

Александр Львович Маклыгин
dmaklygin@yandex.ru

Доктор искусствоведения, заведующий кафедрой теории музыки и композиции, профессор Казанской Государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

Alexander L. Maklygin
dmaklygin@yandex.ru

Doctor of Arts, Head of the chair of music theory and composition, Professor of Kazan State Conservatory named after N. Zhiganov

Музыка как предмет философского осмысления

Рецензия на книгу: Зенкин К. Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.

Music as a subject of philosophical reflection

Review of a book: Zenkin K. Music — Eidos — Time. Losev and horizons of contemporary science of music. M.: Monuments of Historical Thought, 2015. 464 p.

Открывая новый научный труд Константина Владимировича Зенкина [1], сразу же обращаешь внимание на составной программный «титул» книги, где обозначены не только капитальные категории («музыка», «эйдос», «время») и указано излучающее свет имя великого русского философа А. Ф. Лосева, но и дается главный мотивирующий вектор исследования: что есть современная наука о музыке и каковы ее различимые горизонты! Именно заявка на раскрытие рельефов и пространственных перспектив современного «ландшафта» музыкальной науки и становится основным интригующим моментом, вызывающим интерес к книге. Интерес еще более усиливается «преамбулой» работы, где за внешне обычным для вузовских лекций заголовком («Зачем нужна философия музыки?»») в предельно сконцентрированном виде дается разноликая панорама напряженного музыкального «знания» XX века со многими его знаковыми историческими предтечами (от античности до Римана), трактуемыми в преломлении отечественной музыковедческой мысли. Приводя весьма примечательный ряд великих имен — Б. Яворского, Б. Асафьева, Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Бобровского, Ю. Холопова —, чьи труды внесли весомый вклад в развитие отечественного музыкознания, автор не без горечи констатирует тот факт, что современное музыковедение «еще только подходит к осознанию необходимости усвоения наиболее органичной для себя — гуманитарной методологии» [1, II]. Изящно уходя от конкретного разъяснения данного «тезиса», К. Зенкин вместе с тем контекстуально достаточно определенно обозначает проблему, решение которой невозможно без наведения междисциплинарных «мостов» между двумя системами — музыковедением и философией¹. Впрочем, многие пути такого взаимодействия, а точнее, органичного слияния, научной диффузии,

¹ Надо заметить, что появление труда Зенкина во многом отражает тенденцию, четко обозначившуюся в последнее десятилетие, когда особенно остро встал вопрос о том, что есть современная музыкальная наука, каковы ее достижения в ушедшем веке и каковы ее перспективы в новом веке, активно «набирающем обороты» по пути обретения нового методологического образа? Показательно, что практически все состоявшиеся конференции и конгрессы Общества теории музыки, так или иначе, доминантной проблематикой обозначали именно музыкально-научные вопросы. При этом, наряду с обобщением опыта прошлого, достаточно рельефно обозначился и сравнительный подход в рефлексии отечественного и зарубежного музыкознания, что представляется знаковым явлением. В ряду трудов последних лет, относительно родственной рассматриваемой книге К. Зенкина, нельзя не назвать исследование, посвященное обобщению достижений российского музыковедения последней трети XX века и показывающее основные приоритеты в науке сегодняшнего дня: *Науменко Т. Текстология музыкальной науки. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.* Вместе с тем, подчеркивая родственность двух трудов, вышедших в одной серии «Памятников исторической мысли», надо подчеркнуть, что по своей проблемной направленности эти труды представляются принципиально *разными*.

можно усмотреть, по мнению автора, в уникальных трудах еще молодого А. Ф. Лосева. С сожалением Зенкин отмечает, что в «устоявшейся структуре музыкальной науки мы двигались от областей, связанных с материалом и грамматикой как дохудожественными сферами музыки, к областям, занимающимся самим музыкальным смыслом как смыслом художественным. У Лосева же каждая ступень мыслится неотрывной от смыслового содержания и герменевтики» [1, 13].

