**Музыкальное время, "археписьмо" и опыт Ничто**

Михаил Аркадьев

(Феноменологические вариации)

ВАРИАЦИЯ I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ (ПРИКЛАДНАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ)

Сущность, и структура предмета искусства, судя по всему, не ограничивается тем, что он "уже есть", уже полностью предстоит перед нами, а нам остается только созерцать его чистое присутствие. Любой предмет искусства, в принципе, может быть понят в его становлении, т. е. в его внутреннем времени. Он сам есть становление, где ставшее - только результат. Музыкальное произведение в его полноте живет в процессе его исполнительского, инструментального осуществления, то же самое - поэтическое или драматическое произведение: все они живут в "исполнительском порыве"(Мандельштам) , который только post factum может быть интериоризирован, свернут во внутреннем слухе. Это достаточно очевидно для временных искусств.

Но смысл собственно пространственных произведений - скульптуры, архитектуры, живописи, рисунка, так же может быть понят в связи с их исполнительским осуществлением. Наличная пространственная форма - только результат ее живого роста под рукой мастера. В этой заключительной форме опытным глазом может быть прочитан реальный процесс ее рождения. И это экспрессивно-материальное становление вряд ли отделимо от целостного художественного смысла.

Отсюда следует, что исполнительский процесс может быть понят не только в узко интерпретационном аспекте, но и в аспекте онтологическом.

Всмотримся в саму структуру слова исполнение: ис-полнение - это воссоздание самой бытийной сущности произведения, выведение его в полноту своего бытия. Этот онтологический принцип - принцип креативности, позволяет отличать предлагаемый нами тип феноменологии музыки от трансцендентализма Гуссерля, и в этом смысле мы скорее ближе к мюнхенскому феноменологическому кружку его бывших учеников (А.Пфендер, Г. Конрад-Мартиус)

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 внутренняя среда музыки, ни в коем случае не абстрактная длительность, а живое и пульсирующее поле для развертывания собственно звукового интонационного процесса . Более того, время можно рассматривать как некий самостоятельный пластический материал, с которым музыкант работает подобно тому, как скульптор работает с мрамором или гипсом. Некоторая разница, может быть, заключается в том, что музыкант обязан сам "изготовить" 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 сама жизнь во всех своих проявлениях - от темных и горячих подсознательных процессов до процессов становления материальных объектов.

Композитор имеет дело со временем как жизненно-эмоциональным, движущимся материалом. Ему время дано как поток экспрессивного сознания, как стихия волевых импульсов, как магма аффективых коллизий. Время упруго и требует руки мастера, который пульсационным резцом придаст этой живой необратимой материи очертания конкретного поля для развертывания музыкальных событий.

Здесь нас будет прежде всего интересовать принципиальная и неустранимая разница в понимании времени в эпоху модальной и мензуральной (квантитативной) ритмики и в эпоху ритмики тактовой. Музыкальное время, на протяжении эпохи XIV-XVII вв., из дискретной, статичной структуры постепенно превращается в переживаемую непрерывность, в экспрессивный континуум. Рождается феномен "незвучащего" музыкального времени, обретший свое полное выражение только к концу XVI, началу XVII века, с появлением уже вполне сложившейся новой стадии в развитии музыки. В этот момент происходит подлинный переворот, изменивший весь облик музыкальной культуры, и сделавший музыку не только абсолютно самостоятельным, себя осознавшим искусством, но, со временем, к концу XVIII в., поставивший ее в положение центрального искусства, выражающего как бы самую сущность экзистенциального мира человека Нового времени.

Необходимо ясно осознать фундаментальную разницу между:

1. принципом количественного соизмерения и складывания дискретных отрезков времени, положенного в основу модально-мензуральной временной структуры и

2. принципом функционального счета и делимости импульсов в непрерывной временной среде, определяющим природу тактово-акцентного мышления.

В античной квантитативной или средневековой модальной ритмике в сознании на первый план выступает величина дискретных, складываемых, строго пропорциональных, при этом чаще неравных отрезков (наиболее характерные пропорции 1:2, 2:3, 3: 4). В этой ритмической системе звуковое (рукой), или мысленное "тактирование" (отсчет мор) служит только для четкого разграничения на слух этих кирпичиков-отрезков, и не связано с речевой акцентуацией, более того, часто противоречит ей. Как ни парадоксально, но именно эта особенность - одна из типологических черт синкретических стадий, в том числе архаической, то есть стадий, где слово и музыка слиты. Но, как видим, слияние это весьма специфично.

