

---

# МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ОБРАЗ: АРТПРАКТИКИ И КОНЦЕПЦИИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ»

*(17–19 апреля 2012, Московская государственная  
консерватория; Институт философии РАН)*

**Константин Зенкин**

## ПОНЯТИЕ ПРООБРАЗА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ПРАВОСЛАВНОЙ ФИЛОСОФИИ XX ВЕКА И СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Следует сразу уточнить, что в данном случае имеется в виду под словосочетанием «православная философия». Это, конечно, не православие как таковое, не религия, не мифология и не богословие — то есть не их некая «философия» в обыденном, широком и неспециализированном смысле. Это даже не религиозная (православная) философия, хотя и она, безусловно, тоже. Аналогично тому, как известный эстетик В. В. Бычков разделяет христианскую культуру и христианскую религию (первая, по его диагнозу, умерла, вторая — нет [4, 10]), возможно разделить собственно православие как религию и те явления, которые образуют внецерковную православную культуру: быт, мораль, искусство, философию. И коль скоро Бычков полагает, что христианская культура закончилась вместе с XX веком — в течение нескольких последних веков будучи отнюдь не церковной, а преимущественно светской, — то и под православной философией возможно видеть не только собственно философию православия, но и ту философию, для которой православные догматы составляют аксиоматику и естественную основу.

Исходные аксиомы философских систем формулируются всегда осознанно, иначе эти системы не были бы философскими. Однако другие ветви культуры могут пользоваться религиозными идеями и мифологемами бессознательно.

---

*Зенкин Константин Владимирович* — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

Так, идея Прообраза, Первообраза, Абсолюта буквально пронизала собой всё европейское искусство от Античности до авангарда включительно, и только постмодернизм сознательно от нее отказался, что, пожалуй, и поставило точку в процессе умирания всей христианской культуры (если, конечно, согласиться с мнением Бычкова).

Идея прообраза имела, как известно, дохристианское происхождение. Утвердившись в качестве одной из основных философско-эстетических категорий в учении Платона, она получила развитие в многовековой истории неоплатонизма. Для Платона и его последователей вопрос о соотношении образа и прообраза решался ясно и логично: раз высшие ипостаси посредством эманации (истечения) определяют низшие, то низшие безусловно несовершеннее, в них идея все более затемняется материей. Поэтому искусство для Платона ниже реальной действительности: если последняя — это тень бестелесных «умных» (то есть находящихся в Мировом Уме эйдосов), то искусство — «тень тени».

Усматривать исток искусства в горнем, небесном мире — едва ли не ведущая идея всей европейской культуры, с особой интенсивностью раскрывшаяся в искусстве романтизма и символизма. Вячеслав Иванов в работе «О границах искусства» довел эту идею до своеобразного теоретического и даже схематического изложения, связав ее с процессом зарождения и созревания художественного замысла. Понимая зачатие произведения искусства как линию восхождения, Иванов выделяет в ней фазы: «дионисийского волнения» (собственно устремление ввысь), «дионисийской эпифании» и «катарсиса, зачатия» («интуитивное созерцание или постижение» — как бы предощущение образа, но еще не сам образ). Рождение же художественного произведения связывается Ивановым с нисхождением, на котором и происходит обретение прообраза формы («аполлонийское сновидение») и, при дальнейшем нисхождении, «художественное воплощение» — реализованная форма. Так, прообраз предстает в виде *процесса* «дионисийского волнения», начавшегося в вершинной точке «катарсиса, зачатия» (когда сам замысел пока как бы умещается в одной нерасчлененной точке), развернувшейся затем в более или менее детализированную мысленную картину, которая, в свою очередь, обретает «плоть и кровь» в произведении [6, 201–203].

Новоевропейское классическое понимание искусства как чрезвычайно высокой области бытия и познания, можно сказать, и явилось одним из тех неосознанных (или полусознанных) последствий христианства, о которых шла речь. Христианство, будучи по ряду основополагающих принципов в полном несогласии с платонизмом (согласно воззрениям христиан, мир возникает не в процессе эманации, а как результат личного творчества), во многом сходилось с ним: это касалось признания Первообраза, противопоставления идеи и материи, души и тела. Соотношение образа и первообраза обрело в христианской культуре более сложный и напряженный вид. Идея превосходства прообраза над образом (воплощением) оказалась неистребимой в условиях христианской культуры, постулировавшей падшее состояние сотворенного мира. В особенности здесь вспоминается томление романтиков по недостижимому идеалу и трагедия невозможности полного выражения замысла (Гофман, Тютчев). Примечательно, однако, что сама идея полного, адекватного выражения прообраза провозглашена в качестве идеала, а не отвергнута как абсурдная априори. Ясно, что возможность упомянутого провозглашения была предоставлена самой сущностью христианской культуры.

