

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М.АКМУЛЛЫ
РОССИЙСКИЙ ИСЛАМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ЦДУМ РОССИИ

Д.И. БАХТИЗИНА
МУЗЫКА В ГАРМОНИИ МИРА

Уфа 2012

УДК
ББК
Б

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Башкирского государственного педагогического университета
им. М. Акмуллы*

Бахтизина, Д.И. Музыка в гармонии мира: монография [Текст] – Уфа: изд-во БГПУ, 2012. – 174 с.

В монографии рассматривается проблема гармонии в истории человеческой культуры. В числе исследуемых аспектов – история становления понятия «гармония», поиски идеала гармонии в искусстве и в жизни, роль художника в формировании социально-культурного образа гармонии. Один из вопросов посвящен роли исламской культуры в утверждении гармонии человеческого духа. Особое внимание автором уделено месту музыки в трактовке гармонии: проявлению гармонических закономерностей в музыке, роли музыки в формировании гармонично развитой личности.

Работа предназначена для специалистов в области философии музыки и музыковедения, но может быть полезной для всех, кто интересуется историей культуры.

Рецензенты:

А.Я. Канапацкий, д-р филос. н., проф. (Профессиональный институт юриспруденции, г. Москва)

Работа выполнена в рамках проекта
Комплексной программы «Содействие развитию мусульманского образования»,
Утвержденной Правительством РФ от 14.06.2007 №775-р. под руководством д.ф.н., профессора
Валерия Семеновича Хазиева

ISBN

© Издательство БГПУ, 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Философская мысль о сущности гармонии	
1.1. Гармония мира: от древности к Новому времени.....	9
1.2. Идея гармонии в Новое и Новейшее время	29
1.3. Поиск идеала гармонии и искусство.....	41
1.4. Ислам в утверждении гармонии духа.....	53
Глава 2. Гармония и музыка	
2.1.Проявление закономерностей гармонии в музыке.....	64
2.2. Число в музыке как отражение гармонии мира.....	83
2.3. Слуховая картина мира в образах музыки.....	104
Глава 3. Музыка в жизни личности и общества	
3.1. Роль музыки в формировании гармонично развитой личности.....	116
3.2. Восприятие и понимание музыки в контексте ассимиляции человека в культурную среду.....	130
3.3. Влияние музыканта-романтика на личность и социум.....	147
Заключение.....	158
Литература.....	162

ВВЕДЕНИЕ

Гармония, как совершенство и красота мироздания, имеет давнюю историю. Само же слово «гармония» настолько прочно вошло в наш обиход, что мы даже не задумываемся о том, какой смысл вкладывали в это слово в разные времена.

Многоликость гармонии определяется тем, что ее проявления можно искать и находить в самых различных видах и сочетаниях. Это гармония совершенного предмета, гармония произведения искусства, гармония человека и природы, внутренняя гармония самого человека. Таким образом, за время существования человечества слово «гармония» наполнилось самыми разнообразными значениями. Потребность в гармонии как совершенстве и идеальном сочетании составляющих предмет частей, существовала в истории человечества всегда. Напряженный поиск гармонии происходил как в области созидания материальных предметов, имеющих прикладное значение, так и в творении произведений искусства и в сфере человеческих взаимоотношений. Гармония характеризовала меру вовлеченности человека в универсум.

За всю историю человеческой культуры гармония приобрела множество значений, применимых в разнообразных сферах деятельности – в прикладной, религиозной, социальной, сфере искусства и т.д. Нередко гармония становилась недостижимой мечтой человечества. Но движение к этому, пусть и недостижаемому, идеалу наполняло жизнь человечества высоким смыслом и позволяло делать многие открытия в области бытия человеческого духа.

Гармонию можно определить как постоянную потребность человека в совершенстве. В подобном качестве она становилась стимулом к движению человеческой мысли, к поиску того идеала, направленность к которому создавала ситуацию творческого поиска. Поэтому образ гармонично развитого человека всегда ассоциировался с образом человека-творца, жизнь которого наполнена поисками истины. Человек прекрасный не только телом, но и, прежде всего, духом, человек, чья жизнь насыщена открытиями красоты и добра, был идеалом человечества во все времена. Воспитание гармонично развитого человека, в котором красота тела и красота духа находятся в нерасторжимом единстве, было мечтой многих поколений.

Понятие «гармония» стало синонимом наилучшей организации любой системы, структуры предмета и т.д. Понимание сути гармонии издавна приобрело эстетический оттенок, в силу того, что гармоничное всегда рассматривалось как совершенное, а совершенство стало одним из признаков красоты. Вследствие этого категория гармонии, прежде всего, использовалась в области искусства.

