

### СЕКСТ ЭМПИРИК: МУЗЫКА В СВЕТЕ «АБСОЛЮТНОГО СКЕПТИЦИЗМА»

*Движенья нет, сказал мудрец брадатый.  
Другой смолчал и стал пред ним ходить.  
Сильнее бы не мог он возразить;  
Хвалили все ответ замысловатый.  
Но, господа, забавный случай сей  
Другой пример на память мне приводит:  
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,  
Однако ж прав упрямый Галилей.*

А.С. Пушкин

Музыка — искусство временное, звуковой поток, организованный во времени. Она сама захвачена неумолимым течением дней, лет, столетий и тысячелетий. Поэтому отдаленные от нас «музыкальные цивилизации» античности мы не в состоянии воспринимать как художественные явления — их поглотило время, беспощадный Хронос. Это обозначение времени народная этимология отождествила с близким по звучанию именем титана Кроноса, сына Урана и Геи [13, с. 299]. Кронос (в римском пантеоне поименованный Сатурном), опасаясь предсказания, что будет низвергнут своим же сыном, пожирал всех своих детей, став в мифологии олицетворением всепоглощающего времени. Но, как известно, жена Кроноса — Рея, чтобы избавить от печальной участи своего младшего

сына Зевса, подложила ненасытному титану камень, завернутый в пеленки, и спасла жизнь будущему Громовержцу.

Таким «камням, завернутым в пеленки», можно уподобить памятники античной музыкально-эстетической мысли: они оказались не по зубам Кроносу-Хроносу, и, несмотря на разрозненность и фрагментарность, сохранились все же гораздо лучше и оказались более жизнеспособными, чем сами образцы древнегреческой музыки, которая как искусство умолкла для нас навсегда. Идеи, выдвинутые античными философами и теоретиками, ждали своего часа в «запасниках культуры» и, попав в резонанс со временем, обрели новую жизнь в музыкальной эстетике и даже в композиторском творчестве различных эпох.

Мощная традиция, сопрягающая музыку с обобщенной онтологической

проблематикой, была положена учением пифагорейцев о *гармонии сфер* (VI—IV века до н. э.). Музыка сфер источает упорядоченный Космос. Единство всего сущего осознается при помощи числовых соотношений, которые определяют пропорции во вращениях небесных светил, порядок стихий и элементов, проецируются на смену времен года, пронизывают микрокосм человека и находят свое единичное воплощение в строении и звуках кифары. В эпоху Средневековья эта грандиозная и умозрительная картина миропорядка в христианской интерпретации получает иерархическую структуру, сохраняя идею *числа*, как всепроникающего универсума. Именно в музыке число обретает первичную чувственную наглядность. От Августина Блаженного и до Царлино музыка понимается как «*звучащее число*», превращающее умопостигаемую сущность в слышимую данность. В XX столетии художественная практика возродила эту традицию. А. Шнитке говорит: «Идея универсальности культуры и ее единства кажется мне очень актуальной именно сейчас, в связи с изменением наших представлений о времени и пространстве» [21, с. 70]. Математические закономерности (ряды Фибоначчи и Люка, решето Эратосфена и т. п.) нередко декларируются в качестве композиционной основы сочинений. С. Губайдулина, например, пишет: «Я поставила перед собой задачу, где главное не только интерпретировать в нотном тексте числа, но *пережить переход числа в звук, звучание почувствовать как игру пропорций*» [7, с. 2; см. также 19].

*Учение об этосе* в ригористическом варианте Платона и в более либеральной интерпретации Аристотеля связало музыкальную теорию — систему ладов и метров, тембры инструментов — с эмоционально-нравственным миром человека и социальной сферой. Постулируемое соответствие различных видов музыки определенным душевным движениям и моральным качествам придает «искусству муз» общественно-политическую значимость. Музыкальное воспитание становится в этом случае важнейшим фактором формирования достойного гражданина, поэтому оно должно прочно опираться на традицию и регулироваться правительственными постановлениями, что и предполагалось в «идеальном государстве» Платона: «...установить, путем твердых законов, бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему» [16, с. 121]. В Новейшее время эту рекомендацию уверенно подхватили различные тоталитарные режимы.