Ряд ключевых для христианства истин — таких, как единосущность ипостасей Троицы, Боговоплощение, Богоявление, пресуществление хлеба и вина в плоть и кровь Христа — по-новому, совсем не в платоновском духе, трактовали соотношение образа и Прообраза. Православная мысль об искусстве прошла долгий, тернистый путь, чтобы в XX столетии философски выявить все своеобразие в наследии о. Павла Флоренского и монаха Андроника, более известного под именем А. Ф. Лосева.

Флоренский подчеркивал, что прообразом иконного образа является не просто лицо святого, а его *лик*. Лик, согласно Флоренскому, выражает личность во всей ее полноте и глубине, лицо может отступать от идеальной сущности, реагируя на минутные преходящие состояния реальной жизни, личина искажает суть личности, извращает и портит ее (см. [15, 54]).

Тогда получается, что искусство — уже не «тьень тени», а путь к высшему свету и «рассеивание теней» реальной действительности, ее *преображение*. Следует подчеркнуть, что уже в античности (Аристотель, Плотин) именно так понималась концепция мимесиса — как подражания не реальным вещам, а их вечным идеям — *эйдосам*. Идеализация реальности — основа основ и античной, и новоевропейской классической эстетики, а затем и романтической. Флоренский, однако, идет еще дальше, утверждая, что *иконы — это сами святые*: «Где бы ни были мощи святого и в каком бы состоянии сохранности они ни были, воскресшее и просветленное тело его в вечности есть, и икона, являя его, тем самым уже не *изображает* святого свидетеля, а *есть* самый свидетель» [15, 190]. В сноске о. Павел добавляет: «...образ оказывается тождественным первообразу, что категорически отвергали преп. Иоанн Дамаскин, преп. Феодор Студит и другие защитники иконопочитания» [там же].

Здесь не место рассуждать, какие последствия данное тождество имеет для религиозного сознания — отметим лишь, что столь резкое его постулирование оказалось возможным и необходимым в имяславском контексте. Имяславие было в начале XX века квалифицировано как ересь (как теперь выясняется, в основном из политических соображений). Не стоит забывать, что официальная православная мысль находилась под сильным влиянием западного теологического дискурса и «проглядела» наиболее специфичное для Восточной церкви учение, восходящее к исихазму и философии Григория Паламы.

Нам гораздо важнее сейчас понять, *что* отмеченное тождество образа и первообраза дает эстетике и искусствоведческим наукам. Если первообраз выражен полностью, «без потерь», значит, физическая материя, из которой сделано произведение, не затемняет идею, а, напротив, создает условия для отождествления, слияния с ней. Тем самым формируется важное методологическое обоснование понимания всех материальных элементов художественной формы как осмысленных, обладающих той или иной символической выразительностью.

Другое важное следствие касается соотношения понятий «образ» и «имя», что привносит семиотическую проблематику. Приведенный тезис Флоренского («иконы — это сами святые») однозначно отсылает к имяславскому положению «Имя Божие есть сам Бог» (хотя Бог не есть имя). Образ приравнивается Флоренским к имени, рассматривается как одна из его многочисленных возможных форм. Имя — это, прежде всего, слово, именно так оно понималось изначально. В византийском православии имя отличается от образа и играет несравненно большую роль. В. Бычков, комментируя текст IX века «Житие Константина», резюмирует: «Надпись на иконе идентифицировала изображение, утверждала

однозначность соответствия между образом и оригиналом и тем самым как бы удостоверяла истинность изображения. Подобие облика и тождественность имени — вот в общем случае главные признаки адекватности образа для византийских иконопочитателей» [5, 11].

Сам Флоренский не оставил детально разработанной философии имени — это сделали о. Сергей Булгаков и А. Ф. Лосев. Последний, опираясь на учение Григория Паламы об энергиях сущности, на постановления Четвертого Константинопольского собора 1351 года о Фаворском свете [11, 85–86], на приведенные выше положения Флоренского, анализирует имя как концентрацию смысловых энергий сущности, направленную на встречное понимание извне — со стороны воспринимающего сознания. Лосев не сводит имя только к слову как обозначению, но выделяет в слове-имени как смысле следующие слои: схему (число), логос (собственно слово как понятие), эйдос (понятие в его алогическом становлении — мысленный картинный образ, лик), символ и миф (по Лосеву, «развернутое магическое имя») [8, 696–700].

