

ЛИМОНЧЕНКО В. В.

УДК 130.2:78

ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА

Рассмотрение сопоставления «философия и музыка» исходит из такого понимания музыки, когда она предстаёт некоторой формой философствования, т.е. осмысление музыки происходит в интересах углубления понятия философии.

Ключевые слова: философия, музыка, бытие, человек, молчание.

Розгляд зіставлення «філософія і музика» виходить з такого розуміння музики, коли вона постає деякою формою філософствования, тобто осмислення музики відбувається в інтересах поглиблення поняття філософії.

Ключові слова: філософія, музика, буття, людина, мовчання.

The consideration of comparison “philosophy and music” comes from such understanding of music when it appears as some form of philosophizing, i.e. the understanding of music occurs for the benefit of philosophy notion intensification.

Key words: philosophy, music, objective reality, human, silence.

Как жалко, что наши музыканты не
 антропологи,
 а наши антропологи не музыканты!
 В. Мартынов

Для современной культурной ситуации характерно размывание строгих профессиональных форм деятельности, при том, что информационное обеспечение любой специальности уже превышает уровень обозримой восприимчивости. Эту двойственность можно рассматривать и как антиномический парадокс – именно сосредоточение всех жизненных усилий на одной специальной сфере обеспечивает максимум профессионального совершенства, но и как естественный результат ситуации информационной интенсивности – ведь не существует чистых информационных блоков по специальности, первичной для человека предстаёт перенасыщенная различными мотивами

жизненная конкретность, в силу своей многоликости и многозвучности создающая ситуацию, когда естественно каждому знать понемногу обо всём. Даже для профессионально занятых в отдельной сфере деятельности становится характерным расхлябанный дилетантизм – речь о доминирующих тенденциях, а не об исключительных, выпадающих из своего времени случаях.

Рассмотрение вынесенного в название сопоставления содержит различные интенциональные измерения. Во-первых, возможно рассмотрение по принципу «философия музыки», для чего существует солидная историческая традиция – в некоторой мере истоки подобного интеллектуального занятия могут быть найдены у Пифагора, в дальнейшем теоретические трактаты по музыке стали традиционной формой философствования.



Подобная философская дисциплина может быть расширена до безграничности и включать философские размышления о музыке как космическом феномене или как деятельной чувственно-эмоциональной способности человека, но может быть и самосознанием музыки, развиваемым в различных ключах – технически-педагогическом, технически-исполнительском, социально-функциональном, профессионально-методологическом. Такие размышления имеют целью углубление понятия музыки, независимо от того, в каком профессиональном пространстве реализуется данный познавательный проект.

Но возможно отличие такой формы, как философия, от музыки – аналогично евангельским текстам, звучащим от Иоанна, Луки, Матфея и Марка. В таком случае возможно видеть в музыке некоторую форму философствования, т.е. рассматривать музыку в интересах расширения пространства философии, которая помимо общепринятой словесно-интеллектуальной деятельности, сосредоточенной в отстранённой от жизни теоретической сфере, обретает права реальной, иногда – практической, философии. Такое размышление направлено на углубление понятия философии. Именно этот второй вариант стал организующим принципом в нашем случае.

В 1919 году Сергей Прокофьев написал оперу «Любовь к трем апельсинам», на мой взгляд, очень характерную для искусства начала XX века – времени значительного крена искусства в философию, вернее – в философствующее искусство. Глубинная сущность этого крена выразилась не в том, что художники начинают придавать своим произведениям форму философского трактата и оперировать понятиями философии (хотя и это бывало), но в качестве проблематизации самого искусства – каким ему быть и что оно есть такое. Опера была написана уже в Америке, но замысел ее связан с театральными впечатлениями

