

Тетическое и атетичное: набросок феноменологического исследования сущности музыки

Денис Михайлов (образовательная программа «Философская антропология»)

Для того, чтобы убедиться во власти музыки над человеком, не обязательно погружаться в философские изыскания. Достаточно вступить с ней в контакт, чтобы в полной мере испытать эту власть на себе. Музыка обволакивает слушателя, полностью поглощает его, пробуждая скрытые до этого переживания; преобразуя время и пространство субъективного мира, она перекраивает саму ткань реальности слушателя. Небезосновательно Л.Н. Толстой в «Крейцеровой сонате» сравнивает влияние музыки с гипнозом¹. Однако как исследователи мы не можем удовлетвориться простой констатацией этой власти, а потому задаем вопрос: «в чем заключается сущность музыки?».

Необходимо отметить, что, говоря здесь о музыке, мы оставляем за скобками все то множество форм, посредством которых она является слушающему. Мы говорим лишь о том, что можно было бы с неосторожностью назвать духом музыки, ее эссенцией, о том, к чему каждое отдельное произведение причастно, но чем не является в полной мере. И хотя впоследствии мы обратимся за примерами к конкретным произведениям, спрашивая о сущности музыки, мы говорим о ней как об *особого рода бытии*.

Совершая первый шаг на пути нашего исследования, вслед за А.Ф. Лосевым² мы признаем, что ни физико-физиологические, ни психологические основания не определяют бытие музыки. Действительно, «воздушные колебания не имеют никакого отношения к музыке как таковой»³, пусть даже через призму научного познания мы и констатируем необходимость физического воздействия на наши органы чувств для ее восприятия. Таким же образом психическое состояние слушающего в конкретный момент времени и по отношению к конкретной композиции также не определяет музыкальное бытие. Это связано с тем, что объекты сущего никогда не могут выступать как основания бытия, но лишь как его

¹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1982. С.179.

² Алексей Федорович Лосев (1893-1988) – русский философ. В своей работе «Музыка как предмет логики» (1927), на которую мы опираемся в данном исследовании, применяет феноменологический и диалектический методы для исследования музыки.

³ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С.198.

характеристики, будь то звуковые волны в пространстве математизированного мира⁴ или эмоциональные переживания, описываемые аппаратом психологии. Лосев прав в этом отношении, когда пишет, что «в восприятии музыки не-физический субъект воспринимает не-физический объект»⁵. Такое заключение приводит и его, и нас к поиску «эйдоса» музыки, «чистого музыкального бытия».

Где же следует проводить наши поиски? В какой плоскости нужно искать музыкальное бытие? И если объектное пространство сущего не может предоставить нам ответ, не стоит ли обратиться с вопросом к пространству метафизическому? Нет. Плоскость безличных метафизических конструкций также не способна открыть для нас «чистое музыкальное бытие». Если исследуя сущее в надежде познать музыку, мы познаем физические и психологические законы, то исследуя метафизическое с тем же намерением, мы познаем бытие как таковое, безличное бытие и *ego* природу, но ни то, ни другое не являет нам музыку именно *как музыку*. Что же нам тогда остается? Феноменологическая плоскость, то есть плоскость сознания. Именно там следует начать наши поиски, поскольку только там музыка предстает не просто чем-то физически происходящим или метафизически свершающимся, но находится в такой связи с субъектом, в которой единственно и может существовать эстетическое.

Однако перед тем, как двинуться дальше, необходимо сделать одну оговорку. Внимательный читатель наверняка заметил, что в вышеизложенных рассуждениях понятия бытия музыки и ее сущности если не отождествляются, то находятся в таком плотном переплетении, что отделить одно от другого не представляется возможным. Поэтому нам необходимо прояснить, что именно мы ищем, и насколько правомерно такое смешение понятий, а после того, как мы определили, в какой плоскости нам следует говорить о музыке, мы в силах это сделать.

Размышляя о вещах, мы находимся в плоскости сущего; размышляя о сущностях вещей, мы находимся в плоскости сознания; размышляя о бытии, мы находимся в метафизической плоскости. При этом нити бытия пронизывают и сущее, и плоскость сознания, поскольку как

⁴ О том, что мы имеем в виду под математизацией мира, см.: Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2004. С. 19-21, 40-41.

⁵ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С.205.