Так и изображение, и слово оказываются моментами имени в широком смысле — имени, полностью *выражающего* сущность и доносящего ее до нашего осмысления. Имя (а значит, и образ) трактуется Лосевым как арена встречи познаваемой сущности и познающего сознания. Ведь иконы, которые есть сами святые, все же были созданы людьми, а значит, не могли не отразить, помимо своих прообразов, и мироощущения (духовной энергии) иконописцев. В самом деле — иконы менее всего похожи на фотографические изображения, они отражают коллективное религиозное сознание и видение эпохи, подчиняясь особому, специфическому стилю. Но духовная энергия средневековых мастеров была направлена на то, чтобы не допустить в изображения иконных ликов ничего случайного, внешнего, преходящего, субъективного, отрешиться от самости, подчинить свое «я» высшей благодати. Все это не означает, что энергия личности иконописца не проявляется — напротив, проявляется максимально интенсивно, — но не так, как у художника Нового времени, а в церковном жертвенно-подвижническом служении. Отказ от индивидуализма выразился в мифе о «явленных иконах». А чудотворные иконы могут служить прекрасной иллюстрацией действия образа как «развернутого магического имени» — так Лосев определяет миф в самом кратком варианте [9, 404].

В описанной ситуации жизненный реальный прообраз оказывается практически тождественным прообразу художественному. Именно поэтому Флоренский называет православную икону (как, впрочем, и древнегреческую статую) реалистическим искусством. Но когда индивидуальное видение берет верх, на первый план выступает прообраз специфически художественный — прообраз художественной формы, в котором все реальные прообразы могут подвергаться сильной стилизации и подчиняться оригинальной авторской концепции. Художественный прообраз (идея в уме автора) становится чем-то предельно неуловимым и виртуальным, и даже в случаях, когда художник пишет с натуры, он властно подчиняет натуру своей собственной энергии. От натуры может оставаться только внешняя форма — например, когда прообразами некоторых мадонн Рафаэля служили известные куртизанки.

Слово «образ» также имеет двоякий смысл. Оно употребляется и безотносительно к искусству, обозначая изображение чего-либо — реальное или мысленное (в представлении). Но, кроме этого, образ понимается как спецификум художественного мышления, его основа и «единица» и противопоставляется понятию

как единице рационально-логического, научного и философского мышления. И опять же, в иконописи два значения слова «образ» — художественное и нехудожественное — совпадают. Не случайно «образ» стал синонимом слов «икона» и «лик». Но если лик (как идеал, высшее выражение самой сущности человека) для Флоренского стал синонимом эйдоса, то слово «образ» имело значительно более широкое употребление. Образы могут быть самые разные: возвышенные и низменные, гротескные, смешные. В изобразительном искусстве и литературе художественные образы создаются в качестве своеобразных модификаций образов реальности — характер модификации определяется авторским видением и авторской концепцией.

Совсем иная ситуация и иное понимание категории образа — в музыке. Прежде всего, художественный (и в том числе музыкальный) образ в качестве смысловой «единицы» представляет собой нечто устойчивое, представление некоей «картины», что, в общем-то, прямо противоположно природе музыки. Тем не менее, музыка, как теперь становится вполне ясно после знакомства с архаическими музыкальными практиками, с одной стороны, и с самыми новейшими явлениями, с другой, именно на классическом этапе своего существования обнаруживала наибольшую близость другим искусствам в плане бытия художественного смысла и его донесения до слушателя. Музыка именно этой эпохи (XVII–XIX веков) предполагала наличие некоего смысла, или, как часто говорят, содержания, выраженного при помощи ее собственных средств.

Мы настолько привыкли к бытию музыки в форме произведения — по сути дела, вещи, предмета, наподобие книги, картины, статуи или архитектурного сооружения, что с трудом можем вообразить какие-либо иные формы музыкального бытия. Определенность музыки получила символизацию сначала (с XVI века) в виде нотных изданий (те же книги), а с XX — и в виде пластинок. Также мы привыкли, что произведения-предметы делаются определенными людьми — композиторами, которые создают их затем, чтобы сообщить некие смыслы — *образы*. С самых первых шагов музыки в качестве самостоятельного искусства, не зависящего от слова, танца или каких-то других явлений бытия, она организовывала свои высказывания в значительнейшей части по образу и подобию словесных искусств, ориентируясь сначала на риторику (барокко и классицизм), затем на поэзию (романтизм). И только в конце XIX века, благодаря художественному перевороту символистов, подготовленному немецким романтизмом и Вагнером, музыка была признана высшей сущностью, которая не нуждается ни в каком образце для себя, а, напротив, сама является таким образцом для всех прочих искусств.

