



МИХАИЛ АРКАДЬЕВ

Дирижёр, пианист, композитор, теоретик музыки, философ

Родился в 1958 году в Ленинграде. Окончил Российскую Академию музыки им. Гнесиных. Занимался композицией с А. Г. Шнитке и Р. С. Леденёвым. Работал в тесном сотрудничестве с Г. В. Свиридовым, а также как пианист с Дмитрием Хворостовским. Его сочинения исполняются на российских и зарубежных сценах. С 1998 года является приглашённым дирижером в различных симфонических оркестрах и оперных театрах России и за рубежом. Заслуженный артист России. Известен не только как музыкант, но и как философ, автор оригинальной философско-антропологической концепции «лингвистической катастрофы».

АНТОН ВЕБЕРН И ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ

Музыка — это душа, которая сама себя вычисляет, не сознавая этого.

Г. В. Лейбниц

Язык сам по себе является теорией.

Г. Гийом

При разговоре о знаменитом представителе Новой венской школы, ученике А. Шёнберга Антоне Веберне мне представляется немаловажным сохранить связь его музыкальных идей не только со всей предшествующей ему новоевропейской традицией, но и с общими интеллектуальными процессами в европейской культуре и науке первой половины XX века. Речь идёт, в том числе, о внимании как гуманитарной, так и естественнонаучной мысли к *проблеме первичных элементарных составляющих мира*, так сказать «новый атомизм». К этой интеллектуальной тенденции следует отнести такие на первый взгляд совершенно различные явления, как психоанализ Фрейда, теорию архетипов Юнга, гештальт-психологию, структурную лингвистику Ф. де Соссюра и Пражского кружка, квантовую теорию Планка-Эйнштейна-Бора, генетику и молекулярную биологию, теоретические и художественные представления таких мастеров живописи, как Брак, Пикассо, Мондриан, Кандинский, Малевич, Филонов, конструктивизм и так называемую «органическую» архитектуру Корбюзье, трансцендентальную феноменологию Гуссерля, фундаментальную онтологию

Хайдеггера и т. д. Всем им свойственно то, что можно назвать «редукцией к прафеноменам» с дальнейшей попыткой нового синтеза. Понятие редукции нужно здесь понимать в гуссерлианском смысле без малейшего отрицательного оттенка. Речь идет об операции «вынесения за скобки» того, что мешает проникнуть к последним структурным основаниям, «элементарным частицам» предмета, будет ли это структура атомного ядра, или живописная плоскость, или архитектурное пространство, или психическое бессознательное, или *Dasein*, или трансцендентальное сознание. Но при этом оказывается, что «элементарные частицы» устроены *неклассическим* образом, то есть, грубо говоря, они совсем не элементарны, а представляют собой сложную, концентрированную реальность.

В течение своего феноменологического исследования¹ я, с одной стороны, обращал внимание на генетическую связь используемого мной метода с феноменологией, но, с другой стороны, я хотел бы всячески подчеркнуть принципиальное отличие моих описаний от трансцендентальных анализов великого основателя феноменологического движения. Главное различие заключается в том, что мой метод носит в основном прикладной музыкально-аналитический характер и относится, как сказал бы Гуссерль, к «региональной», а не всеобщей онтологии. Сверхзадача же Гуссерля, которую он решал всю жизнь, заключалась в попытке строгого описания сущности того, что он сам называл «чудом из чудес», а именно чистого поля абсолютной субъективности, трансцендентального сознания, трансцендентального *Ego*, их чистого бытия. Его замысел носил дерзкий, радикальный характер, отсюда и радикализм его трансцендентальной редукции — все возможные миры, данные нашему сознанию, независимо от их онтологического статуса, должны быть «выключены», чтобы сознание с его смыслами и сущностями осталось наедине с самим собой в своей чистоте и абсолютности. Только это по мысли Гуссерля может привести к построению «философии как строгой науки». И именно этот проект, сам философский радикализм Гуссерля, приведший к описанию сложнейшей феноменологической структуры потока первичного сознания, с фундаментальной ролью временных отношений, парадоксальным образом, как бы помимо той методологии, которую я использовал в настоящей работе, связан с радикалистскими эстетическими замыслами Антона Веберна. В определенном смысле, и это моя основная гипотеза, в некоторых своих аспектах творчество Веберна — это своего рода *трансцендентальная музыкальная феноменология*, в построении которой можно усмотреть некоторые принципиальные аналогии с творчеством Гуссерля.