о вещах, так и об их сущностях мы можем сказать, что они есть. На метафизическом уровне нет различения субъекта и объекта: то, что в приближении двух других плоскостей предстает как самостоятельная единица анализа, здесь является лишь характеристикой, формой становления бытия. Но музыка как эстетическое *есть* только во взаимодействии с субъектом. Поэтому, говоря о музыке как таковой, мы заведомо ограничиваем себя в выходе на метафизическую плоскость, где объектом рассмотрения является само бытие, где музыка более не исследуется в соответствии с ее эстетической природой. Но мы таким образом не разрушаем мост между метафизическим и содержанием сознания (поскольку это невозможно), а просто отказываемся по нему переходить в плоскость безличного, чтобы в нашем ответе на вопрос о сущности музыки мы не ушли из области эстетики в онтологию. И поскольку как эстетическое музыка существует только в плоскости сознания, исследуя бытие музыки *как музыки*, а не свершающееся в музыке бытие *как бытие*, в рамках этого размышления мы можем позволить себе неаккуратность смешения понятий бытия и сущности.

Итак, мы определили, где нам следует проводить поиски сущности музыки, выбрали феноменологический метод как основной, попутно внося чуть большую ясность и в сам предмет нашего исследования. Однако в феноменологической традиции вопрос о бытии музыки уже исследовался, так не стоит ли нам следовать по уже проложенному маршруту? Может ли повторная постановка вопроса открыть нам принципиально иной взгляд на сущность музыки, или же приведет нас только к спорам о деталях в рамках уже имеющейся парадигмы? Для начала посмотрим, что именно исследовалось предшествующей традицией, и не было ли упущено нечто важное уже при определении объекта вопрошания.

Х. Мерсман⁶ описывает музыку как тектоническое единство мелодических, гармонических и ритмических сил⁷. А.Ф. Лосев характеризует чистое бытие музыки как «слияние противоположностей, данное как длительно изменчивое настоящее»⁸. То, что роднит эти подходы как между собой, так и с большинством других феноменологических исследований – это выбор (не всегда осознанный) в качестве объекта изучения *феномена*

⁶ Ханс Мерсман (1891-1971) – немецкий музыковед, стоявший у истоков применения феноменологического метода к исследованию музыки.

⁷ См.: Голиневич Н.А. Феноменология музыки Ганса Мерсмана // Вестник РГГУ. М., 2010. № 13(56). С.103–114.

⁸ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С.211.

музыкального произведения как некоторого единства, которое впоследствии описывается в соответствии с выделяемыми конкретным автором характеристиками. Гармоничность, ритмичность, вне-пространственность, слитность... Феномен музыкального произведения раскладывается на составляющие, чтобы впоследствии выделенные качества были возведены до статуса сущности музыки как таковой. Но не происходит ли тут роковая подмена понятий? Сама музыка таким образом рассматривается как нечто *воспринимаемое*, как объект в сознании, которому можно присвоить категории и качества, однако в такой роли может выступать только феномен *музыкального произведения*. Музыка же есть *переживаемое*, а потому мы не можем, находясь в плоскости сознания, изолировать ее как феномен, как некоторый находящийся в процессе объект, и препарировать его в поисках каких-либо характеристик, но должны рассматривать ее как сам процесс.

Трудность отделения сущности музыки от неотъемлемых качеств феномена музыкального произведения вызвана еще и тем, что в разговорном языке под музыкой часто понимается унифицированная форма музыкального произведения или их совокупность. «Давайте послушаем музыку!», – говорим мы, подразумевая именно набор композиций. Однако при определении *сущности* музыки подобное смешение понятий в обиходе может привести нас к исследованию объекта кардинально отличного от изначально искомого: к исследованию воспринимаемого вместо переживаемого. Поэтому необходимо подчеркнуть, что описание феномена музыкального произведения (пусть даже и не конкретного, но как универсальной формы), каким бы точным оно ни было, не является сущностью музыки как таковой.

Сущность музыки есть *становление*, при этом становление совершенно особого рода. Она не есть становление бытия в той степени, в которой все им является, ведь мы ограничили себя в выводе нашего исследования в метафизическую плоскость; также она не есть становление мелодий, гармоний или эмоциональных состояний, ведь мы определили, что бытие музыки не обитает и в сущем. Мы заключаем: *бытие музыки, ее сущность, есть становление сознания при взаимодействии с феноменом музыкального произведения*. Таким образом, исследование сущности музыки не должно быть ни описанием объекта в сознании, ни описанием сущности самого сознания, но исследованием их взаимодействия.

