи, то для музыканта неизбежны подвижки темпа, которые и оживляют музыку, делая ее интересной для слушателя. Это доказывает, что музыка не числовая абстракция, но бытийная сущность.

Представленные выше утверждения как будто порождают уверенность в субъективном, человечески-творческом характере музыкальной формы. Однако это отнюдь не так. Освободившая себя от «формы реальности», которая совпадает с «вещью для нас», *музыка абсолютно открыта для «вещи в себе»*. Немзыкальное искусство вообще и всякий акт в рамках такого искусства основаны на знании о несовпадении «вещи в себе» и «вещи для нас» и в то же время на заблуждении о наличии знания «угла преломления» сущности в явлении, которое и позволит осуществить обратную возгонку явления в сущность. Но действительность бесконечна, истина может являться как угодно, явление ее не законосообразно. И если в искусстве воспроизведенное явление так или иначе имеет форму творца, сконструировано в плоскости его особого взгляда, отчего искусство – сугубо авторская сфера, то в музыке авторство относительно, музыка по большому счету – ничья, ибо она со-твор-

чество даже по факту: композитор – исполнитель, причем произведение находит свою жизнь все в новом и новом другом, это касается как исполнителя, так и композитора (произведения, написанные под влиянием *Mens deviniog* (духа, причастного к божественности), в «диалоге с Всевышним»), не перестают быть предметом в том числе и композиторского труда, например, по сей день создаются обработки баховских сочинений, которые куда более сильно воздействуют на слушателей, нежели сочинения современников). Музыка не есть отчужденное свойство человеческого субъекта, блуждающий предмет временного обладания, музыкой никто не может владеть, она проходит сквозь всех. И у каждого произведения своя музыка бытия, своя аура, получаемая им в моменты привлечения к действительности в актах обработки и исполнения и рождающаяся из резонанса с широким бытийным контекстом, которая все более и более явно слышится в самом произведении, необходимо получая звуковое и/или интонационное выражение.

Отрешившись от явления, музыка не покидает действительности, она как раз и присутствует в ней самым напряженным способом. Это тем более верно, что музыка не заимствует и форм сознания. Свободная от форм сознания, музыка охватывает те процессы, которые не опосредованы сознанием, но которые не только существуют, но и составляют саму жизнь духа. Общеизвестно, что музыка начинается там, где кончаются слова. Наш язык – язык пауз и остановок (как писал Ж. Делез), язык воплощенности, миг же воплощения, трансформации, перетекания событий и претворения вещей, перемены жеста и позы оказывается неназванным, несказанным. Этот миг и есть та «вещь в себе», которой страстно вожделеет сознание и от которой безнадежно отстает, будучи организованным по матрице слова и гонясь за действительностью рывками – от одной остановки до другой, – не постигая и тайны своего собственного чудесного движения между паузами.

Музыка – искомый язык становления, что есть чистой воды откровение. Она суть абсолютизация движения, развития и развертывания, где растворились поверхности вещей и событий, отделяющие и обособливающие вещи и события, мнимо стабилизирующие поток жизни. Освобожденное бес-субъектное движение есть чистый смысл. Кроме этого, обретаемая в музыке движением самодостаточность, то есть всякий миг исполненность движения, когда движение, достигая своей самодостаточности, все подчиняет себе и необходимо со-

крушает все ставшее, обуславливает присутствие в музыке темы Смерти и Преображения. Эта ее природа и содержание делает ее чуждой для обыденности, которая конституируется в пространстве, образованном поверхностями. Музыка, преломленная в пространстве этого мира, оказывается той музыкой, что обращена в «подражательную копию явлений», по словам Шопенгауэра и Ницше. Сработанная музыка масскультуры, повествуя даже о «высших ценностях», остается скудным подобием явления, поэтому она есть музыка восставшей против духа чувственности, деморализующая музыка утешения плоти. «Подысканная композитором аналогия между миром явлений и музыкой должна бессознательно для его разума проистекать из непосредственного уразумения сущности мира и не должна быть сознательным и преднамеренным подражанием при посредстве понятий; иначе музыка выразит не внутреннюю сущность, не самое волю, а будет лишь неудовлетворительным подражанием ее явлению, – что и делает вся собственно подражательная музыка» (3). Поп-музыка, не имея в себе сущности музыки, будучи недостаточной в себе, ищет источников своего бытия за своими пределами, она превращается в шоу, защищаясь и одновременно разоблачая себя в поверхностях. Песня уже существует как клип. Самодостаточность же, подлинная бытийность классической музыки проявляется и в том, что для нее оказываются излишними любые зрительные впечатления, и даже абстрактно-зрительные, обусловленные световым сопровождением (опыты Скрябина, как известно, не прижились в сфере классики, но были втянуты в форму вечного изживания, иссякания музыки – поп-музыку).