дореволюционной России, где в поисках новых театральных форм совершались всевозможные перевоплощения сценических постановок (можно вспомнить отголоски такого экспериментирования в чеховской «Чайке»). Сценическая часть оперы была построена своеобразно: она сочетала три разных плана действия. Уже в этой разноразмерности присутствует философско-рефлексивное измерение «мета-»: есть уровень самого действия, это – сказочные персонажи: Принц, Труффальдино; второй уровень – подземные силы, от которых они зависят (уровень онтологических детерминаций): Маг Челий, Фата Моргана; и, наконец – Чудаки, комментирующие развитие интриги и представляющие в некотором роде восприятие зрителя и рефлексию над самим представлением. В начале спектакля представители различных театральных жанров (которые предстают выразителями различных методологических ориентаций) сражаются на гусиных перьях. Трагики (басы) требуют «высоких трагедий, философских решений, мировых проблем»; комики (тенора) жаждут «бодрящего, оздоравливающего смеха»; лирики (сопрано и тенора) мечтают о «романтической любви, цветах, луне, нежных поцелуях»; пустоголовые (альты и баритоны) хотят «фарсов, ерунды, двусмысленных острот». Десять чудаков (5 теноров, 5 басов) гигантскими лопатами разгребают ссорящихся и объявляют о начале «настоящего, бесподобного» представления. Пространство философии начала XXI века напоминает подобную сцену, правда представители различных жанров вполне в духе времени сражаются не на гусиных перьях, а ведут бесконечную «языковую игру» на компьютерах. Основной сюжет этой игры – что такое философия, каков ее предмет и характерные черты, какова ее роль и какими путями следует идти, чтобы исполнить эту роль. Основные персонажи очень многолики, можно попробовать их

структурировать, но возникает проблема основания такого структурирования.

В. Л. Петрушенко в своем философском словаре рядом с традиционными статьями поместил статью под названием «Философия и ...», эксплицируя ее смысл так: «достаточно важная сфера философских размышлений, которая старается прояснить соотношение и взаимовлияния философии и иных направлений познания, интеллектуальной и практической деятельности» [11, с. 177]. Он отмечает особенно значимыми соотношения философии и науки, искусства, религии, которые и могут рассматриваться как основные персонажи философской идентификации. Это хорошо известные смежные философии сферы деятельности, в школьно-институализированном варианте обозначаемые как различные способы освоения мира.

Уже на уровне школьных беспроblemных дефиниций и схем возможен вопрос: образ треугольника, вершинами которого предстают наука, искусство, религия и внутри которого помещается философия, задает проблему отсутствия у философии собственного содержания – у нее как бы отсутствует собственный полюс смысла, но остается смысл обобщения и координации усилий других областей познания. При этом возникает неистребимый привкус вторичности философии, живущей за счет научных открытий и достижений других областей освоения мира – попросту говоря, привкус паразитарности – не как ругательной метафоры, а в точном зоологическом смысле жизни за счет другого. Но если мыслить не в категориальности пространственного расположения, а в категориальности деятельно-энергетического дискурса, то эта черта предстает как опыт трансгрессии (М. Бланшо), или, говоря совсем просто – философия есть не определенный вид теории, а деятельность (в аристотелевском

смысле – энергеия, в латинском переводе – акт). При этом дело не столько в деятельности сомнения как методическом принципе подозрения к уже высказанному, но «связано с тем, что философские расследования на каждом своем новом витке никогда в точности не повторяют те формы философствования, которые уже имели место быть. Говоря афористично, философия всегда оказывается ‘иной’ по отношению к самой себе. Сложность заключается в том, что философия каждый раз имеет место быть в своем новом, неповторимом и подчас неожиданном облике» [10]. В этой ее черте можно отметить неистребимую онтологичность философии, всегда предстающей ускользающей от логико-понятийного определения «первой сущностью». Несколько в ином смысле говорит об онтологичности философии В. П. Визгин: «философия в своей основе онтологична, представляя собой мышление, нацеленное на бытие» [4, с. 21], но и «нацеленность» тоже содержит в себе смысл перехода.