Поясню свою мысль. Мы можем говорить по крайней мере о двух разных типах или модусах взаимоотношения музыки и философии. Один — это *философствование о музыке*. То, что сами композиторы или исследователи могут осмыслить как мировоззренческие основания семантического

и структурного построения произведения или всего творчества композитора. Другой модус, несколько более, с моей точки зрения, трудный, можно обозначить как *философствование самой музыкой*. В рамках этого подхода можно поставить парадоксальный вопрос — возможно ли так описать структуру произведения, чтобы выявить способность музыкальной структуры как бы проблематизировать «саму себя» и фундаментальные основания того языка, которым пользуется композитор для создания этой структуры. В моей попытке говорить о параллелях между Гуссерлем и Веберном будут чередоваться два этих типа. Но наиболее интересным мне представляется второй. Другими словами, вопрос, особенно меня волнующий, — каким образом мы могли бы понять музыку Веберна как некий способ философствования? *То есть, как Веберн философствовал своей музыкой, своими музыкальными структурами, которые могут быть поняты как инструмент философствования?* Задача эта в определённом смысле до конца неразрешима, так как мы всё равно вынуждены будем «переводить» с музыкального языка на вербальный. Но в этом «переводе» я бы хотел сохранить отношение к музыкальному языку Веберна как к языку, который является как бы своей собственной теорией, своей собственной философией. Так в моём описании столкнутся два метода, вернее, два сильно удалённых друг от друга уровня одного метода. С одной стороны, мы попытаемся хотя бы на небольшом материале показать, какие мыслительные элементы и аналитические результаты самого Гуссерля находят свои параллели в творчестве Веберна (если это удастся, это само по себе уже будет большая удача). С другой стороны, для достижения этой задачи, для описания самих музыкальных структур мы должны будем использовать свой собственный феноменологический инструмент, который позволил нам анализировать основные свойства новоевропейского ритмического языка.

Жизненная судьба Эдмунда Гуссерля (1859–1938) внешне сильно отличается от судьбы Веберна. Гуссерль был, несомненно, один из самых известных и влиятельных в Европе мыслителей ещё при жизни. При жизни же к нему пришла и мировая известность, в том числе благодаря мощному философскому течению, фактическим основателем которого он был. К числу его последователей принадлежат настолько крупные в философии имена, что Гуссерля можно смело считать самым влиятельным философским мэтром XX века. Двое из них — Мартин Хайдеггер и Жак Деррида, эпохальные фигуры в философии XX века, — были тесно связаны с Гуссерлем и с миром его проблем, один непосредственно и лично, другой только через тексты. Мартин Хайдеггер — его ученик, оппонент, коллега и преемник на кафедре Фрайбургского университета. Влияние Хайдеггера на современную мировую культуру, начиная с 1927 года (публикация «*Sein und Zeit*»), носит исключительный, уже не поддающийся даже чисто количественным

сравнениям (имеется в виду количество ссылок и упоминаний) характер. О Деррида можно сказать буквально то же самое, с поправкой на то, что его влияние проявилось в последнее десятилетие XX века. Он начинал как феноменолог, его первые работы были посвящены Гуссерлю, а одна из тех книг, которые принесли Деррида в конце 60-х международную известность, представляет собой подробный критический анализ «Логических исследований», «Идей I» и «Феноменологии внутреннего сознания времени»². Имена же других учеников Гуссерля, его коллег, последователей или оппонентов, втянутых в тот же «феноменологический горизонт», а также имена замечательных, талантливых, содержательных мыслителей, считавших и считающих своим делом развитие феноменологии, перечислить невозможно.