Квантитативная структура рождается с разложением архаического фольклора, с появлением личного авторства (условного или явного), а затем профессионального исполнительства, и решает проблему дописьменной фиксации устойчивого инварианта произведения.

Роль такой дописьменной фиксации и выполняет строгая метризация времени, что наблюдается во всех известных нам развитых древних и средневековых культурах. Эта метризация, которая должна быть понята в самом узком, чисто количественном, даже не арифметическом, а скорее геометрическом смысле, радикальным образом отличается от того, что мы наблюдаем на стадии более поздней тактовой метрики. Отметим, что этот странный геометризм звуковых построений, если иметь ввиду собственно античность, может быть как-то типологически связан с "визуальностью", "эйдетичностью" этой культуры. Но это так - на полях.

Эта специфическая метризация представляет собой возникновение строго соизмеримых временных отрезков, пропорциональных, как уже было сказано, но неравных, определенная каноническая последовательность которых как осознаное художественное задание, становиться жесткой музыкальной формой. Благодаря этой "каркасной" жесткости словесный стихотворный текст, или танцевальные фигуры, буквально укладываемые ("подтекстовываемые") в этот каркас, могут запоминаться и воспроизводиться в течении неопределенно большого исторического времени.

Пример этому - поэмы Гомера, которые передавались, до того как были записаны, в устном виде из поколения в поколение по крайней в течении 2-3 веков, в своей базовой структуре почти без изменений. Это стало возможым, благодаря квантитативному гекзаметру, именно квантитативному, а не акцентному, как в переводе на новейшие европейские языки.

Распространение письменности усложняет всю семиотическую ситуацию. Возникает мнемонический конкурент квантитативной ритмики, по сути происходит мнемоническая революция, которая постепенно, но радикально изменяет всю систему отношений.

Когда творчество было устным, а, следовательно, синкретическим , то непосредственный контакт с адресатом был абсолютно доминирующей формой общения. Появившийся позже записанный текст не брал на себя даже функцию посредника, а был вначале только дополнительной и второстепенной формой фиксации реально звучащего тела произведения. Это звучащее тело и было собственно текстом, основной формой фиксации которого, повторим, была музыкальная сторона синкретического единства - квантитативная ритмика и мелодико-ладовые формулы. Автор адресовал свое сообщение непосредственно присутствующему слушателю, причем и слушатель, и, что существеннее, автор, могли быть, и чаще всего были вполне высококультурными, но неграмотными людьми, как слепой Гомер, или не умевший читать и писать Вольфрам фон Эшенбах.

Но, постепенно, с появлением все большего количества записанных текстов, с расширением круга читатающих людей, и круга пишущих, а не поющих авторов, письменность снимает, наконец, с музыкальной структуры функцию и обязанность быть мнемонической формой для стихотворного или танцевального текста, и тем самым освобождает ее для поиска собственных специфических форм, и, главное, собственного специфического аффекивного содержания. Тотальное, стремительное превращение в XIII-XIV вв., когда только началось восхождение Запада к своему классическому апогею, устной культуры сначала в письменную, затем, начиная с XVI в., в книгопечатную сразу лишило квантитативную ритмику ее основной функции - мнемонической, и тем самым лишило ее главной основы своего существования.

Как только это произошло, стихосложение, быстро отделившись от музыки как формы, чем она являлась еще в куртуазной лирике, стало развиваться как уже чисто речевое (т.е. внемузыкальное) искусство, в сторону речевой акцентной ритмики, а музыка, освободившись от обязанности быть формой для поэзии и, обретя собственную письменность, а затем нотопечатание, стала превращаться в абсолютно самостоятельное искусство, со своей специфической временной, ладовой и коммуникативной структурой. В этот момент звучащее тело музыки перестает быть собственно текстом - им становится текст в нашем смысле слова - письменный или печатный, более того само произведение как бы превращаетя в письменный или печатный текст.

В этой новой системе на первый план выходит представление о принципиальной непрерывности аффективного потока времени. Здесь важна не хронометрическая величина временного промежутка между "ударами", но именно относительная весомость импульсов, то есть на первый план выходят качественные соотношения в метрической сетке. Отсюда принципиальная агогичность пульсационного потока.