Обозначенная форма бытия музыки в классическую эпоху предполагала, что автор создает музыкальное произведение (как и литературное или живописное), руководствуясь той или иной идеей или образом, или же и тем и другим сразу. Хотя слово «идея», казалось бы, более соответствует литературе, а «образ» — изобразительным искусствам, на практике в течение веков оба понятия применялись к любому виду искусств, в том числе к музыке. Это вполне понятно и обусловлено спецификой художественного мышления, которое также называют образным: идея и образ в искусстве всегда взаимопроникают друг в друга. Надо сказать, что это взаимопроникновение прекрасно отражалось в древнегреческом понятии «эйдос», которое означало и «идею», и «форму», и «лик», и «сущность».

На сегодняшний день у музыкантов нет общепризнанного понимания слова «образ», которое всегда активно используется исполнителями в педагогической

практике, как и на уровне вненаучных разговоров о музыке (например, в популярных лекциях, эссе или на уроках музыкальной литературы). Но музыковедение «побаивается» этой фундаментальной категории — и неспроста. Исторически сложилось так, что образ стал категорией эстетики и теории любого искусства, но не музыковедения.

Перечислим основные варианты использования слова «образ» применительно к музыке. Нехудожественное понимание образа естественно приводит к тому, что о музыке говорят как об искусстве преимущественно без образов, имея в виду, что она не всегда, а скорее в виде исключения изображает некие предметы и явления.

Но если стоять на позициях классической эстетики, утверждающей, что любое искусство мыслит образами, то что в таком случае следует понимать под музыкальным образом? Нередко музыкальными образами называют те свободные ассоциативные, субъективные внемузыкальные представления, которые сопутствуют слушанию музыки, как, например, стук капель дождя в известнейшей Прелюдии Шопена. И хотя такое понимание образа тоже возможно, наиболее точно и корректно музыкальный образ будет понят как существующий в самой музыке, без привнесения субъективных ассоциаций, которые не являются необходимыми. В таком случае это будет существующий в сознании образ самого звучания, представление звучащей музыки.

Тогда под прообразом музыкальной формы будет пониматься предслышание (более или менее ясное) звучания, либо же некие внемузыкальные идеи или образы, так или иначе на звучание влияющие. Говоря о «переводе» внемузыкального на язык музыки, на выражение в музыкальных знаках, символах, мы касаемся семиотической сферы. По словам Г. Орлова, «создание музыки является, говоря техническим языком, кодированием, а слышание — декодированием смысла, значения, духовных ценностей — всего того, что музыка говорит искусственному слушателю» [13, 261].

Сходные мысли высказывал и М. Г. Арановский. Написанное выдающимися музыковедами вполне можно принять в качестве метафоры и в самом общем плане: действительно, музыка в европейской классической культуре понимается как некое сообщение, ее звучания, несомненно, отражают некие реалии, а не замыкаются на самих себе. То, что слово «декодирование» в приведенной цитате Орлова использовано метафорически, подтверждается дальнейшим ходом мысли автора: «Семиотический подход к не собственно языковым, в частности, художественным явлениям оказался неспособным не только объяснить, но даже принять во внимание специфичные и принципиально важные для них свойства» [там же, 328]; «музыка не является ни надстройкой над естественным языком, ни знаковой системой» [там же, 332].

Но если мы посмотрим на понятие «кодирования» с позиции композитора, сочиняющего произведение, а на понятие «декодирования» — с позиции слушателя, находящегося на концерте, то сразу увидим существенные натяжки. Они особенно заметны при детализации и попытках развития упомянутых идей. Так, музыковед, анализируя труды Арановского, пишет: «Таким образом, мы можем вывести следующую логическую цепочку: музыкальное мышление создает информацию, которая с помощью музыкального языка кодируется, облекаясь в некоторую материальную структуру, в качестве которой выступает текст музыкального произведения» [14, 7].

Но, сочиняя пьесу, обязательно ли композитор создает некую информацию (прообраз), чтобы ее закодировать с помощью музыкального языка? Занимается ли композитор «кодированием» — то есть зашифровкой точно определенной, конкретной информации при помощи знаков с точно и однозначно определенными значениями? И тут дело не только в определенности информации и в однозначности значений, неизбежных при кодировании — это отдельная важная проблема. Сейчас вопрос нужно поставить несколько иначе: обязательно ли и так ли уж часто композитор, сочиняя произведение, отделяет «информацию» (да и в информации ли здесь суть?) от средств выражения?

Таким образом, от семиотики мы естественно возвращаемся к проблеме прообраза музыкального высказывания (формы) — вопроса необычайно сложного и деликатного, ибо, в отличие от самого высказывания (формы) музыкальный прообраз почти совершенно нефиксируем, неуловим и с трудом вписывается в круг фактически и налично данных явлений. В лучшем случае можно допустить его существование, но как изучать и описывать нечто еще не проявленное и поэтому неопределенное?