Растворя стабилизирующие и обособляющие поверхности, музыка открывает «вещь в себе», выражает несказанное внутреннее бытие, еще и уже не запечатленное поверхностями, не состоявшееся как таковое, значит, не отвердевшее в материи, видеть и осязать которое невозможно, но лишь слышать. Это осуществленное в музыке «огрубление» действительности – когда действительность предстает определенно не состоявшейся и нематериальной – отнюдь не свидетельствует в пользу приблизительности и условности музыки по отношению к этой действительности, а как раз о ее высшей точности и способности отражать истину последней. Известно, что в физико-математических науках огрубление экспериментальных данных часто вскрывает закон, который исполняется далеко за пределами исходной базы и с точностью, на много порядков превышающей ис-

ходную точность (кроме того, из него впоследствии удастся извлечь то, что в него не закладывалось). Природа музыки чисто духовна. Музыка – не вещь, со стороны материальной она – воздушная волна определенной пространственно-временной величины. Однако феномен музыки соотносится со своей материальной характеристикой не более, чем со свидетельством своего присутствия в мире, образованном поверхностями, разделившими бытие на множество автономных самостей, стало быть, в материальном мире.

По Гегелю, Дух есть только то, что он творит. Если иметь в виду, что определенностью нашего мира является гравитационное поле, позволяющее частям мира проявляться как таковым, то есть обуславливающее автономность элементов этого мира, Дух, который есть только то, что он творит, не обнаруживает себя как такового, следовательно, через него не проявляется гравитационное поле, он не имеет «массы покоя». Все это означает, что Дух не подчинен определенности нашего мира, он превосходит мир, он только открывает себя миру как нечто другое ему, отчуждаясь в мирскую предметность. Но с другой стороны, в музыке имеется своя сила тяготения, аналогов которой не найти ни в одном другом искусстве, а лишь саму ее можно представить как аналог силе всемирного тяготения. Именно она образует поле притяжения и отталкивания, которое заставляет нас слышать одни звуки как устойчивые, спокойные, уравновешенные, а другие – как неустойчивые, динамично устремленные и требующие разрешения. Поэтому Дух, не имеющий «массы покоя», обретает в музыкальной форме «массу звучания», то есть выступает не как свой след, но как таковой, как чистый акт творения.

Музыка духовна и потому энергийна. В музыке заложена энергия бытия. В самом деле, простейший элемент музыки (хотя и не составляющий ее сущности (отношения Бетховена с музыкой осуществлялись помимо слуха и, стало быть, физического звука, но ему была введима сама сущность музыки – сила тяготения идеальных звуков (звуков-эйдосов)), но являющийся условием полного бытия музыки) – звук – то, что возникает в результате быстрого колебания упругого тела. Звук и раскрывает, сигнализирует источник колебания, предмет, совершающий действие. Ну а если то, что стало внешним, зримым, не звучит, звучит же сугубо внутреннее, тогда мы познаем изнутри напряженно дрожащее тело, преисполненное прорывающейся навстречу нам энергии. Недаром древние благоговейно относились к инструментам, ибо в них

присутствовали духи и демоны. Последние же не только способны к деятельному контакту с людьми, но и к претворению действительности. Музыка как чистый дух свободна и всевластна. Для нее нет препятствий, она проникает сквозь любые поверхности, проходит сквозь стены. Именно этот момент, когда музыка, имея временную организацию без пространственной, может совпадать с любым бытием и пересоздавать его, также доказывает ее реальность в качестве объективного духа. Музыку не приглашают, она приходит сама, не признавая границ, конституирующих внутреннее пространство, она вторгается в него (*Проливается черными ручьями/ Эта музыка/ Прямо в кровь мою (Б. Окуджава)*), а осмысливается уже позже.