Аристотелевская *концепция мимезиса*, положенная им в основу художественного творчества, непосредственно затрагивает вопросы онтологии и гносеологии самой музыки, хотя и не отделяется философом от социально-этических проблем — ведь целью и смыслом искусства для него остается формирование добродетельного гражданина. При помощи характерных для нее выразительных средств музыка передает, прежде всего, не абстрактную «мировую гармонию», а различные движения души. Ведь, как пишет Стагирит, «ритм и мелодия содержат

в себе более всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и воздержности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств (это ясно и из опыта: когда мы воспринимаем ухом ритм и мелодию, мы изменяемся в душе)» [2, с. 636—637]. Впоследствии идеи Аристотеля будут подхвачены Блаженным Августином, утверждавшим «*Musica movet affectus*» («Музыка движет страстями»). Вольно или невольно принципом подражания природе руководствовались музыканты эпохи Возрождения, передавая в звуках пестрые впечатления окружающего мира. В «Контрапункте животных» Андриано Банкьери из Болоньи (1568—1634) лай собаки, мяуканье кота, крики галки, кукование кукушки причудливо соединяются с канцонеттой влюбленных, сплетнями тетюшки Бернандины и с партией баса, исполняющего бессмысленный текст на макаронической латыни. А в XVIII столетии мимезис предстанет рационалистической «теорией аффектов», согласно которой основным содержанием музыки является изображение человеческих чувств, а каждому аффекту соответствует строго определенный набор выразительных средств<sup>1</sup>.

*Ладотональная и ритмическая теория древнегреческой музыки* была обобщена в трактатах ученика Аристотеля — Аристоксена из Тарента<sup>2</sup>. Центр тяжести в его учении был пере-

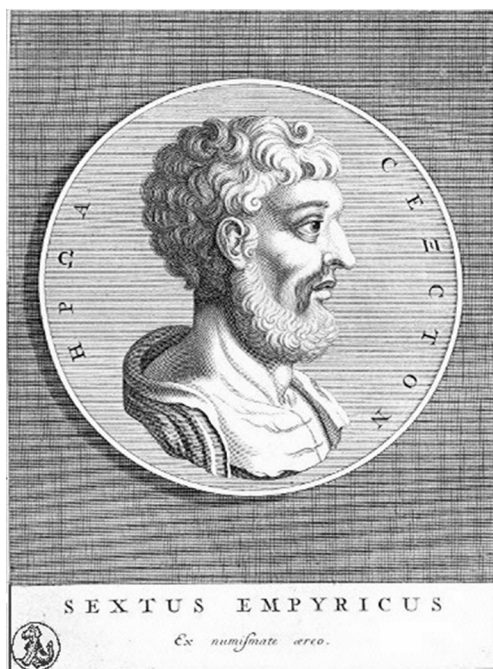
несен с этико-философской проблематики на процесс восприятия музыки и сугубо технические вопросы тембра, интервалки и ладообразования, в чем он был непревзойденным авторитетом. Как отмечает Е. Герцман, «со времен Аристоксена (IV в. до н. э.) — наиболее раннего из теоретиков, работы которого сохранились, — вплоть до эпохи Боэция (конец V в. н. э.), то есть на протяжении почти десяти веков (!), античная музыкальная теория постулировала одни и те же положения» [5, с. 18]. Подлинным открытием Аристоксена стало описание механизма музыкальной рецепции, состоящего, по его мнению, «из восприятия и воспоминания, благодаря тому, что становящееся воспринимается, а ставшее припоминается» [цит. по: 10, с. 73].

\*\*\*

Отмеченные нами направления античной мысли носят утвердительный, а иногда и нормативный характер. Но для философии данной эпохи столь же характерна сомневающаяся, ищущая, сторонящаяся догматизма позиция. Она наиболее полно воплотилась в *скептицизме*, — направлении, история которого насчитывает почти шесть столетий, — от Пиррона (ок. 360—270 гг. до н. э.) до Секста Эмпирика. Книга Секста Эмпирика «Против музыкантов» является уникальным памятником позднеантичной эстетики, в котором мусическое искусство всесторонне рассматривается с помощью

<sup>1</sup> Ф.В. Марпург (1718—1795) различал 27 видов аффектов.

<sup>2</sup> Трактат «Гармонические элементы» и сохранившийся лишь фрагментарно, в сочинениях позднейших авторов, трактат «Ритмические элементы».



Секст Эмпирик

парадоксальной методологии скептической школы.

Без обращения к этой методологии нельзя дать хоть какое-то представление даже о биографии самого Секста Эмпирика. Практически все, что о нем сообщают, правомерно квалифицировать термином *πιθάνον*, заимствованным у скептика Карнеада из Кирены (214—129 до н. э.), основателя Новой Академии. Слово это переводится как «разумная вероятность», «большая или меньшая убедительность» [см. 14, с. 30—31]. Годы жизни философа датируются второй половиной или концом II века н. э., и (может быть) началом III столетия. Известно, что он был учеником Геродота из Тарса, последователя скептика Энесидема и ученика