Трудность окончательного определения философии более известна как попытка определения бытия как основной онтологической категории, в процессе чего выявлена неприменимость к нему обычных дефинитивных категорий и невозможность окончательного однозначного определения – бытие выскользает из объятий сущего (хотя если вспомнить Хименеса – в руках остаются очертания бегства, или по М. Хайдеггеру: забвение бытия есть путь приближения бытия), что заметил уже Аристотель, говоря о множественности высказывания сущего. Во второй половине XX-начале XXI века множественность высказываний интенсифицирована настолько, что стало возможным говорить о конце философии, что сущностно соотносено с целой серией провозглашенных «концов» – конец истории (А. Кожев, Ф. Фукуяма), конец (смерть) человека (М. Фуко), конец (смерть) автора (Р. Барт), в этой же связи следует обратить



внимание на «конец времени композиторов» (В. Мартынов).

Нетрудно заметить, что опознаётся как конец лишь один из вариантов реализации (высказывания), и происходит это тогда, когда привычный результат, явленный в своей свершённости, не отличается от иных форм своей явленности. Как говорит В. Мартынов, музыкант, практикующий философское размышление: «Способ совершения истины не может быть больше самой истины – вот почему исчерпание возможностей определенного способа совершения истины можно рассматривать как начало проявления тех сторон истины, которые были скрыты некогда господствующим, но теперь уже исчерпанным способом совершения истины» [9]. Наиболее общеизвестный и распространённый вердикт конца философии произносится с познавательной площадки науки, что первоначально членораздельно было высказано О. Контом. Вариант «конца философии», связанный с именем О. Конта, предстает логическим продолжением установки на установление абсолютной совершенной формы философии, ставшей действительной наукой. Если же философско-метафизическое знание достигло уровня действительной науки, то и остается одна наука, которая предполагает широкий эмпирический базис. На место философии несовершенной ставится философия научная, которая должна устранить все произвольные конструкции прежней умозрительной философии и это находится в прямом смысловом соответствии центральному понятию учения О. Конта «позитивное», давшему имя наиболее выразительному противнику прежней умозрительно-метафизической философии.

Позитивизм во всех его модификациях представляет собой очень многоликий феномен, в качестве объединяющего базового принципа предстаёт доминирование относительного-чувственного-феноменального, т. е. для него характерна радикальная имманентизация и

дезонтологизация всеобщего. Сознательная ориентация на наблюдение реального, которое предстает полезным и достоверным, точным и конструктивным, делает возможной предельную экспликацию тезиса о конце философии: каждая наука – сама себе философия; или более гибкий вариант: первичным базисным познанием занимаются науки (иногда говорят «конкретные», но это не совсем соответствует полному смыслу конкретного как сращенно-целостного, поэтому более адекватным будет термин «частные»), а философия сводит научное знание в систему, обобщает данные науки. Хотя и эта роль философии все более вызывает сомнения: М. Хайдеггер правомерно говорит, что в наши дни науки определяются и направляются новой основной наукой, которая называется кибернетикой: будучи теорией управления, налаживанием человеческой работы, она преобразует (точнее, преобразовывает) речь в обмен сообщениями [15]. Отсюда существенные выводы о следовании философии вслед науке, когда именно наука задает базовые понятия и предстает окончательным судьей знания. Это создает возможность (и опасность) действительного конца философии – которая не столько завершается, сколько приканчивается: об этом свидетельствует падение авторитетности суждения, исходящего от философии, пренебрежение специфичностью форм существования и подведение ее под критерии общенаучного (технично-математического) знания, игнорирование значимостью ее предупреждений, постоянное вмешательство (до полного идеолого-политического диктата) в ее содержание, уничтожение характерных для неё форм преподавания, сложившихся в классических университетах, вплоть до редукции философии к форме информативного обзора без серьезной диалогической проработки. В ситуации доминирования научно-технического

измерения цивилизации предпочтение отдается тому, что может быть передаваемой формой знания, т. е. информацией, форматируемым, формализуемым знанием, все, что не может стать четко регистрируемым и используемым, не содержит технической рецептурности, подпадает под сомнение.