Сформулированная Флоренским с предельной резкостью идея тождества образа и прообраза получила богатое и оригинальное развитие у Лосева, создавшего в своей книге «Диалектика художественной формы» специальное учение о первообразе, которое рассеивает многие из распространенных заблуждений и представляет суть искусства более разносторонне и динамично, чем многие современные теории.

Говоря о первообразе, Лосев, в отличие от Флоренского, имеет в виду не его религиозное понимание, запечатлевшееся в иконописи, а чисто художественное. Далее, Лосев пишет о первообразе не персонажа и даже не произведения, а художественной формы. При этом художественная форма понимается максимально широко — не в паре с понятием содержания (как у Гегеля), а в качестве высшего единства всех духовных и материальных составляющих. Говоря кратко, согласно Лосеву, «художественная форма — это личность как символ» [10, 46–47]. При таком понимании художественной формы ее отличие от завершенного и зафиксированного произведения европейской классической традиции минимально, и им можно было бы пренебречь. Но произведение, как мы знаем, лишь частный случай среди возможных форм существования музыки, которая испокон веков бытовала в виде деятельности, открытого процесса. Произведения может и не быть, но художественная форма же есть всегда (даже у импровизации, хэппенинга, обрядового действия или коллективного празднества). Форма, спонтанно рождающаяся во времени, изначально для временных искусств, и в законченных художественных текстах всегда запечатлевается и живет это изначально энергично-актуальное, действенное понимание искусства.

Итак, в системе Лосева художественная форма образует диалектическую пару не с содержанием, а со своим собственным первообразом, что существенно акцентирует процессуально-действенный, преобразующий аспект искусства.

Вслед за Флоренским Лосев утверждает диалектико-антиномический метод осмысления художественных реальностей. Так, согласно первому тезису, «художественная форма предполагает некоторый первообраз, независимый от нее и служащий для нее прообразом» [там же, 79]. Но данному неоспоримому исходя из привычных классических представлений тезису тут же противопоставляется антитезис: «художественная форма не предполагает никакого предшествующего и предопределяющего ее первообраза, но сама впервые создает этот свой

первообраз» [там же, 81]. Такая точка зрения, в корне противоположная классической, утвердилась в начале XX века, и одним из ее инициаторов стал Анри Бергсон: «Как будто вещь и идея вещи, ее реальность и ее возможность, не создаются одновременно, если речь идет о подлинно новой форме, творимой искусством или природой!» [1, 92].

И это также неоспоримо: хорошо известно, какие подчас случайные и внешние импульсы выступали в роли первоначала выдающихся произведений. Часто автор идет не от идеи или образа, а от материала, послушно следуя его логике. Впрочем, важно подчеркнуть, что представленная антиномия завершается синтетическим обобщением: «художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом» [10, 82]. И именно такой взгляд ближе всего к стихии реального художественного творчества.

Возможен вопрос: почему нельзя ограничиться только тем выводом, который дан в лосевском синтезе? Зачем нужно формулировать антиномию? Здесь стоит иметь в виду следующее. То, что замысел растет постепенно, можно утверждать с достаточной уверенностью. Но, если бы мы констатировали только рост и становление прообраза вместе с формой, то вынуждены были бы признать, что работа начинается со смыслового «нуля». Однако, даже начиная работу над произведением с какой-либо детали, автор не может не руководствоваться, пусть подсознательно, неким целостным смыслом-прообразом, который растет вместе с формой — от смутного предощущения идеи до ее максимальной конкретизации.

Впрочем, в этом случае может возникнуть вопрос: если первообраз не предшествует художественной форме, а рождается и становится вместе с ней, тогда зачем вообще нужно это понятие? Все же практика художественного творчества показывает, что за понятием первообраза кроется та или иная реальность. Коль скоро искусство всегда имеет дело с символическим выражением личности, значит, всегда есть нечто выражаемое: это первообраз художественной формы. Он сам становится вместе с формой, поэтому невозможно говорить, что в искусстве выражаемое можно отделить от выражающего: они рождаются и растут только вместе, нераздельно.

Но, что Лосев особо подчеркивает, именно первообраз выступает в отношении формы критерием и нормой, критерием адекватной выраженности смысла или, с другой стороны, полной осмысленности (преображенности) материи в искусстве. Иначе говоря, динамичный, развивающийся первообраз (в отличие от неподвижной модели или шаблона) и составляет специфику художественного мышления и художественной деятельности. Музыка же эту специфику демонстрирует с максимальной откровенностью.

Далее Лосев детализирует антиномии первообраза, о которых скажем более кратко. Он говорит об антиномиях сознательного и бессознательного, свободного и необходимого, чувствуемого и нечувствуемого, невыразимого и выразимого в первообразе и его взаимоотношениях с формой, о тождестве первообраза и художественной формы и их различии.