Мировая известность пришла к Веберну только после смерти. Но степень его влияния на послевоенную музыку можно сравнить с влиятельностью Гуссерля. Можно смело сказать, что так же, как после Гуссерля облик философии, сам тип философствования изменился, и никто из философов не мог работать, не имея так или иначе в виду проблемы, сформулированные феноменологией, так и после Веберна неуловимо изменился сам тип музыкального мышления и слышания. Никто из чутких музыкантов не остался вне его влияния. Если говорить о несходствах, то ещё одно принципиальное отличие мы находим в творчестве сопоставляемых фигур. Гуссерль — один из самых плодовитых авторов, написавший колоссальное количество текстов, в основном изданных после его смерти. Но при жизни он тоже много и последовательно публиковался. Веберн — пожалуй, единственный в истории музыки выдающийся композитор, чьё полное собрание сочинений может уместиться в небольшом карманном томике.

Тему несходств можно продолжить. Гуссерль принадлежал к традиции трансцендентализма³, то есть по сути к картезианской традиции, связанной с генеральной темой сознания. Веберн был всем своим существом связан с традицией Гёте, который себя противопоставлял как картезианскому, так и кантианскому типу мышления, занимался природой, натурфилософскими изысканиями и натурфилософским типом мироотношения. Однако есть, по крайней мере, два фундаментальных понятия, которые связывают гётеанскую, декартовскую и гуссерлевскую линию в мировоззрении Веберна. Это знаменитые понятия *прафеномена* и *Fablichkeit* (постигаемость, постижимость).

Понятие прафеномена самым прямым образом связывает гётеанство с феноменологией, даже с учётом всех возможных различий, вкладываемых в это понятие. Один из разделов лекционных курсов Гуссерля 1918–1926 годов назван «Прафеномены и первичные формы опыта»⁴. Понятия прафеномена и опыта в одном контексте, несомненно, свидетельствуют о переключках с Гёте. Одним из главных методических требований Гёте

было требование видения, всматривания, усмотрения феноменов природы, то есть первостепенное значение придавалось понятию «очевидности». Оно было ключевым в его «Учении о цвете», которое мыслилось как альтернатива ньютоновскому, и в своих основных методических позициях в чём-то предвосхитило феноменологию. Понятие «очевидности» фундаментально для картезианской традиции. Апелляция к очевидности — основной лейтмотив европейской науки и философии после Декарта. И, несомненно, так любимое Веберном и настолько методически важное для него понятие «постижимости», «ясности», «схватываемости» корнями связано с понятием «очевидности». В свою очередь, вся мыслительная стратегия Гуссерля была подчинена понятию очевидности, которое он считал основой основ «философии как строгой науки»⁵. Внимание же к прафеномену в растительной, живой природе, «феноменологический» подход к проблеме цвета имеет аналогию со знаменитым тезисом Гуссерля, буквально всколыхнувшим европейскую философскую традицию в начале XX века — «к самим вещам!», «*zu den Sachen selbst!*»⁶. Интересна в этом отношении легенда о том, как Ж.-П. Сартр в конце 20-х — начале 30-х годов осознал себя феноменологом. Сартр сидел с одним из своих друзей в парижском кафе, и тот упомянул, что прочёл философа, который берётся описать феномен розы так, как она стоит сейчас перед ними на столике. Сартр побледнел и сказал, что именно это считал делом своей жизни. Философом, которого упомянул приятель Сартра, был Гуссерль. В своих «Картезианских размышлениях» он связывает гётевское понятие прафеномена с понятием очевидности: «Очевидностью в самом широком смысле слова называется всеобщий прафеномен интенциональной жизни»⁷. Таким образом, феноменология Гуссерля, несомненно, связана тонкими нитями с гётеанской линией европейской мысли, и это позволяет мне серьёзно обсуждать тему Веберн — Гуссерль.