некоего Менодота. Но больше никаких определенных сведений ни о Геродоте, ни о Менодоте не сохранилось. Место рождения Секста Эмпирика также остается тайной. Дважды в своих писаниях он упоминает Александрию (Sext. Emp, Adv. math., X. 95; Pyrrh., III, 221), что дает слабые основания попытаться определить его географические координаты. Впрочем, Э. Радлов в энциклопедии Брокгауза и Эфрона в качестве гипотетического местопребывания Секста Эмпирика называет Афины и Рим. Делаются предположения, что он, вероятнее всего, был греком и, может быть, принадлежал к сословию практикующих врачей, так как слова «врач» и «эмпирик» считались в позднем греко-римском мире чуть ли не синонимами. Диоген Лаэртский сообщает, что у философа был ученик по врачебному искусству — Сатурнин Кифен. С большей степенью определенности можно говорить, что Секст Эмпирик был одним из завершителей античной школы скептицизма и автором двух значительных трудов — «Три книги Пирроновых положений» (*Πυρρώνειοι ὑποτιμήσεις*) и «Против ученых» (*Πρός μαθηματικούς*). Эти опусы являются итогом шестивекового развития скептического направления и ценнейшим источником по истории философии, так как содержат многочисленные цитаты из утерянных произведений Ксенофана, Гераклита, Парменида, Демокрита и других авторов.

В «Пирроновых положениях» систематизированы основы скептического учения от Пиррона до Энесидема

(I в. до н. э.). Наиболее общие различия между философами Секст Эмпирик видит в том, что одни воображают себя нашедшими истину, другие утверждают, что найти ее невозможно, третьи же — *ищут*. Все, высказывающие нечто определенное, относятся к догматикам. Скептики — это «ищущие». Они ничего не утверждают и не отрицают категорически, допуская «равносильность» (*ισοσθένεια*) в отношении достоверности и недостоверности противоположных суждений, ни одно из которых ни в коем случае не стоит выше другого. Воздержание от суждения (*ἐλοχί*) имеет своей целью «невозмутимость» (*ἀταραξία*) — безмятежность и спокойствие души. Гносеологическая основа скептицизма — несоответствие сущности и явления, данного человеку в его субъективных ощущениях. Воздерживаясь от суждения, философ просто-напросто последовательно стремится к объективности, так как ему ничего доподлинно не известно — ни о собственном существовании, ни о реальности собеседника, ни о собственном высказывании, которое ему может также только «казаться».

Опровержение догматических утверждений ведется с помощью десяти систематизированных доводов — тропов, приписываемых Энесидему. Четыре первых исходят из субъективности процесса познания. Ведь (1) все живые существа имеют разные представления об одних и тех же вещах; (2) люди не сходны между собой; (3) различные органы чувств отража-

ют разные качества предмета; (4) физическое и эмоциональное состояние человека воздействует на его оценку. Пять следующих тропов связаны с качествами объекта и особенностями субъектно-объектных отношений. Достоверное знание невозможно потому, что суждение зависит (5) от расположения объектов в пространстве; (6) от их взаимодействия и смешения; (7) от их количества, ведущего к качественным изменениям в восприятии; (8) от существования всех вещей по отношению к чему-либо; (9) от их обычности или необычности. И, наконец, десятый троп указывает на зависимость высказываемого суждения от воспитания человека, его верований, обычаев и законов, которые он принимает.

Приведенные аргументы дополняются еще пятью способами воздержания от суждений, выдвинутыми, как утверждает Секст Эмпирик, «младшими скептиками», то есть мыслителями более позднего времени<sup>1</sup>. В отличие от тропов Энесидема они носят сугубо логический характер. (1) Первый троп гласит, что воздержание от суждения о предмете вызвано разноречивыми мнениями, которые нельзя ни выбрать, ни отвергнуть. (2) Второй предупреждает, что одну вещь нельзя определять через другую, так как она сама нуждается в определении (и так удаляясь до бесконечности). (3) Третий обосновывает, что объект созерцается относительно его окружения и самого судящего, поэтому наблюдатель

<sup>1</sup> А.Ф. Лосев называет в этой связи некоего Агрипу [см. 14, с. 36].

должен воздержаться от заключений об истинной природе самого объекта.

(4) Четвертый аргумент указывает на недоказуемость выбора некой перво-причины, которая могла бы быть дальнейшим основанием для умозаключений. (5) И заключительный троп «взаимодоказуемости» описывает ситуацию «порочного круга», когда одно пытаются познать через другое, которое, в свою очередь, может стать понятным только через первое. Или, как это точно сформулировал Э. Радлов в статье «Скептицизм» Энциклопедии Брокгауза и Эфрона, «истинность мышления покоится на данных восприятия, но истинность восприятия покоится на данных мышления».

Сочинение «Против ученых»<sup>1</sup> призвано конкретизировать основные положения скептицизма применительно ко всему корпусу научных дисциплин. В современных изданиях его делят на две части («Против догматиков» и «Против разных наук»), которые включают в себя одиннадцать пронумерованных трактатов. В первую часть входят методологически наиболее важные трактаты «Против логиков», «Против физиков» и «Против этиков», имеющие римскую нумерацию от VII до XI. Вторая часть состоит из книг I-VI, посвященных наукам, входящим в так называемую энциклопедию (*ἐγκύκλιος παιδεία*) — круг общеобразовательных предметов<sup>2</sup>. За-

вершает часть трактат «Против музыкантов», который и станет основным предметом нашего анализа.