Форму образования, ориентированную на методическую техничную специализированность и пришедшую на смену классическим формам гуманитарного образования – «бакалавриат, получивший название ‘экспериментальные науки’» [3, с. 108], Ж. Бофре назвал педагогически бессмысленным злодеянием, следствием которого он видит в возрастающем исчезновении человека, «который мог бы быть совершенным. На смену ему приходят все более и более специализированные команды таких несовершенных людей, какими являются техники» [3, с. 109]. Интересна в данном случае позиция музыкантов, ведь технический момент в музыке не обойти никаким воображением и экстазом. Так вот Н. Арнонкуру, которого называют «пионером аутентизма», и который известен своей скупостью по отношению к тексту и звучанию – флейтист Венской филармонии Кейт Брагг говорил, что он предъявляет большие требования к терпению и обязательности исполнителей, которые не привыкли прорабатывать каждую отдельную ноту каждой отдельной фразы – принадлежит высказывание о проблемах музыкального образования: «Образование, направленное лишь на усовершенствование техники, готовит не музыкантов, а обычных акробатов» [1]. Елена Образцова на конкурсе молодых певцов говорила девочке, выделенной ею из всех исполнителей: «Запомни навсегда: никогда не пой ноты – пой музыку». Ж. Бофре в оценке системы образования научно-технической цивилизации вторит Н. Арнонкуру, сравнивая её с утилитарной дрессировкой в соответствии с тем, что требуют рынки сбыта [3, с. 118]. В качестве завершающего вывода

Ж. Бофре говорит о том, что вне всякого сомнения вызовет громкий смех у прагматиков – о пробуждении смысла бесполезного [3, с. 119] как единственном спасении цивилизации. Есть более мягкий вариант вопроса в ситуации доминирования утилитарности – а в чем польза пользы?

Если измерение полезности указывает на те характеристики, которые могут быть полностью формализуемыми и вследствие этого готовящими сущее к употреблению без глубинного проникновения в бытийственные основания (так мы пользуемся бытовой техникой, не испытывая потребности понимания как она устроена), то бесполезное может быть понято как то, что до конца не переводимо в формализовано-объективированное существование и потому представляющее возможности расширения, бесполезное может указывать на открытость. Идя далее, можно утверждать, что диагноз конца соответствует о ситуации исчерпания возможностей, некотором тупике и дурном повторении, выхолащивающем смысл. Констатируя конец времени композиторов, Владимир Мартынов указывает именно на это: «Ведь конец времени композиторов совершенно не обязательно должен означать конец времени музыки вообще, ибо феномен композитора и композиторства очевидно не покрывает всего того, что подразумевается под музыкой. В таком случае конец времени композиторов можно рассматривать как начало высвобождения возможностей, изначально таящихся в музыке, но подавляемых композиторством во время господства композиторов над музыкой» [9]. Николаус Арнонкур, дирижер, виолончелист, философ и музыковед – одна из ключевых фигур музыкальной жизни Европы и всего мира – издаёт книгу с интригующим названием «Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки». Для позитивистски настроенного восприятия название звучит как оксюморон – а разве возможна музыка без звука? Ответил на этот вопрос здравого смысла Д. Кейдж, войдя в



историю музыки своим произведением «4'33''».

Сделаем некоторые промежуточные выводы. Несомненно нахождение науки на форпостах современности во всем, что касается обеспечения условий человеческого существования, но то, что выходит за пределы условного (безусловное, смысловое, универсальное, абсолютное), выходит и за пределы научной компетенции – что сама наука и признает. Ориентация на «научность», закрывает доступ к безусловному – оно предстает химерой незрелого состояния, которая должна быть искоренена. И как следствие – тотальное оборотничество: научность науки становится наукообразностью философии, когда о значимости философской концепции судят по наличию «модных», «передовых» терминов; ориентация на прикладной уровень превращает философию в идеологическое обслуживание властных структур, обоснование любого тезиса в духе софистики, и как реакция на тотальную ангажированность – превращение мышления в плюралистическую игру интерпретациями, в которых нет ни верха, ни низа, ни начала, ни цели, ни истины, ни лжи, ни правоты, ни вины. Отсюда честный бесстрашный вывод – такая философия не нужна. Хотя главный вопрос остается – а сколько в такой философии есть философии? Но и этот вопрос подпадает под подозрение как ориентированный на сущность, «эссенцию», «усию», а значит на бытие, а это уже порицаемый фундаментализм в мышлении. Если докритической философии был свойственен наивный онтологизм (некритичная мифологичность ребенка, некоторое первичное варварство) – слияние действительности с картиной ее, неразличение мира и «рамки сознания», то доминирование технической конструктивности создает новую «искусственную» мифологичность – «рамка сознания» и есть мир, т. е. относительность картины мира абсолютизируется до самого мира. Следствием подобного вторичного