Но, оказывается, понятие гармонии гораздо шире такого толкования. Тревожность и разорванность сознания, типичная для мироощущения современности, породила огромную потребность в гармонии как универсальном интегрирующем начале. Оказалось, что гармония интересна представителям разных специальностей – математикам, физикам, химикам, врачам. Необходимость применения законов гармонии обнаруживается иногда в самых неожиданных сферах человеческой деятельности. К примеру, по мнению современных специалистов-биологов, данная наука нуждается в интегрирующей научной дисциплине, способной не просто раздвинуть горизонты биологии, но и взглянуть на эту науку с новых позиций. Таким междисциплинарным научным направлением, считают ученые-биологи, могло бы стать учение о гармонии.

Это не случайно. Гармония предполагает такой баланс составляющих ее частей, при котором каждая часть обеспечивает эффективность функционирования целого. Гармоничность – это не только красота, но высшая целесообразность предмета или явления. Можно сказать, что красота в гармонии выступает как внешнее проявление идеально найденной внутренней закономерности бытия.

Изучение гармонии как философской категории уходит корнями в глубокую древность. Идея гармонии жила в человеческом сознании еще до появления философских систем. Мифологическое сознание, исторически предшествовавшее философскому, уже искало гармонию и находило ее в строении вселенной и в отношениях между высшими и низшими силами. Мифология любого народа представляет собой образец гармоничного мира, в котором каждый предмет и явление имеют свое заранее предопределенное им место. Выполняя свое предназначение, они обеспечивают гармоничность мироздания.

Идея гармонии интересна тем, что она латентно присутствует во многих научных теориях, отражая мировоззрение ученых. Даже не будучи объектом специального изучения, она наличествует как необходимый фон их деятельности и научных теорий. Мысль о гармоничности и целесообразности устройства вселенной вдохновляла многих известных ученых, помогая им открывать законы мироздания. Так, создавая свою гелиоцентрическую теорию, Н. Коперник ориентировался не только на собственные наблюдения и вычисления, но и отталкивался от эстетического чувства, которое проявилось в выявленном им нарушении рациональности и красоты в прежней геоцентрической теории Птолемея.

Научные концепции Г. Галилея, И. Кеплера, И. Ньютона, А. Эйнштейна, Дж. Максвелла, Н. Бора, В. Гейзенберга, несмотря на все их различие, объединяет вера в высшую красоту устройства мироздания. Эстетическое чувство, проявлявшееся в поиске гармонии, нередко

помогало этим ученым найти искомую истину¹. Правда, требование гармонии иногда приводило к ошибкам в их научных рассуждениях, но всегда наталкивало на иной, более целесообразный путь поиска истины. Идея гармонии в их научной деятельности давала возможность приблизить научный поиск к художественному творению². Гармония стала в определенных ситуациях фактором, способным объединить научное открытие с открытием в области художественного творчества. Она своей универсальностью утверждала положение, согласно которому нет непроходимых границ между мыслью и чувством в творчестве человека.

Следует задуматься о том, в чем причина такого пристального интереса к феномену гармонии. Можно предположить, что идея гармонии, заложенная в подсознании человека, имеет архепитический характер, так как отражает исконную сущность человека как существа гармоничного. Все, что человек стремится делать в своей жизни, требует от него красоты и внутренней целесообразности, что находит выражение в идее гармонии.

Само отношение к идее гармонии можно определить как показатель духовного тонуса общества. Хотя каждый исторический период развития человечества, так или иначе, отдавал дань идее гармонии, были такие эпохи, для которых эта идея была особенно близка. То внимание, которое уделяли данной проблеме античность и Возрождение – свидетельство совпадения устремлений эпохи с идеей гармонии. В то же время, причина внимания к ней в современную эпоху – показатель ее острого недостатка в жизни общества.

Гармония была в центре исканий древнегреческих философов. Гармоничность античного искусства была следствием отношения греков к миру как гармоничной и внутренне целесообразной системе. Изучению гармонии отдали дань Пифагор и его последователи, Платон, неоплатоники во главе с Плотинем, Аврелий Августин, Боэций. Проблема гармонии находилась в центре исканий философов и художников Возрождения. В Новое время данная проблема привлекала внимание Г.В. Лейбница, а также И. Кеплера, создавшего свою систему гармонии мироздания. В трудах философов немецкой классической школы И. Канта, И.Г. Фихте, Г.В.Ф. Гегеля отдельно проблема гармонии не изучалась, но она органично входила в их философские системы.