Если проанализировать динамику становления первообраза, то мы увидим, что он соотносим с целым рядом совершенно разноплановых феноменов, среди которых назовем:



- первичное, невыразимое духовное движение, смутное предчувствие смысла; единовременное ощущение некоей цельности, пока еще нерасчленимой (то, что Вяч. Иванов называл «катарсисом, зачатием»);
- канон как предзаданная модель для музыкального выражения (в том числе словесные тексты, фигуры танца и т. п.);
- замысел;
- внешний повод, в том числе заказ;
- внемузыкальные факторы, в том числе явления окружающего мира или литературные произведения;
- материал;
- техника (как аспект композиционного метода);
- стиль;
- композиционный план;
- тематический материал;
- композиторское предслышание произведения или его фрагментов;
- исполнительское предслышание произведения как целого — поиск его художественно-смыслового инварианта — прообраз звучащего музыкального текста.

Как видно из приведенного самого предварительного и далеко не полного перечня, не претендующего на системность, с первообразом соотносятся и явления глубоко внутренние, интимные, и предзаданные извне; явления, свидетельствующие об индивидуализированном смысле и — наряду с ними — явления самого общего, материального порядка; каждый из них может выйти на первый план и стать определяющим в создании уникального образа. Иначе и быть не может: художественная форма есть «становящееся (и, стало быть, ставшее), то есть энергийно-подвижное тождество смысловой предметности и качественной фактичности, или символическая структура» [10, 56]. (То, что Лосев называет смысловой предметностью, смыслом, обычно называют планом содержания, а фактичность, факт — план выражения, форма с точки зрения ее чисто материального состава). Коль скоро так, то и *в первообразе формы символически (неслиянно и нераздельно) соприсутствуют смысл и материал*. Традиционно-классические, привычные представления о прообразе произведения как только лишь о его «идее», во власти которых находился и Вяч. Иванов, грешат идеальностью и недооценкой силы и значения материала.

Также очевидно совмещение явлений, относящихся к различным этапам творческого процесса, что свидетельствует еще об одном существенном отходе от классических представлений: первообраз — это процесс, становление (Лосев синтезировал позиции Вяч. Иванова и Флоренского). Подчеркну, что данное положение справедливо даже в тех случаях, когда определяющим фактором первообраза является канон, например, слова с мелодией в григорианском хорале, знаменном распеве или старинной народной песне (в последнем случае «канон» более условен и подвижен, но отрицать наличие определенного образца невозможно и здесь). Для современного музыканта возникает невольный соблазн сравнить данную ситуацию с исполнительским искусством. Например, для пианиста прообразом его исполнения является внутреннее интонирование фиксированного (а потому «канонического») нотного текста произведения. Но в отмеченных нами случаях как раз нотного-то текста и не было! Канон существовал исключительно в памяти людей и не в качестве текста-вещи, а в виде подвижного,

динамичного представления. Феномен же одномоментного, единовременного представления целой композиции сложился довольно поздно, по предположению А. В. Михайлова, анализировавшего известное «письмо Моцарта», только в музыке зрелого классицизма конца XVIII века [12].

Невменная нотация, как это максимально точно показал Орлов, является лишь уточняющим дополнением к устной традиции и сопоставима с завязыванием «узелков на память». И, конечно, в таких ситуациях следует говорить не об индивидуальной интерпретации авторского замысла (ибо и автора еще не было), а о следовании прообразу («канону»), который живет «внутри» человеческого сознания, в коллективной и индивидуальной памяти, и следование это индивидуально по необходимости (иначе просто не может быть при отсутствии фиксированного текста) и по необходимости же — процессуально-действенно.

А вот одномоментное представление целого произведения (результат композиции), которое звучит «как бы всё сразу» — это заключительная фаза прообраза для композитора типа Моцарта, записывавшего всегда без помарок и исправлений уже полностью составленный в уме текст. Следует подчеркнуть, что только к эпохе Моцарта сложилось чисто музыкальное понимание формы, а значит, и ее прообраза. В фольклоре, как и различных видах древнего (донотного) церковного пения, о композиции как планомерно выстроенном и схваченном сознанием целом можно говорить лишь условно и метафорически. Это подтверждают явления, которые, на первый взгляд, можно отнести к начальному этапу истории композиции, например, многоголосные мотеты XIII–XIV веков. Сам характер их многоголосия и ладового мышления свидетельствует о том, что в сознании первых композиторов еще не было представления о целостном, результирующем звучании всей звуковой ткани. Впрочем, представление о многоголосной фактуре, о вертикали как единстве установилось уже в XVI веке. А вот представление о композиции как заранее обозримом целом еще в эпоху барокко несло ощутимый след импровизационного подхода к музыке и музицированию. Как пишет Л. В. Кириллина, «нетрудно заметить, что форма и план выступают у двух авторов 1760-х годов [когда новая, классическая, «моцартовская» концепция формы еще только формировалась. — К. З.] как очень близкие понятия, но если план включает в себя две стадии (концепцию и процесс ее реализации), то форма возникает как результат. Поэтому неудивительно, что некоторые теоретики XVIII века описывали форму не как нечто твердое и устойчивое, а наоборот, как нечто случайное, поверхностное, изменчивое» [7, 115].