Первая проблема, которую мы хотим обсудить в связи с аналогией Веберн — Гуссерль, это *тема времени*. Парадокс, с которым мы сразу сталкиваемся, заключается в том, что для Гуссерля тема времени была хорошо осознана и являлась одной из центральных на протяжении всего его творчества. Что касается Веберна, то его внутреннее отношение к времени мы можем воссоздать только из структуры его сочинений, его работы с формой и ритмом. При этом первые же высказывания о Веберне в период его «открытия» сразу после Второй мировой войны, включая авторитетнейшее мнение Стравинского, — это высказывания, касающиеся его особых отношений с временем. Всё это хорошо известно, поэтому путь, по которому мы хотим пойти, — это путь построения *структурных* аналогий между анализами и вообще видением времени у Гуссерля и работой Веберна с временными параметрами его музыкального языка. Для этого обратимся к текстам Гуссерля о времени. Одна из ключевых работ в этом отношении —

«Феноменология внутреннего сознания времени». Сам Гуссерль постоянно обращался к теме восприятия звука, тона и мелодии для описания временных структур сознания. Для нас это и хорошо и плохо. С одной стороны, это позволяет нам опираться на общие всем музыкантам интуиции, с другой, это несколько усложняет наш разговор о «незвучащем» континууме. Но так как для Гуссерля музыкальные реалии являются только вспомогательным средством для описания внутреннего времени как такового, для наших целей этого достаточно.

Моя первая конкретная гипотеза заключается в том, что фундаментальное для Веберна микровременное глубинное соотношение «пауза — тон», при котором пауза выступает как «просвет» незвучащей музыкальной материи, а тон является и «несомой» звуковой материей и одновременно особым образом взаимодействует с незвучащим — эквивалентно в определенном смысле основному аналитическому различению Гуссерля «ноэзис — ноэма»⁸ и аналогично его микровременным анализам «тона»⁹. Послушаем Гуссерля: «...очевидно, что восприятие временного объекта само обладает временностью, что восприятие самой длительности предполагает длительность восприятия, что восприятие любой временной формы (Zeitgestalt) само обладает своей временной формой»¹⁰. Это принципиальное различие между длительностью восприятия (или, если мы возьмем активный аспект, — конституирования) и длительностью воспринимаемой (или конституируемой) формы — и есть различие между ноэзисом и ноэмой в рамках гуссерлевского подхода. Ноэзис есть как бы то постоянное поле сознания, которое всегда отслаивается от любого сознаваемого предмета. И само понятие сознания может, как это ни парадоксально, рассматриваться в двух модусах: сознание сознаваемое — объект — ноэма; сознание сознающее — ноэзис. Гуссерль в своём описании феномена времени постоянно обращается к проблеме имманентного восприятия тона (то есть уже схваченного в сознании, вопрос о «реальном» бытии тона выносится за скобки) и проблеме различия между тоном как ноэмой и его сознанием, восприятием, конституированием как ноэзисом. Тон как имманентный сознанию объект даётся всегда как бы на фоне потока его воспринимающего сознания, удерживающего тон в его присутствии, его Теперь. «Он (тон) и длительность, которую он наполняет, осознаются в непрерывности... в постоянном потоке; и определённая точка, определённая фаза этого потока называется „сознание начинающегося тона“, и в нём первая временная точка длительности осознаётся в модусе Теперь»¹¹. С моей точки зрения, то, о чём мы вообще могли бы говорить как об особом способе «философствования музыкой» Веберна, связывает его с гуссерлевским умозрением.

Процитированное рассуждение Гуссерля на понятийном уровне «повторяет» особое, исключительное внимание Веберна к существованию звука, к его «точечному Теперь», к его рождению из паузы, из непрерывности.

Веберн самой музыкальной тканью *тематизирует* проблему рождения тона и проблему той особой среды, из которой тон рождается. Когда мы погружаемся в веберновскую ткань, мы начинаем осознавать, воспринимать и, одновременно, соучаствовать в драме «звучащего» и «незвучащего», обладавшей для Веберна особой значительностью. Он, так же, как и Гуссерль, «редуцирует» всё то, что мешает феноменологическому созерцанию, *чистому присутствию звука и времени в их обнажённости, «трансцендентальной» очевидности, ясности, постижимости.* При этом сам «срез» незвучащего континуума, как, например, в столь значимых для Веберна начальных паузах сочинений, ор. 27 (как в первой, так и особенно в третьей части) или в ор. 29 и пр., как бы указывает на первичное присутствие «потока сознания», той среды, в которой воспримется, из которой будет сотворён и в которой будет жить тон. Эта «трансцендентальная» роль паузы у Веберна расслаивает наше восприятие или наше креативное, конституирующее усилие во время исполнения. Веберновская пауза, особенно начальная, — это ноэзис, чистое трансцендентальное поле сознания, а тон — ноэма, трансцендентальный «объект», отслаивающийся в феноменологическом умозрении.