Что чувствует человек, внемлющий звукам музыки или их сочиняющий? Дрожь и ощущение холода в спине. Ученые фиксируют в это время глубинное мышечное расслабление, сопровождающееся обостренной настороженностью и сосредоточенностью. Сердце будто сдавливает, а живот сводит, отмечается склонность к смеху, слезам или к тому и другому вместе, одновременно тянет к глубоким вздохам, чувствуется что-то вроде легкого опьянения. Но вместе с тем на мозг обрушивается мощная лавина мысли, улавливающая неожиданные связи. Музыка ты подвигнут к пропасти озарения.

Не субъективная обусловленность, но объективная данность музыкального содержания свидетельствуется фактом, что мы слышим музыку сразу в три слуха, один из которых слух-осознание – он представляет музыку как нечто внешнее нам, то есть другое, не совпадающее с нами, следующий – слух-переживание – он фиксирует совпадение во времени нашего бытия и бытия музыки, и третий слух – слух-мышление. Самое таинственное в звуке то, что он несет в себе все богатство живой мысли. Звук отвечает мысли. Мысль неотделима от звука, но бытие звука для человека первично, поэтому точнее сказать, звук отдается, резонирует в человеке мыслью.

Издrevле музыка говорила о возможности познать тайну: исходя из того, что в музыке воплощены ритмы и законы Вселенной, греки искали в ней ключ к познанию мира и человека. Если мир гармоничен и находится в постоянном движении, он должен вечно и непрерывно звучать. То есть, если мир звучит, его можно познать по существу – это с одной стороны. С другой же – человек осмысляет музыку в процессе такого восприятия, когда снят рефлекторный контроль ума. По замечанию А. Шопенгауэра, «музыка есть тай-

ное упражнение в метафизике души, не осознающей, что она философствует» (4).

Музыкальное произведение не обособляется от нас пространственно, не занимает некую диспозицию, желая произвести на нас впечатление, не ждет нас, оно все время движется вперед, безостановочно течет во времени, протекая через нас, но этот же процесс вопрошает обратного – процесса интеллектуального сжатия, смысловой концентрации. Необходимо охватить как целое этот все время устремляющийся вперед звуковой поток. В начале музыки была гармония, но с другой стороны, только музыке свойствен закон гармонии. То есть музыкальное целое обуславливается гармонией, последняя суть скрепляющий элемент конструкции и реализуется как общее движение, например, «музыка сфер». Но охватить как целое устремляющийся вперед звуковой поток – значит и оглянуться назад.

Если бытие как «вещь в себе» – чистая динамика, непрерывное претворение, обусловленное некоей финальной целью, тогда чистая, невещная форма этой динамики, отчужденная в неестественный язык, образованный силой осмысленного сопряжения звуков – тот же путь бытия, но, будучи обозначен сцепленными звуками, он повторяет путь бытия согласно закону Вечного Возвращения: «Вечное Возвращение невозможно без трансмутации. Будучи сутью становления, Вечное Возвращение – результат двойного утверждения, заставляющего повториться то, что утверждается, и ведущего к становлению лишь то, что является активным. Ни реактивные силы, ни воля к отрицанию не повторяются: они устранены благодаря трансмутации, благодаря Вечному Возвращению, осуществляющему выбор» (5).

Бытие, понимаемое как Путь, оказывается состоявшимся не тогда, когда по нему идут, но тогда, когда на него оглядываются. Музыка и есть второй круг бытия, Вечное Возвращение, оглядка в прошлое, концентрирующая чистые смыслы. «Из тесного соотношения между музыкой и истиной сущностью всех вещей может объясниться и то, что, когда какое-либо событие сопровождается подходящей музыкой, нам кажется, что это последняя открывает нам сокровеннейший их смысл и выступает как самый верный и ясный комментарий к ним» (6).