Объектом внимания Зенкина является большой корпус работ Лосева. Но при этом весьма важно, что исследовательский интерес сосредоточен не только на сугубо «музыкальных трудах» крупнейшего философа XX века (как это обычно делалось), но и на немусыковедческих работах, которые, как утверждает автором, имеют на самом деле ключевое значение для понимания сути музыкально-мировоззренческих установок ученого, а, следовательно, и потенциально перспективны в решении многих насущных проблем музыкальной науки в настоящее время. Справедливо обозначается условность границ между многими работами Лосева с точки зрения внимания к музыкальной предметности. Так или иначе, во многих трудах русского философа музыка рельефно или латентно представлена как основополагающий компонент его философской концепции искусства.

В этом отношении интересно наблюдение Зенкина над научно-биографическим маршрутом жизни Лосева, где музыка и «музыкально-организационная работа» являлись практически постоянным компонентом в его профессиональной деятельности. Это ли не объяснение того факта, что в работах ученого, казалось бы, далеко не музыкальных, музыка незримо присутствует в ходе самых разных размышлений?

Книга содержит множество планов, где основной (но не единственный) объект исследования — философия музыки Лосева — рассматривается в разных векторах понимания. Среди них — широкий философско-художественный контекст, когда важнейшие детерминанты искусства как бы «пропускаются» и «через Лосева» и *через* важнейшие историко-культурные пространства: античность и Новое время, Ренессанс и современное искусство.

Особый план — «наука о Лосеве» и «наука о проблемах, обозначенных Лосевым». Чрезвычайно интересен показанный Зенкиным процесс постепенного «вызревания» идей Лосева в многоаспектном концептуальном пространстве отечественной музыкальной науки второй половины XX века, ведь актуализация его идей вовсе не гармонировала с существовавшим тогда идеологическим и гуманитарным контекстом. В этом отношении отмечена уникальная подвижническая деятельность Ю. Н. Холопова, многие музыкально-теоретические открытия которого неизбежно приводили к музыкально-философским прозрениям Лосева. Обратившись к его идеям, Холопов раскрывает невидимые ресурсы учения Лосева, адаптируя их к проблематике музыкальных реалий своего времени. Чего стоит попытка Холопова систематизировать все бытие музыки на основе тетрады Лосева, выразившейся, по мнению Зенкина, в расширении исходной модели в более широкую — «пентаду Лосева–Холопова»: музыка как исполнение (воплощение материального) — музыкальное произведение («душа») — музыкальная система как материал музыки («ум») — «музыкальное число» — музыка как воплощение гармонии [1, 64–65].

Нельзя не отметить методологическую ловкость Зенкина, весьма успешно «прививающего» научные идеи Лосева к фундаментальным основам музыкальной теории. Например, учение Лосева о прообразе художественной формы достаточно аргументировано адаптируется к онтологической проблеме соотношения «материала и формы», Зенкин убедительно показывает это на примере и классического искусства, и современных реалий («арт-практик»). Вообще, проблема первообраза в искусстве и музыке занимает важное место в размышлениях автора.

Исследование Зенкина панорамно с точки зрения понятийно-терминологической репрезентации, когда широкий круг привычных и, казалось бы, относительно ясных категорий подается сквозь призму лосевского учения. При этом показываются новые нюансы значений терминов, их необычайные смысловые «мерцания». Таким образом, еще раз подтверждается «энергичность» прозрений русского философа. Важнейшие термины, подвергаемые Зенкиным просвечиванию лосевскими понятийными категориями, — это: «стиль» (например, «стиль как поле художественного эйдоса», [1, 99]), «музыкальный язык», «материал», «композиторская техника», феномен «нотного текста», «симфонизм» и т.д. В некоторых случаях обращение к известным дихотомиям представляется весьма уместным, хотя рассматривая, к примеру, пару «порядок и хаос» применительно к современной музыке, все-таки необходимо придерживаться более осторожных тактик, особенно в связи с категорией «хаоса». Отмечая как методологически

успешные претворенную Зенкиным тактику показа «через Лосева» многих проблем современной науки (например, обстоятельно и проблемно рассматриваются вопросы симметрии в музыке) и разные музыкально-исторические практики, следует подчеркнуть одну важную особенность. Во многих частях книги роль автора вовсе не ограничивается функцией некоего «адаптера» между отмеченными «компонентами» научной корреляции (Лосев и современное музыкознание). В большинстве разделов исходные преамбулы-адаптации воспринимаются как своего рода «иниции»-первопричины, источники (*initia*), разгоняющие мысль самого автора. Дискурс изобилует интересными научными наблюдениями и не менее увлекательными суждениями. К примеру, интересна логика размышлений по поводу инвариантности нотного текста. Автор пишет в большей степени о его вариативности и приходит к мысли о единстве смысловой художественной инвариантности как письменной, так и устной музыкальных практик, находя ее в сознании людей, и, разумеется, определяя ее (не без поклона в лосевскую сторону), в «идеальном прообразе — эйдосе» [1, 111].