Если Гуссерль обратил философское сознание к описанию первичных временных структур сознания, то Веберн обратил музыкальное сознание к созерцанию и творчеству первичных структур музыкального времени и звука. Каждый раз, когда мы переживаем драму рождения тона в веберновской ткани, мы соучаствуем в музыкальном трансцендентальном созерцании, в том, как Веберн «философствует музыкой». Наша вторая конкретная гипотеза заключается в том, что инструментальная микроформа Веберна в определённом смысле эквивалентна, структурно подобна анализам сознания времени у Гуссерля, и по аналогии с ключевым для Гуссерля понятием «ретенция» может быть названа «*ретенциальной формой*». Ретенция — это первичное удерживающее усилие сознания, первичная память. Опять прислушаемся к Гуссерлю: «...по мере удаления от актуального Теперь близлежащее к нему обладает ещё некоторой ясностью, тогда как целое исчезает во мраке..., исчезая в конце концов полностью»¹²; «...когда сознание тонового Теперь (Ton-Jetzt), первичное впечатление, переходит в ретенцию, то сама эта ретенция опять-таки есть Теперь, есть актуально существующее. Каждое актуальное Теперь подлежит, однако, закону модификации. Оно изменяется в ретенцию ретенции, и так постоянно. Соответственно этому образуется такой устойчивый континуум ретенций, что каждая последующая точка есть ретенция для каждой последующей. И каждая ретенция есть уже континуум. Тон вступает, он продолжается устойчивым образом. Тоновое Теперь (das Ton-Jetzt) превращается в бывшее тоновое Теперь (Ton-Gewesen)...»¹³; «...схватывание Теперь есть как бы ядро кометного хвоста ретенции...»¹⁴. Вот как комментирует гуссерлевский

анализ времени современный немецкий феноменолог П. Прехтль: «Исходить надлежит из первого чувственного впечатления (тона, мелодии — М. А.), которое Гуссерль называет „праимпрессией“ (die Urimpression, первичное впечатление, первичное восприятие). Праимпрессия соответствует временному **теперь**, настоящему моменту. За первыми праимпрессиями следуют дальнейшие. Согласно Гуссерлю, в ряду праимпрессий образуется связь. Её можно было бы выразить обыденным языком в формулах „пока ещё присутствует“, „только что прошло, но ещё присутствует в сознании“. В этих формулах проявляется трудность языковой фиксации того, что **теперь**-момент только что прошёл, но в этом „только что“ **теперь**-момент присутствует и впредь... Гуссерль обходится формулой „удерживающее ещё-сознание“ (zurückhaltendes Noch-Bewusstsein). В словах „только что“ и „как раз-таки уже не...“ артикулируется такое сознание, которое он... фиксирует выражением „ретенция“... То, что в сознании ретенционально (т. е. непосредственно после „праимпрессии“ — М. А.) осаждается, одновременно просматривается в ожидании момента, тотчас же за данным **теперь**-моментом приходящего. Ретенциальное сознание делает возможной перспективу ожидания... Три эти момента в их взаимных отсылках Гуссерль резюмирует как „конкретное живое настоящее“ (konkrete Lebensgegenwart) и как „оригинальное (первичное — М. А.) временное поле“ (originäres Zeitfeld)»¹⁵.