Структура философствования Секста Эмпирика однотипна для всех рассматриваемых дисциплин. Каждому выдвинутому тезису соответствует противоположное высказывание, а затем, в ряде случаев, дается либо синтез противоположностей, либо нечто третье, независимое от первых двух. Книга «Против музыкантов» четко разделена на краткую преамбулу, вводящую в курс дела, разбор общих теорий музыки и последующее их опровержение, затем обзор технической теории музыки и ее поэтапную критику. В нашем анализе для большей наглядности мы прибегнем к альтернативной форме изложения, сопоставляя полярные точки зрения на один и тот же вопрос. Целью подобного сопоставления является не столько обострение черт «абсолютного скептицизма» Секста Эмпирика, который и так очевиден, а поиск (опять же в русле скептической традиции) тех моментов его эстетической системы, которые, может быть вопреки его намерениям, стали, — *horribile dictu*, — частью *позитивного* знания о музыке (и о мире) и даже вошли в художественную практику. Но, прежде всего, мы должны отдавать себе отчет, что термины *музыкальное искусство* и *музыка* у Секста Эмпирика отнюдь не равнозначны *музыке* в современном

<sup>1</sup> В научной литературе эта книга обозначается по-латыни «Adversus mathematicos». Все ссылки на нее даются по изданию: Секст Эмпирик. Соч. в 2 т. М., 1976 [18]. Указание цитат оформляется по традиционной для античных источников системе.

<sup>2</sup> В него входили астрономия, геометрия, музыка, грамматика и риторика.

понимании и сохраняют отчетливые черты синкретизма<sup>1</sup>, принципиально характерного для античности. К примеру, Плутарх в «Застольных беседах», повествуя об обсуждении вопроса, какая музыка предпочтительнее на симпозиис, упоминает не только игру на кифаре и флейте, но песни Сапфо и Анакреонта, исполнение комедий и даже театрализованных диалогов Платона [17, 711 В — 113 F].

В двух начальных параграфах анализируемого трактата Секстом Эмпириком определяются три значения слова «музыка». Во-первых, она является неким сводом знаний о звуке, мелодии и ритме. Во-вторых — эмпирическим умением, относящимся к игре на различных инструментах. И, в-третьих, может применяться в переносном смысле: «Так, например, мы говорим, что некоторое произведение отличается музыкальностью даже тогда, когда оно является видом живописи, и называем музыкальным того живописца, который в нем преуспел» [18, Adv. math., VI. 2]. Отношение к музыке как к науке и, в то же время, как к практическому ремеслу сохранялось вплоть до эпохи Возрождения. Когда же музыка обрела самостоятельность, выработала в процессе художественной практики имманентные выразительные средства и развитую систему жанров, она перестала быть научной дисциплиной, а сопряженный с нею корпус знаний трансформировался в *науку о музыке*.

Иное будущее предстояло метафорическому значению термина. Музыкальность как особое свойство живописи рассматривалась в Новое время с позиций морфологии искусства. Присутствие этого качества свидетельствовало о едином источнике, порождающем художественное творчество, — гармонии. «Олимпиец» Гёте в естественнонаучном трактате «Учение о свете» предостерегал: «Сравнивать цвет и тон никоим образом нельзя; однако допустимо сопрягать их с более высокой формулой, выводить их, но только каждое особо, из более высокой формулы. Цвет и тон — словно два потока, что текут с одной горы, но в совершенно различных условиях в две противоположные стороны света, так что на всем их пути их нигде не сравнить друг с другом» [цит. по: 15, с. 236]. Однако в эстетике романтизма, где искусство понимается как некая целостность, и его виды различаются лишь свойством материала, такие сравнения не редкость. Архитектор и художник Карл Фридрих Шинкель (1781—1841) утверждал: «Изобразительное искусство в его наивысшем совершенстве должно стать музыкой» [цит. по: 15, с. 41]. По этому же критерию Шарль Бодлер оценивал живописные полотна: «В цвете налицо и гармония, и мелодия, и контрапункт. <...> Хороший способ проверить, обладает ли картина мелодией, прост: нужно взглянуть на нее с такого расстояния, чтобы

<sup>1</sup>Об античном понимании музыки см. вступительную статью А.Ф. Лосева в сборнике «Античная музыкальная эстетика» (М., 1960) [1].

нельзя было разобрать ни сюжета, ни линий. Если мелодия присутствует в картине, значит, она имеет уже и смысл, и запечатлевается в вашей памяти» [3, с. 68—69].

Вернемся к трактату. Секста Эмпирика в качестве объекта для опровержения интересует только музыка-наука, которую он считает наиболее совершенной и достойной внимания. Возражения против нее могут быть, по его мнению, двоякого рода. На основании противоречивости высказываний музыкантов и критики их аргументов правомерно заключить, что, во-первых, она не является наукой, необходимой для блаженства, а во вторых, — просто теряет право на существование. Таким образом, фундаментом контраргументов служит непреодолимый релятивизм бытующих мнений.