Но как в таком случае следует понимать это становление сознания, если мы давно отбросили как психологию, так и метафизику? Мы выдвигаем тезис: *музыка задает фундаментальную установку человека по отношению к сущему*.

Сразу заметим, что здесь не имеется в виду музыкальная установка как таковая, которая в соответствии с аппаратом Гуссерля могла бы быть названа «профессиональным эпохэ»⁹. Мы говорим об установке фундаментальной, сравнимой по своему действию с естественной установкой, однако в то же время и сильно от нее отличной. Мы говорим об установке, определяющей самополагание человека относительно его нахождения в мире как полюсе сопричастности. И в соответствии с этим мы выделяем два типа музыкальных произведений по принципу формируемой установки при взаимодействии с ними: *тетические* и *атетичные*. Что понимается нами под фундаментальной установкой станет яснее при разборе каждого из этих типов.

Тетические произведения есть произведения мирополагающие. При взаимодействии с ними создается установка, в которой мы равноположены сущему, сопричастны миру как неопределенному горизонту. «Я» со всеми своими переживаниями входит в этот мир в качестве его составной части, обретаясь и обитая в нем как нечто само собой разумеющееся; тем самым данная установка схожа с естественной. Однако есть и существенное отличие: если естественная установка суть принятие сущего как всегда наличного единого мира возможного и действительного опыта, то установка, задаваемая тетическим музыкальным произведением, полагает не только действительность «естественного» мира, но и вторичные миры, ощущение сопричастности к которым основывается на сопричастности к первому.

Для большей ясности обратимся к примеру. Слушая серию опер Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», мы погружаемся в мир, создаваемый циклом произведений. Мы начинаем следить за развитием событий, сопереживаем главному герою и, таким образом, встраиваемся в само повествование не только в роли отстраненного слушателя, но в качестве сопричастного этому миру субъекта. Наше эмпирическое «Я» как бы раздваивается на существующее в естественном мире и в мире музыкального произведения. Но то, что нас интересует в данном

⁹ См.: Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2004. С. 184-187.

примере – это не количественное описание внутримирного содержания, но факт качественной включенности в сущее внутри сущего, в мир внутри мира. Эта включенность не подрывает нашей уверенности в сущем как несомненно действительном, но укрепляет ее, поскольку возможна только на базисе исконной веры в существование мира (Urdoxa). Формируемая установка сопричастности и равноположенности, погружающая человека все глубже в сущее, установка принадлежности как к «естественному» миру, так и к полагаемым внутри него другим мирам, есть установка, задаваемая тетическими произведениями.

Атетичные же произведения есть произведения, выносящие существование мира за скобки. При взаимодействии с ними формируется установка, при которой человек полагает себя не принадлежащим сущему, а дистанцированным от него. Существование мира не ставится под сомнение и не опровергается, но наше положение относительно него кардинально переосмысливается. Действительный мир, частью которого мы когда-то являлись, становится миром феноменов восприятия, который более не равноположен нам. Миром, чье действие и чья действительность приостанавливаются в своего рода феноменологическом эпох¹⁰.

Примером атетичного произведения являются «Движения» И.Ф. Стравинского. Это игра, не ведущая повествования, акцент в которой делается не на произведении как таковом, а на его восприятии конкретным человеком. «Движения» не полагают новый мир и не вовлекают в него, но грубо брошенными нотами заставляют сместить фокус внимания с непосредственно вняемого на сам процесс внятия. Постепенно весь «естественный» мир предстает совокупностью феноменов и тем самым выносится за скобки, а мы, отделившись от него, остаемся один на один со своей субъективностью. Установка не-равноположенности с миром, не-сопричастности ему, иными словами, феноменологическая установка, есть установка, формируемая при взаимодействии с атетичными произведениями.

Таким образом, мы приблизились к пониманию того становления сознания, которое является сущностью музыки, определяет ее бытие. Оно есть преобразование настоящего в

¹⁰ См.: Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Академический Проект, 2009. С. 96-102.

Тетическое и атетичное

процессе его рождения в человеке в соответствии с задаваемой музыкальным произведением фундаментальной установкой.

Библиография

Голиневич Н.А. Феноменология музыки Ганса Мерсмана // Вестник РГГУ. М., 2010. № 13(56).

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Академический Проект, 2019.

Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2004.

Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990.

Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1982.