Моё предположение заключается в том, что «первичное временное поле», «конкретное живое настоящее», рождающееся благодаря феномену первичной памяти-ретенции, есть аналог микроформы Веберна. Создание произведения, которое бы воплощало в себе *сложность* «живого настоящего», являлось одной из самых главных структурных, художественных и, если хотите, мистических задач Веберна. Микроформа строится им таким образом, чтобы праимпрессия, ретенция и ожидание слились как бы в одно, мгновенно охватываемое сознанием целое. Такого типа формулы мы и предлагаем называть «ретенциальной формой». Классический, совершенный образец ретенциальной формы — пьеса для оркестра ор. 10 № 4. Вступление мандолины вводит «праимпрессию». Таким образом, первый такт с затактом двух восьмых — «праимпрессиональная» фаза, или точка-источник «трансцендентальной» формы. Тончайшие вариации праимпрессии, «незвучащие» пульсации и тончайшие синкопы тактов 2 — 4 соответствуют центральной, ретенциальной фазе, где первичный материал вариационно удерживается в своём глубинном единстве («первичной памяти»), при этом руководимый внутренним ожиданием. Знаком завершающей фазы является появление второй фразы мандолины, как бы «исполняющей» ожидание, — «протенциальная» фаза. Интересным моментом этой формы является её относительная *обратимость* в зависимости от того, какой модус мы выбираем. Если мы выбираем креативный модус непосредственного

интонирования и пульса, мы получаем прямую структуру; если модус мгновенного ретенциального восприятия сразу после завершения пьесы, то образщённую. И так и так сохраняется целостность, «схватываемость» живого настоящего. Нарушение обратимости связано, в том числе, с тем, что если мы читаем (вспоминаем внутренним слухом) форму в инверсии, то реплика скрипки, а не мандолины оказывается на месте праимпрессиональной фазы и интонационно эта реплика более напряжена (вместо большой секунды — малая нона).

Необратимость времени сохраняет своё значение для Веберна так же, как и для Гуссерля, что принципиально указывает на их укоренённость в новоевропейской традиции. В любом случае глубинная задача ретенциальной формы — её мгновенная схватываемость во всей её трансцендентальной сложности, но с сохранением временных отношений. Это фаустовское «остановленное (задержанное) мгновение», или «атом», или «элементарная частица» — сложно организованная реальность. Эта элементарность «неклассична», что так характерно для науки второй половины XX века. Обнаружение «неэлементарности элементарного» — одно из самых удивительных открытий физики элементарных частиц 60–70-х годов. И Гуссерль, и Веберн интуитивно предвосхитили эту парадоксальную теоретическую ситуацию. «Багатели» ор. 9 — аналогичный случай, и один из самых тонких примеров того, как Веберн искал через музыку философско-метафизический и лирико-мистический контакт с «живым настоящим», как им руководило желание «остановить (задержать) прекрасное», но сохранить его во временной форме, не превращая в абстракцию чисто пространственной точки. Особенно это выявлено, как мне кажется, в Багателях № 4 и № 6. Мы полагаем также, что тип формы, обозначенный В. Н. и Ю. Н. Холоповыми как «осевая форма»¹⁶, может рассматриваться как *один из видов ретенциальной формы*. В осевой форме Веберн как бы помещает сознание точно в центр временного поля, и здесь особенно применима метафора Гуссерля о **Теперь** как «ядре кометы». Здесь необходимо понять, что собственно происходит. Для этого нужно попытаться неким усилием созерцания не рассматривать осевую форму как форму, линейно разворачивающуюся в восприятии. Мы должны научиться слышать эту форму так, как будто она сразу дана нам как единое, но при этом живое «временящееся» целое. Внутренний луч Теперь-сознания помещается не в начало и не в конец звучания, а точно в самую середину, центр формы. Тогда эта «ось» окажется окружена двумя модусами времени — первичной ретенцией-памятью и протенцией-ожиданием. Всё в целом предстаёт тогда как форма-созерцание «живого настоящего»¹⁷. «Увеличение» формы, ретенциального «хвоста кометы» с той или иной стороны привело бы к разрыву ретенциальной связи, перехода первичной памяти в воспоминание об абсолютном прошлом и к смерти живого присутствия. Вот как об этом пишет Гуссерль: «Весь

интервал длительности... предстаёт тогда как нечто, так сказать, мёртвое, более не производящее себя жизненно, как структура, не одушевлённая производящей точкой Теперь...»¹⁸. Это внимание Гуссерля к одушевленности Теперь, с моей точки зрения, сопоставимо с веберновской интуицией сущности живого, выраженного им в микроформе.