варварства стала инфантильная игривость и безответственность, поскольку всё виртуально-эфемерно, мыслительная работа превращена в треск и вспышки фейерверка, которые есть не более, чем самоизображение, самопредставление, самореклама [5, с. 56], что и подводит к диагнозу смерти.

Понимание современной ситуации философии может быть углублено задействованием понятий *praxis* и *poiesis*, упомянутых Н. Лобковицем, который различает их как происходящие от глаголов «делать» и «создавать» [7, с. 99]. Н. Лобковиц говорит о выделении Аристотелем таких деяний, которые не оставляют после себя никакого продукта, по которому можно было бы оценить его, но каждое мгновение оно само по себе хорошо или само по себе плохо, и как таковое оно облагораживает или делает порочным самого действующего. Он вспоминает античный пример – игра на флейте и любое музицирование в отличие от строительства дома или корабля, когда явственно наличие деяний, ориентированных на такой результат, к которому возможно потом возвратиться и он засвидетельствован объективированным бытием. Дело не в том, что звучание флейты во времена Аристотеля не подлежало объективированию в своей конкретности, что вполне возможно для современной техники – основания различения глубже, к чему возможно приблизиться при сопоставлении философии и музыки. Итак, какие характерные черты облика философии выявляются при понимании её как игры на флейте?

Ранее мы различали две формы – философствование о музыке и философствование от музыки. Наиболее часто эти два варианта присутствуют в одном тексте, причём зачастую они не различаются. У Пифагора (и во всей дальнейшей пифагорейской традиции) явственно включение размышлений о музыке в контекст размышлений о космосе: музыка получает статус одного из

основополагающих принципов бытия, которое «устроено» музыкально-математически. Для всего Древнего мира, включая Средние века, характерно онтологически фундированное понимание музыки и статус бытия человеком предполагал музыку в качестве обязательного элемента человеческой жизни, причём имеющего отношение к самому существу человека. Возможность быть требовала инвариантного космосу состояния человека, философия и обретает своё имя у Пифагора как установление человеческого действия по присвоению космической структуры, что в античности осмыслялось как облагораживающее действие музыки – наделение благами, доступными изменённой музыкой душе человека. Тем самым музыка становится условием мышления, вернее, она становится «предполагаемым предуготовляющим мышлением», которое по М. Хайдеггеру находится за пределом различия между рациональным и иррациональным, и потому оно более трезвое и рефлексивное, чем научная мысль. Оно стоит в стороне от эффективности и результативности, но именно оно и предоставляет возможность рациональности, эффективности, результативности – речь идет о просвете, который предоставляет возможность света и есть предоставлением присутственности [15]. Рассмотрение философии в свете музыки указывает на те измерения и «формы» мышления, которые непредметны, но создают условия понимания. М. Хайдеггер говорит о предпонимании – понять возможно то, присутственность чего не только открыта, но лежит окрест, что языком эмпирической обыденности называют «среда» – понятием, редуцирующим событийность встречи до причинного влияния.