Простым указанием тактового размера композитор обозначает не структуру динамических "звучащих" акцентов, не структуру мотива, не структуру фразировки, или, тем более, гармонических соотношений, а независимую и агогическую в основе структуру тяготения "незвучащего" временного поля. На это метрическое поле будут положены "звучащие" элементы музыкальной ткани, со своей собственной, отнюдь не совпадающей с метром акцентной инициативой.

Ярчайший, но отнюдь не уникальный пример этого - метрическая структура вальса, который является своеобразным символом нововременного танцевального мышления, прямо противоположного квантитативному танцу с его статическими, дискретными "па". Процитируем в который раз Мандельштама: "Вальс по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской... В основе вальса чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку"(конец цитаты) . Вальсовая метрика полностью сохраняет свою внутритактовую и межтактовую форму при любых, так характерных для вальса темповых отклонениях, синкопах, зависаниях на легких долях и пр. Такт на 3\4 всегда останется таковым, то есть тактовые доли соотносятся функционально, а не хронометрически. И это - конститутивный момент всей новоевропейской ритмики. Сюжет, связанный с метрономом только подчеркивает эти особенности. Вспомним, как минимум, высказывания использовавших метроном Бетховена и Вагнера.

Из всего вышеизложенного следует ряд существенных следствий. Прежде всего, становится понятным, 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. Занимаясь, как они полагали, описанием Музыки как таковой, они описывали структуры, сформированные музыкой вполне ограниченного, хотя и великого, исторического периода. Важно осознать, что если была бы возможна феноменология античной или средневековой квантитативной музыки, и временной структуры с ней связанной, эта феноменология была бы совершенно иная, и строилась бы на совершенно других музыкальных интуициях, чем те, которые кажутся столь естественными и универсальными для нас.

ВАРИАЦИЯ II. "АРХЕПИСЬМО" (Деррида)

В связи с особой мнемонической ролью музыкальной квантитативной структуры, можно попытаться интерпретировать понятие Жака Деррида "археписьмо" в несколько неожиданном аспекте. "Археписьмо", если несколько сузить тот "фундаментальный" смысл, который вкладывал в него сам Деррила в своей "Грамматологии" и понять его просто как "письмо до письма" - это как раз та квантиативная музыкальная структура, благодаря которой огромные корпуса гомеровских поэм, или, скажем, древнеиндийского эпоса передавались из поколения в поколение в почти неизменном виде.

Музыка этой стадии (наряду с формульной структурой, описанной Парри и Лордом), заковывающая речь в жесткие и дискретные временные рамки, предстает как один из возможных типов "археписьма", обеспечивающий как саму структуру, так и возможность ее воспроизведения. Это та музыка, о которой следует сказать словами М. Г. Харлапа - "музыкальный процесс как форма", в отличие от известной формулировки Асафьева.

В контексте идей Деррида интересно также, что музыкальное новоевропейское, то есть "наше" сознание можно уличить в том же "предрассудке", что и мышление вообще (если, конечно, солидаризироваться с диагнозами Деррида). Речь идет о том, что французский постструктуралист называет западным лого- или фоноцентризмом или "метафизикой присутствия". В восприятии европейского потребителя музыки и профессионального музыканта сохраняется, так сказать антично-средневековая тенденция - считается, что основной адресат музыкального сочинения - это слушатель. Именно ради него писались и пишутся произведения, и именно для него работают "посредники"- исполнители. И это как раз то, что можно назвать новоевропейским "музыкальным фоноцентризмом", как частным проявлением общекультурного логоцентризма.

С учетом того, что было сказано о роли письма в становлении новоевропейской музыкальной культуры, необходимо совершенно ясно определить позицию слушателя в коммуникативной ситуации эпохи письменности и нотопечатания. Эта позиция оказывается лишь частью структуры адресата. Адресат в новоевропейской музыке оказывается сложным образованием - это как минимум, единство слушателя-читателя-исполнителя. Только это единство обеспечивает понимание всех структурных уровней музыкального языка, не говоря уж о том, что в ХХ веке, к этому комплексу присоединяется, вероятно, и теоретик.

Более того, есть такие элементы музыкальной структуры, причем элементы отнюдь не периферийные, которые можно услышать только умея читать нотный текст и умея его воспроизвести на музыкальном инструменте, что отнюдь не всегда осознается самими музыкантами. То есть до "чистого" слушателя, не обремененного специальными навыками нотного чтеца и исполнителя, доходит только часть реальной структуры произведения. Тем более интересно, что именно в среде профессиональных музыкантов "фоноцентризм" и "метафизика музыкального присутствия" пустила свои глубокие корни, и для обнажения ее требуется не меньшая деконструктивная деятельность, чем та, что проводится Деррида и его последователями в критике, литературе и философии.