Далее следует раздел, излагающий общие теории музыки и содержащий утверждения, которые относятся главным образом к *этносу* и *мимезису*. В пользу музыки говорится, что она приводит в порядок страсти души и «достигает тех же результатов, что и философия, распоряжаясь нами не насильственно, но с какой-то чарующей убедительностью» [18, Adv. math., VI. 7]. В качестве примера приводится случай, как Пифагор утихомирил опьяненных молодых людей, велел сопровождающему их флейтисту исполнить для них мелодию в торжественном спондаическом размере. Потом упоминается, как музыка вселяла храбрость в спартанских воинов, а Ахилл успокаивал свой гнев игрой

на форминге. Агамемнон, отправляясь в далекое плавание, оставил в качестве надежного стража своей жены Клитемнестры певца, пробуждающего своим искусством благочестивые помыслы. «Мудрец подобен музыканту, обладающему гармонически настроенной душой», — утверждается со ссылкой на авторитет Платона [18, Adv. math., VI. 13].

В противовес вышеизложенным суждениям в следующем разделе («Критика общих теорий») высказывается сомнение, «будто одни мелодии являются по природе способными возбуждать душу, а другие ее успокаивать» [18, Adv. math., VI. 19]. Применяя первый и второй тропы Энесидема, Секст Эмпирик подчеркивает релятивизм и субъективность в восприятии мелодий, недоказуемость пользы музыки для жизни. Своим звучанием она не утишает гнев и не внушает мужество, а только отвлекает, как сон или вино. Ахилл ревностно занимался музыкой, лишь потакая своей неводержанности. Как же поверить в то, что музыка исправляет нравы, если Клитемнестра убила Агамемнона у собственного его очага? Ссылка на Платона оспаривается словами не менее авторитетного Эпикура, что музыка лишена всякой пользы, «ленива, любит вино, небрежна к имуществу» [18, Adv. math., VI. 27].

С позиций XXI века, при всем восхищении огромным эстетическим и интеллектуальным богатством, накопленным мировой тысячелетней музыкальной культурой, все же трудно



не признать основательность сомнений Секста Эмпирика в способности музыки «исправлять нравы». Шекспир в «Венецианском купце» устами Лоренцо пропел подлинный дифирамб «кроткой власти музыки»:

*«Поэты  
Нам говорят, что музыкой Орфей  
Деревья, скалы, реки чаровал.  
Все, что бесчувственно, сурово, бурно, —  
Всегда, на миг хоть, музыка смягчает;  
Тот, у кого нет музыки в душе,  
Кого не тронут сладкие созвучья,  
Способен на грабеж, измену, хитрость;  
Темны, как ночь, души его движенья  
И чувства все угрюмы, как Эреб:  
Не верь такому»<sup>1</sup>.*

Но здравый смысл, к которому так часто апеллировали скептики, подсказывает, что это, увы, поэтическое преувеличение. Что философ и мудрец (например, И. Кант) может быть довольно равнодушным к музыке и обладать не очень развитым музыкальным вкусом [15, с. 74—76]. Что на измену и хитрость может быть способен и заядлый меломан. Что хорошее образование, — в том числе и музыкальное, — может сочетаться с весьма сомнительными моральными качествами. А в странах, обладающих высочайшей музыкальной культурой, возможен бесчеловечный режим. И вот в той же шекспировской сцене звучит отрезвляющая реплика Порции:

*«Как многое от времени зависит  
В оценке правильной...»*

Вновь обратимся к трактату. Изложение общих теорий музыки заканчивается аргументами, свидетельствующими, вроде бы, о ее несомненной пользе. Причем Секст Эмпирик обращается не к современной ему «испорченной» музыке, с ее изломанными мелодиями и женственными ритмами, а к музыке древней и мужественной. Она доставляет удовольствие, дает возможность пропеть слова прекрасных стихов и гимнов, она звучит на пирах и на жертвоприношениях богам, она обращает ум к благим делам, утешает в страданиях и скорби. Эти доводы методично опровергаются в следующем разделе. Глупо говорить о пользе музыки в связи с поэзией, — ведь еще не доказана польза самой поэзии. Можно предположить пользу музыки по пяти причинам: (1) музыкально образованный человек получает от музыки больше удовольствия, чем обыватель; (2) без знания музыки нельзя стать достойным человеком; (3) музыка столь же значима, как и философия; (4) мир устроен по законам гармонии, которую мы познаем через музыку; (5) «определенного рода мелодии действуют на нравственную сторону души» [18, Adv. math., VI. 29—30]. Но удовольствие, получаемое от музыки, нельзя назвать необходимым как то, которое мы получаем от еды, питья, тепла. Если же оно необходимо, то его можно получать и безо всякого опыта, — ведь засыпают же младенцы под баюканье. Музыка не сходна с философией, она отнюдь не ведет к добродетели, а, на-

<sup>1</sup>Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

против, склоняет к распутству и похоти. Платоновская идея мировой гармонии — это ложь, что доказывается разнообразными средствами. Но даже если бы она была истинной, то это знание не «служит для блаженства, как не служит для этого и та гармония, которая создается при помощи инструментов» [18, Adv. math., VI. 36—37].