Осмысление времени приводит к тому, что если в музыке господствуют все те закономерности, которые царят в мире, и само течение музыки следует той же временной последовательности, в которой развивается Вселенная и которая позволяет совпадать музыке и любому частному

бытию, то все же музыкальная форма дарует времени новые качества. Если бы музыка только повторяла время, в ней не было бы того, что, например, называют темпом. Все ритмические фигуры музыки исполнялись бы всегда в одном и том же темпе. Время в качестве музыки повторяет себя в сознании, отвечает сознанию и обращается в музыкальное время, обретая усложненные качественные характеристики. Известна легенда из жизни Моисея, которая рассказывает о том, что Моисей услышал божественное повеление на горе Синай в словах *Muse ke* – «Моисей, внимли», а откровение, снизошедшее на него, состояло из тона и ритма, и он назвал его тем же самым словом: музыка.

Греки тоже были уверены, что музыка приближает их к богам.

Слова, получившие божественный ритм и тон, означают, что поименованные ими сущности сверх своей изначальной качественной определенности получают от Бога свою судьбу, то есть свою действительную определенность, сущность.

В самом деле, по одной только последовательности звуков, воспроизводимой в произвольном темпе и ритме, трудно узнать даже очень знакомую мелодию. Например, мелодии темы Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки, лейтмотива копья Вотана из вагнеровского «Кольца Нибелунгов» и темы па-де-де из балета «Щелкунчик» практически одинаковы – все они представляют собой простейшую нисходящую гамму. Но одинаковые мелодии помещены в совершенно разные метроритмические, ладогармонические, фактурные и тембровые условия: непривычно, потусторонне звучащий целотонный лад, примитивный в своей равномерности ритм и грозное оркестровое *тутти* с преобладанием меди составляют существо темы злого волшебника; суровая окраска натурального минора, пунктирный маршевый ряд, аскетичное унисонное изложение и глухие тембровые краски низких струнных и медных духовых инструментов определяют характер вагнеровского лейтмотива; просветленный мажорный колорит, красочность и полетность неустойчивой гармонии на сильной доле, ритмическая пластичность и теплое, наполненное звучание струнных делают простую гамму одной из красивейших лирических тем Чайковского.

Вечное Возвращение, повторяющее Путь бытия, в музыке повторяет этот Путь бесконечно, еще и еще, спираль уходит вверх и радиус витка становится все меньше, что означает – при каждом повторении в музыкальной ткани становится все

меньше неосмысленных и случайных звуков, музыка делается чище, неравновесней и трагичней во взаимоотношении звучащих моментов, при том, что в воронку сгущающихся противоречий и обостряющегося чувства затягиваются грандиозные, уже необозримые пласты бытия. Известно, что каждая эпоха создает свой тип музыкального движения и имеет свое ощущение музыкального времени. И в соответствии с последовательными свидетельствами эпох музыкальное движение обретает все более сложную и ломаную траекторию, а музыкальное время течет все быстрее и тревожнее. Это же демонстрирует и целостный процесс эволюции западно-европейской музыкальной формы, где можно проследить трансформацию гармонии, являющуюся началом западно-европейской музыки. Гармония, которая находила воплощение в IX-X веках в унисоне, кварте, в эпоху средневековья – в квинтооктаве, в эпоху Возрождения – в терции, в

Новое время – в консонирующих трезвучиях (септаккордах), в современную эпоху получает форму диссонирующих и остродиссонирующих аккордов с полутонном. Убыстрение времени, сжатие ранее свободно протекающих или парящих разнонаправленных движений в единую пульсирующую точку доказывает и панорама истории музыки, сведенная в единую числовую структуру, представляющую сонатный коэффициент. Сонатный коэффициент – число сонансов (обобщенное наименование консонансов и диссонансов): соответственно IX-X век – 1, эпоха средневековья – 3, эпоха Возрождения и Новое время – 5, с XX века по настоящий момент – до 15 (7).

Смерч, торнадо, воронка, в которую закрутилось движение жизни, сбросив временные покровы вещей, живая соль бытия, лестница, уходящая в небо, сама вселенская судьба – это музыка. Так внеземлем!

**Список использованной литературы:**

1. Банфи А. Философия искусства. М., 1989. С. 34.
2. Гегель Г.В.Ф. Соч., т. 14. М., 1958. С. 105-106
3. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. // Собр. соч. в 5 т. М., 1992. Т. 1. С. 309.
4. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. С. 261.
5. Делез Ж. Тайна Ариадны. // Вопросы философии. 1993. №4. С. 52
6. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. С. 310.
7. См.: Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.