Здесь мы подходим к проблеме, чрезвычайно существенной для понимания прообраза художественной формы в классико-романтической европейской музыке, — проблеме предслышания, внутреннего интонационного представления музыки. С какого момента обычно говорят о сочинении музыки, о композиции? Вероятно, с интонирования — с момента, когда разрозненные «фонемы», например, ряд тонов, преобразуются в интонацию — музыкально выраженный смысл, по Б. В. Асафьеву. Интонация, согласно классическому убеждению, порождается сознанием человека и всецело ему подконтрольна. Но, как мы видели, так не всегда было и, тем более, XX век принес значительные перемены во всю систему привычных категорий. Надо сказать, что перемены эти оказались плодотворны, ибо позволили уточнить и осмыслить в новом свете положение дел и в музыкальной классике. Один из ярчайших примеров такого рода — переосмысление Лосевым понятия прообраза художественной формы.

Однако в не меньшей степени сама практика музыкального авангарда, не-отделимая, впрочем, от теории, переосмыслила понятия материала и техники. Оказывается, что понимание материала в музыке всегда было весьма специфично и практически нематериально. В отличие от живописи, для которой в качестве материала выступают краски, холсты, а также линии, цвета и т. п., в музыке материал невеществен, по сути — виртуален. Это прежде всего ряд тонов, тембры инструментов, человеческие голоса, заполняемое музыкой время и пространство. Лады, тональности — тоже возможно воспринимать как материал, только уже не столь «чистый», в значительно большей степени насыщенный смыслом, — это материал, еще не несущий художественного смысла, но дающий его потенцию («этос лада») и «тронутый» техникой. Лад как система тяготений — одновременно материал и техника.

Но музыканты пошли еще дальше по пути проникновения материала в смысловую область. Так, принято выражение «тематический материал». Музыкальная тема соответствует тому, что в литературе безоговорочно относится к области смысла, содержания — ее нередко сравнивают с персонажем или, как уже говорилось, называют «музыкальной мыслью». И вот — мысль тоже становится материалом — материалом для развития и построения произведения (в этом отношении она является одной из многочисленных граней прообраза формы — причем именно с тематизма чаще всего этот прообраз становится фиксируемым и доступным для наблюдения).

Двадцатый век принес новое отношение к материалу. Принято говорить, что создание серии в додекафонной технике — это прекомпозиционный (докомпозиционный) этап работы, на котором отбирается и упорядочивается материал, но еще не всегда начинается собственно интонационная работа и интонационное предслышание. Впрочем, собственно, приставка «до-» имеет смысл только с позиций классической музыкальной эстетики.

Следующий шаг — многопараметровые сериальные композиции, в которых ряд тонов уже невозможно воспринимать как материал — материалом становятся теперь еще более виртуальные феномены: отдельные параметры (грани) звука, а сами звуки выступают как результат пересечения этих параметров. Что касается интонационного предслышания, то с ним дело обстоит еще сложнее. Интонация начинает выходить из-под власти автора произведения, что красноречиво и правдиво отражает реальную ситуацию: человек больше не владеет смыслом, а обречен на его вечные поиски — в данном случае, поиски и обнаружение интонации.

Обозначенная тенденция пришла к своей кульминации в электронной музыке, весь пафос которой виделся во впервые представленной возможности, по словам Штокхаузена и Кейджа, изобретать сам материал, а не пользоваться только тем, что дала природа и изобретенные инструменты. Но если материал изобретается, то материал ли это в строгом смысле слова? Или уже во многом результат композиции? При этом композитор может синтезировать никогда не существовавшие звуки, опираясь на свою фантазию (предслышание несуществующего) — и тогда изобретенный материал уже будет воплощенным образом. Но возможен и часто применим другой вариант: композитор находит новые звучания, которые никогда не предслышал и не мог о них помыслить. Тогда мы опять приходим к ситуации поиска, одновременно с материалом, образа и смысла.