Не все эти возражения безупречны с точки зрения формальной логики, — об этом убедительно пишет А.Ф. Лосев [см. 14, с. 53—54]. Поразителен методический напор, полемический темперамент, азарт, с которым Секст Эмпирик сталкивает противоположные мнения. В этих текстах нет покоя, нет бесстрастия, нет и следа той самой возделенной «атараксии», служащей конечной целью философствования. Согласно Диогену Лаэртию, основоположник скептицизма — Пиррон, чтобы ободрить спутников на корабле во время бури, указывал им на корабельного поросенка, который все это время невозмутимо ел себе и ел. По мнению Пиррона, «именно такой бестревожности и должен держаться мудрец» [8, IX. 68]. Секст Эмпирик не следует этому совету. Его мысль беспокойна, противоположности никак не приходят к диалектическому синтезу, а лишь создают неослабеваемое напряжение.

В истории музыкальной эстетики мы встречаем мыслителей, присоединяющихся и дополняющих *pro et contra*, сформулированные Секстом Эмпириком, но трудно назвать философа, полностью соблюдающего его конфронтационную и провокационную методологию. Ска-

жем, для Шопенгауэра музыка — искусство исключительное, высшее; это непосредственная объективация «мировой воли», иррациональной и стихийной основы мироздания. «Вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе» [22, с. 255]. Между музыкой и идеями, явленными нашим чувствам в несовершенном внешнем мире, философ прозревает несомненную и очень близкую связь. Это отождествление музыки с волей настолько идеалистично и мистично, что Д. Цертелев даже сравнивает концепцию Шопенгауэра с пифагорейским учением о гармонии сфер [20, с. 29], хотя здесь следует говорить, точнее, о совокупной дисгармонии, о пифагорействе наоборот. А для Канта сущность музыки заключается всего лишь в игре ощущений. «...ее скорее можно назвать наслаждением, чем культурой (возбуждаемая ею попутно игра мыслей есть лишь воздействие некоей как бы механической ассоциации), и по суждению разума она имеет меньшую ценность, чем любой другой вид прекрасного искусства» [11, с. 202]. В первом случае музыка и философия находятся в одном поле, так как соотносятся с сокровенной сущностью мира, а во втором — они антиподы: чувство и мысль. Но это разные концепции и разные философы, и, следовательно, при изложении их идей вполне правомерно говорить об утверждении чего-либо. Подобное совершенно невозможно с текстами Секста Эмпирика. Когда

Е.В. Герцман в исследовании «Музыка Древней Греции и Рима» применяет такие грамматические конструкции, как «Секст Эмпирик считает» или «Секст Эмпирик утверждает» [см. 6, с. 293], он прегрешает против самого скептического метода античного философа. Секст Эмпирик ничего не утверждает и ничего не отрицает. Он *ищет*. Ищет беспокойно, иногда сумбурно, не удовлетворяясь академической «разумной вероятностью», излагает несмотря на тягу к систематичности, многословно, сбивчиво, эклектично. В этой пестроте, в захлебывающемся стремлении сказать все обо всем, передать и «столкнуть лбами» все существующие мнения по какому-либо вопросу, упомянуть всех возможных авторитетов витает какая-то высшая объективность, неподвластная самому автору. А.Ф. Лосев очень тонко заметил по этому поводу, что какие бы суждения Секст Эмпирик не высказывал, «он высказывает не от себя, так как, существует он или нет, ему это неизвестно и ему только “кажется”, что он существует, и направляется это суждение, хотя и к реальному человеку, но скептик при этом думает, что перед ним не реальный человек, но то, что “кажется” реальным человеком, и, наконец, само высказывание суждения тоже для него не есть суждение само по существу, а только то, что “кажется” высказыванием» [14, с. 46].