Вероятно, с учётом сказанного можно глубже понять, что имел в виду Веберн, когда подчёркивал в письме Бергу, что его внимание к живой природе не есть увлечение тем, что принято называть «красотой природы», а есть волнение от непостижимого *смысла* природных феноменов. Веберн тем самым выговаривал собственно философскую, метафизическую потребность в усмотрении сущности. Создавая ретенциальную форму, или её строго симметричный вариант — осевую форму — Веберн как бы философствует самой музыкальной структурой, заставляя эту структуру жить так, что создаётся впечатление, будто она «себя самоё» может созерцать, подобно первичному трансцендентальному сознанию. Мы отдаём себе отчёт в парадоксальности этого утверждения, поэтому просим его воспринимать как некую метафору, пытающуюся вновь очертить контуры той тайны, которая окутывает «структурную метафизику» Веберна. В качестве дополнительного аргумента в свою пользу можем сказать, что мы же не боимся говорить о внутренней жизни произведения. Метафоры жизненности и органичности для музыкантов естественны, так почему же не предположить, что в некоторых особых случаях возможно применение метафоры «самосознания» для живой формы, отдавая себе отчёт, конечно, в условности такой парадоксальной аналогии.

Две последние гипотезы, касающиеся сопоставления Веберн — Гуссерль, связаны с одной из центральных для Гуссерля мыслительных операций, обращающих простое человеческое мышление в мышление феноменологическое, трансцендентальное. Речь идёт об одном из самых увлекательных для интересующихся феноменологией momente в методе Гуссерля — идее многоуровневой феноменологической редукции. Очередное предположение заключается в том, что само формообразование Веберна, его открытие того, что названо исследователями «сдвигом на одно деление»¹⁹ временных параметров формы, временная и семантическая свертка и «сжатие» есть аналог базовых для философствования Гуссерля процедур *трансцендентальной и эйдетической редукции*, благодаря которым Гуссерль получает доступ к первичным структурам сознания. Трансцендентальная редукция осуществляется Гуссерлем с целью исключить всё то, что мешает сознанию остаться наедине с самим собой, в своей адекватной данности, в чистой саморефлексии: «...в этом рефлектирующем самоё себя акте соразмерная сознанию данность совпадает с подлинным характером бытия»²⁰. В этой устремлённости к подлинности бытия несомненно просматривается мотив, весьма характерный и для Веберна. Структурно обретение

чистого поля сознания можно сопоставить с обретением нового измерения музыкальной формы у Веберна. Веберн фактически осуществляет «трансцендентальную редукцию» классической формы, с тем чтобы обрести возможность чистого созерцания её прафеноменов, её сущности.

Мы, таким образом, подошли к следующему шагу, осуществление которого обнаруживает очередную аналогию в мышлении Гуссерля и Веберна. Речь идёт о ключевом для Веберна понятии *вариационности*. Эта базовая для композитора форма развития материала имеет аналогию с принципом феноменологической вариационности Гуссерля. Идея вариационности для Гуссерля связана с регионом сущностей, созерцание которых представляет самый глубокий уровень трансцендентального сознания. Гуссерль не останавливается на уровне трансцендентальной редукции и предлагает следующий шаг, который обращает сознание феноменолога в сторону исследования феномена сущности. Этот шаг — эйдетическая редукция. Фактически для Гуссерля, который в своей критике психологизма отказался от классического научного пути, феноменология предстаёт как наука об эйдосах, о сущностях, а не о фактах. Обретение сущности в умозрении неотделимо от специфической «техники» варьирования феноменов. «Гуссерлевский путь к определению сущности совершается как процесс эйдетической вариации»²¹. Благодаря этому процессу, процессу как бы «поворачивания» феномена в трансцендентальном пространстве, Гуссерль стремится выявить то, «что сквозь различные вариации сохраняется неизменным, соответственно, в качестве всеобщей структуры»²². Для Веберна, который называл вариации «первоначальной формой, лежащей в основе всего», эта трансцендентальная форма Гуссерля могла бы показаться интересной параллелью к его собственным представлениям о сущности музыкального. Вариационная техника для Веберна тоже была своего рода фундаментальным способом, основной техникой конституирования, усмотрения и переживания первичных «трансцендентальных» сущностей музыкального мышления. На этом можно закончить краткий аналитический эксперимент по сравнительному описанию элементов музыкального мышления Веберна и некоторых принципов философствования Гуссерля. В заключение подчеркну — двух выдающихся представителей европейской культуры XX века, с моей точки зрения, глубинно связывает то, что можно назвать их фундаментальной метафизической стратегией. Её радикализм определяет сам дух их творчества: *обретение Философии как строгой Науки у Гуссерля и обретение Музыки как строгого Искусства у Веберна*. Причём эта строгость носила для них характер внутреннего служения и подвига, почти мистической, рыцарской преданности тому, что они оба переживали как светлое и бесконечно притягательное «чудо из чудес», — чудо постижимости, открытости, непотаённости²³ истины Бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М., 1993.