В этой точке видятся значимыми несколько ходов мысли. Во-первых, и музыка, и философия предстают экзистенциалами, что соответствует античному пониманию философии как того,

что делает человека вполне человеком и что названо В. С. Соловьёвым «освободительной деятельностью философии»: «мы найдем её основание в том существеннейшем и коренном свойстве человеческой души, в силу которого она не останавливается ни в каких границах, не мирится ни с какими извне данными определениями, ни с каким внешним ей содержанием, так что все блага и блаженства на земле и на небе не имеют для неё никакой цены, если они не ею самой добыты, не составляют её собственного внутреннего достояния» [12, с. 125]. Иными словами, философия рождается в ситуации конца, некоторого исчерпания имманентного (сущего) и трансцендирования его. Блаженства философии обретаемы в опоре на актуальное свершение мыслительного акта, который не переводится целиком и полностью в предметное состояние существующего (форму сущестительного), но предполагает энергичное удержание (состояние глагола). Живая жизнь философии происходит из невидимого глазу глагольного трепетания усилия свершения акта узрения того, что выводится в видение и возможно это через мыслительное движение в присутствии, понимаемом как «что-то вроде контрапункта с его двумя мелодиями, где первая говорит и свидетельствует лишь о единичном, а вторая определяет это единичное через всеобщности, но первая, тем не менее, ставится выше второй, так как без нее всеобщности ни к чему бы ни ‘поднимались’ и были бы обречены плавать в пустоте» [2, с. 183]. Проводя метафору Ж. Бофре далее, можно сказать, что все объективированные формы бытия философии (как-то статьи, книги, практические рекомендации, перечни докладов и т.д.) плавают в пустоте укона, обретая свою жизнь в живом исполнении мыслительного акта – как и музыка, философия обретает свою действительность в «концертном» звучании, чем для Сократа были беседы с афинянами, а для моих современников – это



конференции-симпозиумы, живые обращения сквозь предметность идей.

Во-вторых, узрение того, что если при своём истоке философия указывала на любовную склонность к музыкально-математическому устройству космоса, то в дальнейшем музыкальное измерение философии (и космоса) было забыто, устранено в общем движении профессиональной специализированности, научная философия способна фиксировать лишь математическое устройство бытия. Это и привело к выведению музыки из обязательного для образования человека цикла деятельных способностей, на что указывают музыканты, не утратившие первородства музыки и философии: В. Мартынов говорит о «скукоженном» состоянии музыки, исключённой из разряда гуманитарных (антропологических) знаний [8], Н. Арнонкур фиксирует редуцированное бытие музыки, ставшей «украшением, позволяющим заполнить пустые вечера посещением оперы или филармонии, украсить официальные торжества, отогнать, включив радио, наскучившую тишину домашнего одиночества. Отсюда парадокс – кругом звучит значительно больше музыки, чем прежде (чуть ли не постоянно), но теперь она уже не имеет для нас былого значения, оставаясь разве что ‘милым украшением’» [1]. Причём утрата антропологической значимости музыки (сразу заметим – и философии) происходит при ограничении человеческого начала уровнем видимого, слышимого, регистрируемого каким-либо способом: музыка отождествляется с чувственно воспринимаемым звуком и перестаёт быть «языком, повествующим о невыразимом словами» [1], в философии этому соответствует установка на «позитивное» у О. Конта (чему следует даже без упоминания его англо-американская традиция). Отсюда и вывод о неизбежном движении навстречу друг другу музыки и философии как свидетельствующих о глубоких, фундаментальных слоях бытия, без чего человек утрачивает свой статус

реальности, превращаясь в недолговечный сосуд для переваривания пищи (Р. Олдингтон), или, несколько изменяя образ А. Нотомб, трубу для перекачки вещества: её книга «Метафизика труб» может рассматриваться как доказательство метафизического, без которого человек лишь труба для перекачки внутримировой материи из одной формы в другую.