Среди фундаментальных категорий отечественной науки «интонация» — понятие особого порядка. В настоящее время, когда научные коммуникации между отечественной и «западной» теорией музыки вышли на принципиально новый уровень, именно интонация вошла в ряд тех терминов, которые рельефно оттеняют наши методологические и научно-эвристические достижения. Теория интонации войдет в мировую науку первой половины XX века как одно из наиболее крупных открытий именно отечественного музыкознания. И что особенно важно, асафьевское учение (возникшее не без влияния Яворского) проложило один из самых магистральных (в чем-то даже канонических в отдельные периоды советского времени) путей во второй половине XX века и актуально до настоящего времени. Исследование Зенкина есть дальнейшая важная ступень в изучении феномена интонации и создании постоянно обогащающейся фундаментальной теории интонации.

Автором дается справедливая критика возникших «после Асафьева» предрассудков в трактовке понятия интонации в результате некорректного истолкования «изначальной теории» [1, 116–117]. Исходя из приводимого спектра критических замечаний, Зенкин предлагает свое определение интонации, осторожно обозначая его как «рабочее» и «предварительное»: «<...> интонация — есть звучащая, исполняемая или представляемая “ячейка” музыкальной речи (музыкальное “слово”) во всей полноте ее качеств и параметров, обладающая относительно цельным смыслом и благодаря этому воспринимаемая слушателем единовременно, одномоментно» [1, 118]. Автор убедительно аргументирует свойство «представляемости» интонации (ее образ, эйдос), приходя в результате к различению интонации-эйдоса (интонации, как бы звучащей в сознании) и реальной интонации [1, 119]. Не очень ясно, правда, наличие в дефиниции как однопорядковых таких свойств как «звучащая» и «исполняемая», поскольку за всяким звучанием, тем более, звучанием-смыслом, всегда находится некий субъект (исполнитель). В данном случае, эти характеристики воспринимаются достаточно синонимично, и их корреляция несколько туманна. Требуется объяснения и такое свойство, как «единовременность, одномоментность». Тем более, что автор весьма точно многие приводимые положения «поверяет» современной музыкой, а она в этом случае дает немало примеров «музыкальных слов», которые сложно воспринять через указанную в «рабочем» определении «меру времени». Примечательно, что в понимании интонации Асафьев не особенно стремился к времяизмерительной конкретизации.

Впрочем, главный вектор рассуждений Зенкина — показ смысловых градаций разноликого проявления интонаций — следует признать верным. И весьма привлекательными представляются идеи о двух слоях музыкального выражения смысла интонации: «числового» (структурность материала) и «экспрессивного». Последнее можно понять именно как непосредственно художественную, чувственно воспринимаемую реализацию числа [1, 123].

Несколько неожиданным с точки зрения выбранного ракурса оказался раздел, посвященный искусству М. Юдиной. Но это на первый взгляд. Оригинальным является авторский ход Зенкина, когда в качестве аргументации нового понимания интонации избирается исполнительская концепция выдающейся пианистки в части ее интерпретации — поиске смыслов — разных историко-композиторских практик. В этом разделе книги особенно ярко видна музыкантская эрудиция Зенкина. В перспективе данный «очерк» явно «просится» на расширение вплоть до формата отдельной монографии, которая, без сомнения, вызовет широкий положительный резонанс среди музыковедов и исполнителей.

Нельзя не отметить еще одну привлекательную особенность книги Зенкина. Разворачивая лосевскую линию в отечественной музыкальной науке, автор создает своеобразную модель-картину отечественного музыкально-философского пространства с гравитационным центром в виде исходного учения. И в нем находится место и сугубо теоретической концепции метротектонизма Г. Конюса, и идее шарообразности музыкального смысла А. Михайлова, и универсальной гармонии Ю. Холопова. Более того, Зенкину удается очертить еще один круг ученых, своего рода, «круг второй», где идеи Лосева, так или иначе, действуют хотя и опосредованно, но подчас достаточно явно. Это идеи, выраженные в трудах современников философа, среди которых Б. Яворский и Б. Асафьев, а также музыковеды последующего времени: С. Скребков, Л. Мазель, М. Арановский, Е. Назайкинский и др.