XXвек отмечен всплеском интереса к проблеме гармонии. Русские философы, жившие и творившие на рубеже XIX-XX веков, создали оригинальные концепции гармоничности мироздания. В их числе П.А. Флоренский, В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, В.И. Вернадский.

В рамках исследования эстетических проблем данным вопросом занимались А.Ф. Лосев и В.П. Шестаков. Среди исследователей XX-XXI

¹См. об этом более подробно в кн.: Мороз О.П. Прекрасна ли истина?. – М., 1989.

²Весьма показателен тот факт, что И. Кеплер и Дж. Максвелл были поэтами, а А. Эйнштейн – талантливым музыкантом.

веков следует назвать таких ученых, как Г.Д. Гримм, М. Гик, И.Ш. Шевелев, И.П. Шмелев, А.П. Стахов, Н.А. Померанцева, Н.А. Васютинский, О.Я. Боднар, Э. Сороко, М.А. Волошинов и др.

Проблема гармонии в музыке имеет особую историю. Начиная с древности, на музыку смотрели как на средоточие гармонии. Поэтому изучение проблем гармоничности всегда входило в исследования, посвященные музыке. Практически любая работа, связанная с музыкой, включает в себе какой-либо аспект изучения гармонии.

Исследованием музыки как внутренне целостной системы занимались и занимаются многие ученые, изучающие различные аспекты бытия музыки. Музыка как целостная интонационная система предстает в трудах Б.В. Асафьева, Б.Л. Яворского, Ю.Н. Холопова, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, Е.А. Ручьевской, Л.А. Мазеля, В.П. Бобровского, В.А. Цуккермана и др. Их традиции продолжены в трудах А.С. Соколова, М. Старчеус, И.А. Герасимовой, К.Шарова, И. Остромогильского, Л. Лазутиной, Л.Бергер, Т. Постниковой, Л.Н. Шаймухаметовой. Изучением музыки как части бытия занимаются А.С. Ключев, Г. Орлов, Т. Жаворонкова, А. Богомолов, С. Борисова, У.С. Вильданов, А.В. Лукьянов, Л.Ч. Загитова, Л.Р. Мансурова.

В числе наиболее значительных современных исследователей закономерностей музыки следует назвать таких ученых, как З. Лисса, С. Лангер, К. Дальхаус, Х.Т. Эггебрехт, К. Штокхаузен, Р. Штейнер. Исследуя различные стороны бытия музыки, все они обращают внимание на внутреннюю целесообразность, взаимообусловленность всех элементов музыкальной формы, результатом чего являются стройность и гармоничность музыки.

Следует заметить, что музыка включает в себя отдельную дисциплину, гармонию, посвященную изучению строения аккордов. Проблема музыкальной гармонии, начатая еще в трудах Дж. Царлино и Ж.Ф. Рамо, была продолжена такими исследователями, как Э. Курт, Х. Рима, Ю.Н. Холопов, В.Н. Холопова, Ю.Н. Тюлин, Т.С. Бершадская и др.³

Внимание, уделяемое проблеме гармонии, не ослабевает. Напротив, за последнее время наблюдается активизация в изучении данной проблемы. Исследования, осуществляемые в данной области, свидетельствуют о том, что проблема гармонии постепенно расширяет поле своего присутствия в научной мысли. Взгляд древних на гармонию как на одно из фундаментальных явлений действительности требует исследования в настоящее время, когда междисциплинарные и трансдисциплинарные связи открывают новые пути изучения привычных явлений.

³Данный аспект гармонии в настоящем исследовании отдельно не рассматривается, так как он требует специального изучения.

Музыка как явление гармонии всегда представляет интерес. Этим и вызвано появление настоящего исследования, задачей которого было очертить проблемное поле изучения гармонии как явления, связывающего музыку с иными проявлениями человеческого духа.

ГЛАВА 1

ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ О СУЩНОСТИ ГАРМОНИИ

1.1. Гармония мира: от древности к Новому времени

Понятие гармонии имеет универсальный характер. К пониманию принципа гармонии как универсального принципа организации мироздания пришли еще древние мыслители. Хотя само слово «гармония» имеет древнегреческие корни (связь, соразмерность), но ее принцип присутствует и в древневосточной философии.