² *Derrida J.* La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. Paris, 1967. Перевод на русский язык: Деррида Ж. Голос и феномен. СПб., 1999.

³ Категорию «трансцендентальное» нужно строго отличать от категории «трансцендентное», на что указывал ещё Кант, и что полностью сохранено Гуссерлем. Трансцендентальная сфера — это сфера имманентных «глубинных структур» сознания, трансцендентное же — это то, что лежит за пределами сознания. Любой объект, который может быть понят как внешний по отношению к самому процессу осознания, является трансцендентным. То есть любой предмет мира и сам мир трансцендентен сознанию. Трансцендентность Божественной сущности в этой перспективе оказывается трансценденцией, так сказать, второго порядка. С тем уточнением, что в последнем случае невозможно говорить о порядковой величине в силу постулируемой абсолютности предмета разговора.

⁴ *Husserl E.* Arbeiten an den Phanomenen. Ausgewahlte Schriften. F. a. M., 1993. S. 70–73.

⁵ Помимо «очевидности» (*Evidenz*) Гуссерль употреблял понятия «ясность» (*Klarheit*), «прояснение» (*Klärung*). Приведём подзаголовки параграфов 67–69 первого тома «Идей к чистой феноменологии и феноменологической философии»: «Метод проявления». «Подлинные и неподлинные ступени ясности». «Метод совершенно ясного схватывания сущности».

⁶ См.: фон Херрманн Ф. В. Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля. Томск, 1997. С. 10; *Heidegger M.* Sein und Zeit. Tubingen, 1986. S. 27.

⁷ *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. СПб., 1998. С. 132.

⁸ Понятие «ноэма» (буквально с древнегреческого «мысль») употреблялось в музыкальной риторике, и его не следует смешивать с феноменологическим понятием, хотя их общие истоки очевидны.

⁹ Спешим заметить, что для Гуссерля важнейшим моментом был анализ восприятия наряду с моментом конституирования. То есть его волновали и «пассивные», и «активные синтезы» сознания. Различение «пассивных синтезов», близких к категории восприятия, и «активных», то есть конституирующих, или в нашей терминологии «креативных» синтезов, принадлежит самому Гуссерлю.

¹⁰ *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени. М., 1994. С. 25.

¹¹ Там же. С. 26.

¹² Там же. С. 29.

¹³ Там же. С. 32.

¹⁴ Там же. С. 33.

¹⁵ *Прехтль П.* Введение в феноменологию Гуссерля. Томск, 1999. С. 54–55.

¹⁶ «Музыка Веберна». С. 259–261.

¹⁷ Это, несомненно, близко к тому, что в первой книге о Веберне В. Н. и Ю. Н. Холоповы назвали «ставшим временем». См. «Антон Веберн», с. 167–174.

¹⁸ *Гуссерль Э.* Указ. соч. С. 27.

¹⁹ См. там же, с. 165. Точнее, вероятно, было бы сказать «сдвиг на один порядок».

²⁰ *Прехтль П.* Указ. соч. С. 42.

²¹ Там же. С. 43.

²² Там же. С. 44.

²³ Тема «непотаянности» (*Aletheia*) вводит фигуру М. Хайдеггера, разговор о котором в связи с А. Веберном является отдельной исследовательской проблемой.