Книга не лишена оригинальности и в плане общей композиции, в которой можно усмотреть некую рондальность. Здесь рефренные функции выполняют разделы, посвященные вопросам философии музыки и теории музыки с их главным тематическим стержнем — учением Лосева. Но, в отличие от свойств формы рондо, где эпизодам отводится роль определенного тематического «оттенения», в данном случае «межрефренные» разделы («эпизоды») носят яркий, запоминающийся характер. Причина этой смысловой весомости — богато представленный аналитический материал. В этих эпизодах показана музыка разных исторических эпох, среди которых доминантно выделяется XIX век.

Романтическая музыка обстоятельно исследовалась Зенкиным, что нашло отражение во многих его публикациях. Его научный авторитет именно в области изучения музыки этой эпохи общеизвестен. В данной книге «романтические очерки» вставлены в широкий исторический контекст музыки XVIII и XX веков, в результате чего принципиально возрастает обобщающий эффект в исследовательской презентации музыки XIX века. Нельзя не отметить разнообразие аналитических подходов и их весомую аргументационную направленность в рассмотрении различных объектов музыки. В целом же историко-музыкальная панорама, развернутая в «эпизодах», весьма многолико иллюстрирует философские и теоретические положения и размышления, представленные в «рефренах» книги. Это панорама начинается с Баха и завершается Кейджем! Если учесть, что в этих «эпизодах» особенно рельефно через глубокое понимание сути («смысла») музыки проявляется авторское («зенкинское»!) видение музыки, где ученый выставляет собственные концептуальные «акценты», возникает впечатление демонстрации фундаментального научного исследования, объясняющего глубинные основы того искусства, которое оперирует звуками.

По ходу работы возникают вопросы частного порядка. К примеру, не совсем разъясненной оказалась пара «классических и аклассических форм», точнее, второй ее элемент. Попытка провести понятийную «демаркацию» на 260 странице показалась достаточно условной. Также большей аргументации требуют отдельные наблюдения. Например, не ясно, как может быть создано «полное преодоление процессуальности» у Штокхаузена в его концепции «момент-формы» [1, 46]. Или как «развитие музыки XX века **сплошь и рядом** (выделено мной — А.М.) сопровождалось отказом от метрической организации вообще» [1, 69]. Разве такое вообще возможно?

Итак, представленная книга есть фундаментальное исследование по методологическим проблемам современного музыковедения. И ключи к пониманию этих проблем автор «подбирает» в историческом прошлом отечественной науки, где точкой гравитационного притяжения множества гуманитарных традиций обозначена личность Лосева. Его учение продолжает быть миром духовного таинства, в котором скрыты драгоценные прозрения, актуальные для нашего (да и будущего) времени. В представленной книге Зенкину удастся с уже известными положениями научной мысли Лосева открыть новые, доселе латентные, идеи великого русского ученого. Успех научных изысканий Зенкина во многом предопределен изначально выбранными ракурсами исследования. Это широчайшая научно-историческая панорама, где особо акцентируются pro et contra научного менталитета новоевропейского времени, истинная и мифическая ценность разных «сверхсовременных подходов», инициирующее действие всевозможных методологических оппозиций (позитивистское — спекулятивное, семиотическое — герменевтическое и т.д.). Идеи «новой научности» с их «методологической полифонией» становятся для автора областью обстоятельного рассмотрения.

Надо заметить, что при всех строго научных подходах книга Зенкина выдержана в редком для музыковедения ключе — это книга-размышление. Здесь нет жесткой предопределенности всех

акцентов и точек над *i*. Зато есть живое линейное развертывание мысли ученого, которое во многом напоминает ход научного «созерцания» («теории» в античном ее значении) самого Лосева! Это и создает определенную художественность текста, желание собственного раскрытия приводимых положений, потребность в размышлении по «горячим» вопросам современного музыкального научного знания.

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

Литература

1. *Зенкин К.* Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.