Заключительные разделы трактата посвящены так называемой «технической теории музыки» (39—51) и, соответственно, ее опровержению (52—65). Речь здесь идет о самой плоти, о чувст-

венном материале музыки — звуке, и способах его организации — интервалах, звукорядах и ритме. Позитивная часть не отличается оригинальностью, но содержит ряд точных определений, с которыми трудно не согласиться. Например, дается определение звука как специфического, чувственно воспринимаемого предмета слухового ощущения. Метафорически звуки разделяются на «острые» (высокие) и «тяжелые» (низкие). Приводится определение музыкального тона: «Тон есть локализация мелодического звука на определенной ступени» [18, Adv. math., VI. 42]. Любопытно сравнить эту дефиницию с современной, взятой из «Краткого музыкального словаря»: «Тон — звук, имеющий определенную высоту, т.е. возникающий в результате колебания звучащего тела с постоянной (периодической) частотой» [9, с. 356]. Тоны бывают *равнозвучные*, которые не различаются между собой по «остроте» и «тяжести», и *неравнозвучные*, которые различаются по этим параметрам. Соединение неравнозвучных тонов образует диссонанс, действующий на слух неправильно, а равнозвучных — консонанс, действующий более правильно. В качестве консонирующих интервалов называются кварта, квинта и октава, а в качестве диссонирующих — диез (четверть тона), полутон и тон (двойной в отношении полутона) [см. 1, с. 207—208]. Звукоряды (*μελφοῖας*) соответствуют различным «нравам» (*ἦθος*), так как способны воздействовать на нравственность. Различаются три звукоряда или лада: гармонический, хроматический

и диатонический. «Из них гармонический звукоряд является способным создавать некоторого рода строгий нрав и важность, хроматический является каким-то жалобным и плачевным, диатонический же — несколько шероховатым и грубоватым» [18, Adv. math., VI. 50].

Надо сказать, что вся эта премудрость изложена Секстом Эмпириком конспективно и не вполне последовательно. Вопросы, как бы сейчас сказали, «элементарной теории музыки» переходят в рассуждения об этосе, о котором уже говорилось в разделе, посвященном *общим* теориям. Учение об интервалах заимствовано у Аристоксена, то есть следует традиции *гармоников*, отдающих предпочтение слуховым впечатлениям (в отличие от *каноников*, применявших математические критерии). О трех видах ладов (гармоническом, хроматическом и энгармоническом) сообщал Аристид Квинтилиан, автор трактата «О музыке». Не зная других античных источников, трудно понять, какое строение имеют названные Секстом Эмпириком звукоряды и в чем заключаются их видовые различия. (Например, хроматический звукоряд подразделяется им на тоновый, полутоновый и *мягкий*.) Могло также сложиться впечатление, что ладовая система поздней античности устроена довольно просто, а это в корне не верно, — она очень сложна [см.: 5, с. 29—78; 200—205].

Но в задачу Секста Эмпирика и не входит обсуждение теоретических тонкостей. Он пытается поставить под сомнение прочность самого фунда-

мента музыки, ее единственного строительного материала — звука, и того, в чем этот материал разворачивается — времени. А это далеко не технический и даже не теоретический вопрос, а коренной вопрос онтологии музыкального искусства. И Секст Эмпирик даже с неким удовольствием начинает свою попытку рассыпать «здание», только что наспех построенное в предыдущем разделе.

Итак, музыка состоит из тонов. Тон — это звук. Но звук не имеет никакого реального существования: «...если существует звук, то или он есть тело, или он бестелесен. Однако он не есть ни тело, как во многих местах учат перипатетики, ни бестелесное, как об этом учат стоики. Следовательно, звука не существует» [18, Adv. math., VI. 54]. Есть и другой аргумент: если не существует души, то нет и чувственных восприятий, а, следовательно, нет их причины — чувственных предметов. Звук — чувственно воспринимаемый предмет. А так как души не существует (и это суждение обосновывается Секстом Эмпириком в «Пирроновых положениях»), то нет и звука. Здесь сами собой припоминаются горестно-пародийные «материалистические» сентенции Н. Олейникова из его стихотворения «Таракан»:

*Таракан к стеклу прижался  
И глядит, едва дыша...  
Он бы смерти не боялся,  
Если б знал, что есть душа.*

*Но наука доказала,  
Что душа не существует,  
Что печенка, кости, сало —  
Вот что душу образует.*

Звук не может мыслиться в виде некой субстанции и законченного результата — он всегда в становлении. А что только становится, то еще не существует. Вывод: звука не существует. А далее следует «эффект домино»: нет звука, значит нет и тона. Нет тона — нет и интервалов, и звуко-ряда со всеми его разновидностями, — нет и музыки.

Расправившись со звуком, Секст Эмпирик переходит к ритму и времени. Ритм выявляется с помощью длительности времени. Но существование и того, и другого недоказуемо: «Ведь то, что состоит из нереального, само, во всяком случае, оказывается нереальным. Поэтому время, поскольку оно состоит из прошедшего, которого уже нет, и будущего, которого еще нет, должно оказаться нереальным» [18, Adv. math., VI. 63]. Если время неделимо, то почему мы говорим о настоящем, прошлом и будущем? Если же делимо, то оно должно измеряться какой-то своей частью. Но настоящим невозможно измерять прошлое и будущее, прошедшим — настоящее и будущее и т.д. Значит, времени просто не существует. Допустим, что настоящее может быть делимым и неделимым. Но оно не может быть неделимым, так как в неделимом не возникает делимого. Если оно не имеет частей, это значит, что у него нет ни начала, ни конца, ни середины, — значит, его нет! «Следовательно, времени не существует, а потому не существует и стоп, и ритмов, и науки о ритмах, [т.е. теоретической музыки]» [18, Adv. math., VI. 67].