Дезонтологизация философии и музыки – равносмысловые феномены утраты «той действительности, которая трансцендентна нашему наличному существованию в границах пространственно-временного мира» [13, с. 12]. Если ранее шла речь об интересах философии при обращении к музыке, то в некоторых учебниках по философии музыки, имеющих цель осмысления понятия музыки, разрабатывается подход, не позволяющий ограничиваться музыковедением: «философию музыки интересует не наличное – предметное, историческое бытие музыки, а её скрытые, трансцендентные основания, её смысловое пространство: ответ на вопрос о смысле и значении музыки, о её сопряжённости с человеческим бытием; наконец – о её укоренённости в Бытии в целом» [13, с. 8]. Такой подход к философии музыки возвращает музыку в лоно философии, чем преодолевается редуцированно-ущербное существование и музыки, и философии – и это возвращает человека, блуждающего Одиссея, к самому себе. Н. Лобковиц говорит о рефлексии как *reditio ad seipsum* – возвращении к самому себе как обращённости к себе [7, с. 99], что отвечает такому типу действия, суть которого не в воздействии на кого-то (что-то) другого, а в замыкании на самоё себя. Это замыкание на самого себя (словами М. Фуко – практика себя, подготовка себя к восприятию истины [14, с. 27]) может быть понято либо как надеяние, состояние предельной созерцательности, либо как молчание – и тогда возникает смысловой оксюморон: и музыка, и философия в своей сущности ориентированы на

молчание. Хорошо известен тезис М. К. Мамардашвили о философии как паузе. Н. Арнонкур озабочен в первую очередь «исполнением» музыки. Но, говоря о современной ситуации в музыке, он обращает внимание на проблему, суть которой иначе, чем метафизической, не назовёшь: «Не потому ли, что наша эпоха так дисгармонична и ужасна, нам и не хочется, чтобы искусство, которое ее отображает, вторгалось в нашу жизнь? Или мы, бесстыдно лишённые воображения, изъяли из нашего языка то, что является «невыразимым»?» [1]. То есть, в его озабоченности «исполнением» невозможно не слышать коренного смысла – полноты: исполнение есть возвращение к полноте, воссоединение выразимого (звучащего эмпирически) и невыразимого. Но для музыки невыразимое и есть молчание, тишина. Пифагор, заметивший, что математические характеристики планет (длина орбит, скорость движения) соотносятся между собой так же, как тоны консонирующих музыкальных интервалов, из чего следует вывод о музыкальном звучании планет, говорит о неслышимости «музыки сфер» простым смертным, поскольку в момент их рождения она уже звучала и человеческое ухо не может выделить ее «за неимением контрастирующей тишины» [13, с. 19]. Чтобы услышать эту первичную космическую музыку, необходимо культивирование специальной способности – молчания, позволяющем услышать тишину. «В музыке звук для того и нужен, чтобы организовать и сделать значимой тишину – искусственную тишину при помощи искусственных звуков. В общении людей существуют ситуации, при которых нарушение или восстановление тишины полно лирического, эпического, драматического смысла. Музыка по своему историческому происхождению и есть искусство тишины, при котором семантическое значение имеет не музыкальный звук, а тишина между звуками,

до звуков и после них. Не случайно концерт начинается с установления в зале тишины и замирания публики» [6]. Композитор и критик Э. Шёнбергер собирает собственную коллекцию «пауз, у которых не все дома» [17, с. 33], с гордостью демонстрируя редкостные экземпляры: паузы из *Andante* симфонии Гайдна «Часы», «Слышу...умолкло» Губайдулиной, произведений Стравинского («Орфей»). Причём называть паузы «отсутствием музыки», как это сделано в рецензии на его книгу [18, с. 102], пожалуй, некорректно. Опять же стоит вспомнить Д. Кейджа.

Тишина и молчание как формы высказывания о первичной сущности могут «звучать» только в ситуации непосредственной присутственности, встречи, создавая состояния экзистенциального напряжения, обращающие человека в средоточие самого самого (в том смысле, который присутствует у А. Ф. Лосева в названии книги «Самое само»). Поскольку это встреча, то в ней нет дурной тавтологичности простой тождественности, но и нет отвлекающе-развлекающей простой множественности-инаковости. Хайдеггер говорит о задаче предполагаемого предуготовляющего мышления: «Мы всё еще нуждаемся в некоем воспитании для мышления, и прежде этого – в знании о том, что значит ‘воспитанность’ и ‘невоспитанность’ применительно к мышлению» [15], т. е. делом философии, интонационно открытой музыкально-математическому бытию (что соответствует ситуации после конца философии, ориентирующейся на математическое устройство бытия) остаётся предуготовление к радикальной открытости, которая имеет «лишь подготовительный, а не учреждающий характер» и есть пробуждением готовности человека к некоей возможности, облик которой темен, а приход – не гарантирован [15]. Тем самым происходит обращение к философии как радикальному освобождению человека и предоставлении ему его собственной



человечности, но не предуказанной – эссенциально-преформистской, в модусе существительного, а деятельно-энергичной, в модусе глагола – когда философия звучит как флейта.