В описанных случаях первообраз произведения все больше погружается во внеинтонационную сферу — в его роли могут выступать математические

построения, графики и диаграммы (в электронных композициях) или поэтические словесные описания, предполагающие звучания более или менее определенного характера, но неизвестно, какие именно (в интуитивной музыке). Пробраз фактически становится текстом произведения, далеко не всегда несущим интонационную конкретику и предполагающим различные интонационные воплощения.

В этой ситуации меняется и значение композиторской техники. Техника, в традиционном классическом понимании, относится к дохудожественному слою музыки, это принципы упорядочивания материала идей и знак пространственно-временного порядка композиции в ее становлении. Но чем более материал становится образом, тем скорее техника дорастает до значения идеи произведения. Сама же музыка возвращает себе статус действия во времени, не обязательно отраженного в тексте-предмете, а ее первообраз с гораздо большей активностью, чем в музыкальной классике, внедряется во внеинтонационную сферу. Однако если в донотных традициях текст выступал как бы постфактум живого интонирования (принцип «узелков на память»), то в авангардной музыке он стремится остаться в роли первообраза (*при этом в различных произведениях графические тексты могут представлять совершенно различные стадии становления первообраза*), в котором интонационное воплощение не обязательно предскажется.

Что же тогда можно сказать о смысле произведения, его идее или, если угодно, передаваемой им «информации»? Вероятно, необходимо осознать, что суть теперь — не в передаче смысла (это частный случай в истории музыки), а в организации осмысленного проживания времени, что было и остается универсальной характеристикой музыки на все времена. Согласно Бергсону, предложившему принципиально антиплатоновское понимание формы, «...форма есть всего лишь запечатленное движение» [3, 214]. Музыка — всегда действие во времени, и лишь на локальном этапе истории это действие захотело обернуться вневременной «идеей», «картиной», «симфонией», не переставая в то же время оставаться действием. Музыка — всегда средство воздействия, но иногда это воздействие подается в том числе и как сообщение смыслов.

Лосевское учение о прообразе художественной формы, обобщившее европейский опыт при аккумулировании специфически восточно-христианских традиций, наиболее универсально, ибо отвечает и принципам классического искусства, и арт-практикам совершенно иного рода. В наибольшей степени идеи тождества образа и прообраза, символического тождества художественного смысла и материала, отсутствия прообраза как неподвижной идеи и апология прообраза как процесса отвечают специфике музыки, в особенности, на новейшем этапе ее истории.

Использованная литература

1. *Бергсон А.* Введение. Часть первая. Возрастание истины. Возвратное движение истины / Из сборника «Мысль и движущееся» // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 83–98.
2. *Бергсон А.* Возможное и действительное / Из сборника «Мысль и движущееся» // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 151–163.
3. *Бергсон А.* Жизнь и творчество Равессона / Из сборника «Мысль и движущееся» // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 196–224.
4. *Бычков В. В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: в 2 т. Т. I. Раннее христианство. Византия. М., СПб.: Университетская книга, 1999. 575 с. (Российские Пропилеи)
5. *Бычков В. В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: в 2 т. Т. II. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М., СПб.: Университетская книга, 1999. 527 с. (Российские Пропилеи)
6. *Иванов В. И.* Родное и вселенское / сост., вступ. ст. и примеч. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 427, [1] с. (Мыслители XX века)
7. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: в 3 ч. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
8. *Лосев А. Ф.* [Сочинения в девяти томах. Т. I.] Бытие — имя — космос / предисл., сост. и ред. А. А. Тахо-Годи; послесловия В. П. Троицкого, Л. А. Гоготишвили; коммент. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1993. 958 с.
9. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / сост., подготовка текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи и В. П. Троицкого, примеч. В. П. Троицкого. М.: Мысль, 2001. 559 с. (Серия «Философское наследие». Т. 130)
10. *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. [Сочинения в девяти томах. Т. IV.] Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 5–296.
11. *Лосев А. Ф.* Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / сост., общ. ред. и вступ. ст. А. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1997. XXI, 614, [2] с. (Памятники религиозно-философской мысли нового времени. Русская религиозная философия)
12. *Михайлов А. В.* Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Михайлов А. В. Языки культуры: уч. пособие по культурологии / сост. Н. С. Павловой, С. Ю. Хурумова; предисл. С. С. Аверинцева. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 748–757. (Язык. Семиотика. Культура)
13. *Орлов Г.* Древо музыки / предисл. М. Друскина, ред. Л. Ковнацкая. Washington: Н. А. Frager; СПб.: Советский композитор, 1992. 408 с.
14. *Полозов С. П.* Понятие информации и информационный подход в исследованиях М. Г. Арановского // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 6–11.
15. *Флоренский П. А.* Иконостас. СПб.: Общество памяти игумении Таисии, 2006. 192 с.