Гармония с древних времен была призвана осуществлять мировой порядок. В связи с этим в философии древнего мира возникали понятия, родственные гармонии. В древнеиндийской мифологии подобную роль выполняла рита, символизирующая осуществление универсального космического закона. Подобно тому, как древнегреческий космос имел свою противоположность – хаос, рите была противопоставлена анрита, понимаемая как неупорядоченность. Универсальность риты состоит в том, что ей подчиняется все в мире, вплоть до деятельности богов. Порядок и гармония мироздания сохраняются до тех пор, пока действует этот всеобъемлющий закон⁴.

В мифологии многих народов присутствует мотив творения мира, космоса из хаоса. Космогонические мифы открывают серию повествований о происхождении всего сущего. Они очертили необходимое для мифологического повествования пространство. Многие подобные мифы начинаются с описания хаоса или пустоты и показывают отсутствие порядка в мироздании⁵. Хаос, означающий отсутствие порядка в кипении жизни, настоятельно требовал упорядоченной организации. Структурирование пространства бытия составляет основной мотив таких мифов. В мифологии древних башкир, например, культурный герой Хаубан формирует космос с помощью меча, которым он разрубает море хаоса⁶.

В данной ситуации разрубание моря имеет более глубокий смысл, чем, кажется на первый взгляд. Это вовсе не борьба героя с морем, представляющим собой мир хаоса, а создание границ космоса. Установление границ создает пространство бытия человека, его мир. Причем, этот мир не обязательно связан только с человеческими существами. В освоенный мир входят боги, добрые духи, злые фантастические существа. Зло в данном случае предстает как часть понятного и освоенного пространства, которое существует как

⁴См.: Мифологический словарь. – М., 1991. – С.469.

⁵Там же. – С.665.

⁶См.: Башкирское народное творчество. Т.1. Эпос. – Уфа, 1987. – С.167.

объективная данность. Со злом, сущность которого понятна, можно бороться. Хаос же страшен своей необъятностью и чуждой человеческому пониманию логикой. Когда бесконечное «становится конечным, разграниченным, упорядоченным пространственно, т.е. космосом»⁷, возникает мир, в котором живет человек.

Космогонический миф устанавливает космическую ось – мировое древо, светила. За этим следуют создание растений, животных; завершаются такие мифы обычно творением человека⁸.

Человечество с древних времен было охвачено желанием познать мир и сделать его упорядоченным. В этом проявлялась не только жажда знания, но и требование безопасности. Восприятие мира как некоей целостности создает для человека ситуацию предопределенности, узнаваемости, то есть всего, что делает мир близким человеку. Гармоничность как целостный мир, в котором все части взаимообусловлены, как раз и рождает подобную ситуацию. П.С. Гуревич справедливо пишет, что человеку «психологически неуютно в разорванном, расколоте мире»⁹. Стремление к красоте как к гармонии – это, следовательно, проявление глубоких психологических закономерностей человеческого сознания и подсознания. Все это позволяет определить гармонию как одну из коренных категорий человеческой культуры, имеющей онтологический статус.

В космогонических мифах земля появляется в результате отделения земли от неба, разделения первоначального хаоса на части, каждая из которых имеет свою структуру. Возникновение космоса из хаоса знаменовало начало отсчета времени. Время было важным моментом установления границ бытия. Если космос устанавливал пространственные границы, то времени отводилась похожая роль, но касающаяся длительности и последовательности разворачивания событий мифа. Время тоже устанавливало границы и способствовало формированию такого основополагающего принципа, как периодичность. Периодичность, в качестве частного проявления всеобщего принципа ритмичности и организованности, структурировало время. Деление на годы, месяцы, дни, часы позволяло приблизить к себе время, тоже когда-то бывшее таким же ужасным в силу своей загадочности.

Интересно то, что космогонические мифы связаны с эсхатологическими, повествующими о катастрофах, в результате которых мир исчезает¹⁰. Мировая катастрофа, нередко, – это не уничтожение бытия, а смена миров. Пожар или потоп приводят к тому, что прежний мир

⁷Хазиев В.С. Космос и хаос в башкирской мифологии// Хазиев В.С. Истины бытия и познания. – Уфа, 2007. – С.198.

⁸Мифологический словарь. – С.665.

⁹Гуревич П.С. Эстетика. – М., 2008. – С.36.

¹⁰Мифологический словарь. – С. 672.

исчезает, а на смену ему приходит новый. В таком чередовании установления и уничтожения порядка тоже ощущается своеобразный ритм, проявляющийся как гармония.