Литература

1. Арнонкур Николаус. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки / Николаус Арнонкур; [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://royallib.com/book/arnonkur_nikolaus_muzyka_uzkom_zukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muzyki.html
2. Бофре Ж. Заметки о Платоне и Аристотеле / Ж. Бофре; [пер. с франц. В.Ю. Быстров] // Бофре Ж. Диалог с Хайдеггером. В 4-х книгах. Кн. 1. Греческая философия. – СПб.: Владимир Даль, 2007. – С. 150–201.
3. Бофре Ж. О классическом образовании / Ж. Бофре; [пер. с франц. В.Ю. Быстров] // Диалог с Хайдеггером. В 4-х книгах. Кн. 4. Путь Хайдеггера. / Ж. Бофре – СПб.: Владимир Даль, 2009. – С. 97–120.
4. Визгин В.П. Какая понимаю философию / В.П. Визгин // Философский журнал. – 2009. – № 1 (2). – С. 20–28.
5. Колесников А.С. Феноменология и деконструкция: компаративные размышления в связи с «концом философии» / А.С. Колесников // Размышления о философии на перекрестке второго и третьего тысячелетий. Сборник к 75-летию профессора М.Я. Корнеева. Выпуск 11. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 56–75. – (Мыслители).
6. Костецкий Виктор. Философия музыки в пространстве теории образования / Виктор Костецкий [Электронный ресурс] // Credo New. – 2013. – №1. – Режим доступа: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k1-2013/18492-filosofiya-muzyki-v-prostranstve-teorii-obrazovaniya.html
7. Лобковиц Н. От субстанции к рефлексии. Пути западноевропейской метафизики / Н. Лобковиц; [пер. с нем. В. Коцоба и Н. Трубникова] // Вопросы философии. – 1995. – №1. – С. 95–105.
8. Мартынов В. «Музыка без антропологии – ничто...» / В. Мартынов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/vladimir_martynov_muzyka_bez_antropologii_nichto_8679
9. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов / Послесл. Т. Чередниченко [Электронный ресурс]. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. – Режим доступа: <http://www.rp-net.ru/book/publications/Martynov/Martynov.rar>
10. Павлов К. А. Каким может быть понимание философии сегодня [Электронный ресурс] / К. А. Павлов // Vox. – 2010. – Выпуск №8. – Режим доступа: <http://vox-journal.org/html/issues/vox8>.
11. Петрушенко В. Тлумачний словник основних філософських термінів / В. Петрушенко. – Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2009. – 264 с.
12. Соловьёв В.С. Исторические дела философии / В.С. Соловьёв // Вопросы философии. – 1988. – №8. – С. 118–125.
13. Фомина З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов / З.В. Фомина. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.
14. Фуко М. Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981-1982 учебном году / М. Фуко; [пер. с франц. А.Г. Погоняйло]. – СПб.: Наука, 2007. – 677 с.
15. Хайдеггер М. Конец философии и задача мышления / М. Хайдеггер; [пер. с нем. Д.В. Смирнов] [Электронный ресурс] // Vox. – Режим доступа: <http://vox-journal.org/html/issues/vox5/83>
16. Хрущёва Н. Луи Андриссен, Элмер Шёнбергер «Часы Аполлона». Луи Андриссен «Украденное время». Элмер Шёнбергер «Искусство жечь порох» / Н. Хрущёва // Opera musicologica. – 2010. – № 1 [3]. – С. 101–106.
17. Шёнбергер Э. Искусство жечь порох / Э. Шёнбергер [пер. с нидерланд. И. Лесковская]. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2007. – 400 с.