ВАРИАЦИЯ III. ОПЫТ НИЧТО (Хайдеггер, Сартр)

Музыкальная временная структура, которую мы описали как незвучащую континуальную составляющую, плюс сложная конструкция звучащей музыкальной материи - все это вместе, вернемся к первоначальному тезису, не представляет собой нечто "уже-данное" и "уже-существующее". По сути вся временнная структура музыки представляет собой некую виртуальность, некую возможность, которая только имеет шанс на бытие, и впрямую зависит от степени и уровня конституирующего усилия исполнителя. Причем речь идет здесь не о тривиальной необходимости "озвучить" нотный музыкальный текст, а о подлинной экзистенциальной драме, некоем стоянии в точке бытия-небытия, без которого невозможно музыкальное событие. Структура времени не возникнет, если усилием исполнительской воли не будет порождена во всей свой сложности и многопорядковости в данном акте исполнения.

А это зависит также и от того, что отличает подлинное музыкальное событие от обыденного. Различие подлинного и неподлинного здесь носит фундаментальный характер. Подлинное в исполнительстве рождается из той же самой точки, что и подлинное в композиторском творчестве - из точки, воспользуемся понятиями Хайдеггера, "Ничто" (das Nichts), из того "просвета бытия", где у творца уже нет и не может быть опоры в сущем - то есть из первичной точки онтологического ужаса (der Angst) и фундаментальной свободы .

Обыденное же в искусстве, и это может выглядеть вполне респектабельным, творится именно из "чего", из "материала" в широком смысле этого слова, из всего, что для музыканта близко, знакомо, сподручно, из того, за что он может всегда уцепиться.

Подлинное же и уникальное творится из точки Ничто, это как бы Творение из Ничего, и материал - эмоциональный, психологический, структурный, звуковой, инструментальный и т. д. - только скрывает под собой метафизическую драму творца, которая является выражением фундаментальной необеспеченности человеческой экзистенции.

Это, вспоминая Сартра, можно назвать фундаментальным проектом, проектом креативной божественности. Это источник той совершенно специфической гордыни европейского художника, с которой всегда так трудно было ужится христианской культуре. Заметим в скобках, что при всем субъективно-благочестивом протестантизме Баха, неимоверность его творческой энергии и техники только с далекого расстояния могут показаться бюргерски-смиренными. Но без скидок это рассуждение верно как для Бетховена, так и для Стравинского, или Штокхаузена.

Этот инфернальный проект, однако, имеет свое фундаментальное ограничение, что и может только позволить понять структуру творческой экзистенции. Это ограничение связанно с ответственностью и смирением мастера перед трансценденцией и культурой к которой он принадлежит, одновременно ее, говоря словами Сартра, неантизируя, т.е. преодолевая. Причем, это отнюдь не ответственность перед чем-то внешним, ведь как трансцендентная, так и культурная устремленность мастера вещь интимная и носит глубоко противоречивый характер.

Парадоксальная структура особенно проявляется в исполнителе, который, выходя на сцену, с одной стороны, должен быть полностью свободным и творческим существом - то есть творить из Ничего, осуществляя фундаментальный проект, радикальное трансцендирование, но с другой - должен быть носителем уже написанного произведения, сотворить и породить которое он должен во всех неизмеримо сложных его подробностях - осуществляя фундаментальную ответственность.

Исполнитель на сцене совершает опасный, парадоксальный и ничем не обеспеченный акт. Этот акт несет себе постоянную опасность для произведения, стоит только музыканту занять неподлинную позицию и забыть о Бытии, которое ему приоткрывается в опыте Ничто, в том самом опыте о котором Пастернак говорил как о "полной гибели всерьез", а Рильке в 1-ой и 2-ой Дуинской элегии как об ужасе ангела ("Ein jeder Engel ist schrecklich"):

Ибо сама красота -

только вестница страха, уже нестерпимого сердцу.

Ею любуемся мы, ибо надменная нас

пощадила. Каждый ангел ужасен.

В этой парадоксальности, где отрицание и позитивность равномощны и одновременны, только и может родиться то, что новоевропейская культура называет творчеством.