Здесь так и хочется воскликнуть словами Воюанда: «Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!». Но это было бы слишком элементарной реакцией. Ведь Секст Эмпирик и не думал утверждать, что всего этого нет. Он лишь высказывал доводы в пользу того, что следует воздерживаться от категоричных суждений, что нужно сомневаться, искать, — ведь скептики *ищут*. Сомнение — функция творческого сознания. Культура сомнения может быть разной. Одно дело — «абсолютный скептицизм» Секста Эмпирика, сомневающегося в возможности вообще какого-либо знания, другое дело — «экзистенциальный» скептицизм Монтеня, сознающий свою непреодолимую субъективность. А ведь есть еще и «сомнение во всем» Декарта, нашедшего точку опоры в самом процессе мышления (*cogito ergo sum*), и Кант с его «вещью в себе».

Что же касается музыки и скептицизма, то, зная Секст Эмпирик музыкальную практику Нового и Новейшего времени, он обнаружил бы еще больше доводов в защиту тотального релятивизма восприятия. Единомышленниками в его критическом пафосе стали бы многие *ищущие* музыканты, размышлявшие о природе своего искусства. Вот, например, слова Ф. Бузони: «Творящий художник должен был бы не принимать на веру никаких традиционных законов и *a priori* рассматривать свое творчество как исключение из общего правила. Ему следовало бы искать и формулировать для своего личного случая

соответственный собственный закон, а потом, после первого же полного применения этого закона, — снова уничтожать его, чтобы самому не впасть в повторения при ближайшей следующей работе» [4, с. 28]. Этот собственный закон старается услышать и передать в своем камлании Джон Кейдж: «Молчание, как и музыка, не существует. Звуки есть всегда. Конечно, если есть и кто-то живой, который их слышит. **Но объективно их нет**» [12, с. 40].

Что же современная цивилизация усвоила из уроков античного скептицизма? Вероятнее всего — сомнение, критический пафос отрицания, отчасти, готовность к плюрализму мнений. Это все — ферменты развития. Без сомнений и поисков нет движения, нет прогресса, а значит — нет и жизни (опять же в современном понимании). Но явля-

лось ли это главной задачей философствования Секста Эмпирика? Конечно же, нет. Столкновение противоположных мнений и их последующая аннигиляция служили только методом, — путем к достижению цели. А целью, как оказалось, недостижимой, было обретение невозмутимости, бесстрастия, блаженства (εὐδαιμονία). Обладая беспокойным умом, философ не смог уподобиться пиროновскому корабельному поросенку, в блаженном неведении поглощающему свою еду во время бури, и с удовольствием увлекся самим процессом опровержения и поисков. И время пощадило и эту увлеченность, и эти поиски. Хронос оказался здесь бессильным, что и не удивительно. Ведь времени, как доказывал последний из античных скептиков, *не существует*. Впрочем, следуя за Секстом Эмпириком, воздержимся от суждения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1960.
2. Аристотель. Политика // Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
3. Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.
4. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. М.: Музыка, 1975.
5. Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986.
6. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995.
7. Губайдулина С.А. «Дано» и «задано» // Музыкальная академия. 1994. № 4.
8. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986.
9. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. М.; Л.: Музыка, 1966.
10. Золтаи Д. Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977.
11. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994.
12. Кейдж Дж. 45 минут для чтеца // Джон Кейдж: к 90-летию со дня рождения. М.: Московская консерватория, 2004.
13. Лосев А.Ф. Хронос // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991.

14. Лосев А.Ф. Культурно-историческое значение античного скептицизма и деятельность Секста Эмпирика // Секст Эмпирик. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1975.
15. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1981.
16. Платон. Собр. соч. в 3 т. Т. 3. Ч. 2. М.: Мысль, 1972.
17. Плутарх. Застольные беседы. Л.: Наука, 1990.
18. Секст Эмпирик. Собр. соч. в 2 т. М.: Мысль, 1976.
19. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: МГК, 2000.
20. Цертелев Д. Эстетика Шопенгауэра. СПб.: Академия художеств, 1888.
21. Шнитке А.Г. Беседы, выступления, статьи. М.: РИК «Культура», 1994.
22. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992.



## СТАРИННАЯ МУЗЫКА

### Журнал для профессионалов и любителей

В журнале публикуются исторические и музыкально-теоретические статьи о зарубежной и русской музыке прошлых веков, материалы по вопросам музыкального источниковедения и текстологии, статьи о современном бытовании старинной музыки, рецензии на новые книги и компакт-диски, а также ноты произведений, ранее не издававшихся в России.

Подписка принимается в любом отделении связи  
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»  
Подписной индекс — **42703**