Реализация принципа ритмичности служила в сознании древних для того же, что и структурирование пространства. Люди стремились сделать время привычным и понятным, то есть безопасным. Изобретение часов – солнечных и водяных, казалось бы, решало эту проблему. Как считали древние, они обнаружили главную тайну времени, которая заключается в том, что время непрерывно и течет равномерно. Позднее выяснилось, что время не поддается человеку, оставалось вечной загадкой. В отличие от пространства, которое можно было измерить и, благодаря этому, легче освоить, время тайны своей не раскрывало. Оно ускользало от понимания, несмотря на то, что его тоже измеряли.

Пространство, таким образом, было для человечества фактором более понятным и рационально объяснимым, но время, несмотря на свою таинственность, всегда было ближе, чем пространство. Оно экзистенциально переживалось как течение жизни человека. Каждый человек на себе ощущал течение времени, подчиняясь его безжалостности и неумолимости. Загадочность времени делало его источником страха для человека.

В древнекитайской философии существовали парные категории «инь» и «ян», отражавшие дуалистичность мира. Целостность мироздания, по представлениям китайских философов, зависела от того, насколько гармонично они сочетаются. Преобладание одного вело к уменьшению роли другого, но впоследствии равновесие восстанавливалось, и это воспринималось как порядок вещей. Ни одна из сторон этой пары понятий не должна была полностью подавить другую с тем, чтобы привести к ее исчезновению. Подобная ситуация могла быть расценена как всеобщая катастрофа. Именно равновесие противоположных начал давало возможность мирозданию существовать как внутренне единое, хотя и неоднородное целое.

Одно из ведущих направлений древнекитайской философии – конфуцианство искало гармонию в мироздании. Ее должен был обеспечить «благородный муж» – идеальный человек, живущий интересами общества. В учении конфуцианства, имеющем социальную направленность, таким человеком становился государственный чиновник. Роль, которую он выполнял в системе государственной машины, наделяла его возможностью влиять на многие процессы, от безупречности которых зависели жизнь и благополучие многих людей. Это требовало ответственности, и как следствие этого, повышало требования к личности самого чиновника.

Образ благородного мужа («жу»), созданный в учении конфуцианства, предполагает, прежде всего, момент личного

совершенства человека. Чиновник, достигший определенной ступени личного совершенства, должен был обрести то видение государственных проблем, которое позволило бы ему решать их без ущерба для интересов отдельных граждан. Недаром в образе благородного мужа подчеркивается человеколюбие. «Благородный муж участлив, но лишен пристрастности», утверждает Конфуций¹¹. Участливость – проявление человеколюбия, отсутствие пристрастности – выявление истинного положения вещей, которое должно способствовать осуществлению справедливости. Поступки чиновника должны были создавать ситуацию гармонии между интересами отдельного человека и государства. В этом проявляется принцип космической гармонии.

Конфуций писал: «Из назначений ритуала всего ценней гармония. Она делает прекрасным путь древних царей, а им следуют в малом и великом»¹². При этом он замечает, что только через ритуал возможно претворение гармонии в жизнь. Однако, несмотря на ту огромную роль, которую Конфуций отводил ритуалу, он все же выдвигает на первое место человечность. Человечность Конфуций ставил выше ритуала, считая, что ритуал теряет свое значение, если он перестает служить человеку¹³. Человечность для Конфуция – умение понимать сильные и слабые стороны человека, и помогать ему преодолевать свою слабость. Но само понимание человечности тоже есть проявление гармонии – гармонии отношений между людьми. Подобные отношения приобретают особое значение в ситуации, когда они устанавливаются между государственным чиновником и рядовым гражданином страны. Через гармонию такого порядка формируются идеальные отношения между государством и гражданином страны. Для Конфуция гармония не была проявлением чего-то сложного, а главное – непонятного. Простота и безыскусность были теми чертами в личности человека, которые помогали выявлению его гармоничности.

Универсальная закономерность, отражающая дуалистичность мира, проступает в принципе «дао», одним из понятий которого является проявление космической гармонии. Та внутренняя гармоничность, которая должна быть присуща идеальному государству и отдельному человеку, является отражением этой небесной гармонии. Путь дао – это реализация универсального принципа всеобщей закономерности бытия. Гармонизатором в учении даосизма является человек, который посвятил жизнь собственному усовершенствованию. Отражая космическую гармонию, человек находит собственный путь гармонии между собой и мирозданием.

¹¹См.: Конфуций. Уроки мудрости.-М., Харьков, 2003. – С.23.

¹²Там же. - С.19.

¹³Там же. – С.25.

Представитель даосизма Лао Цзы отвергал конфуцианский принцип человеколюбия. С его точки зрения, данный принцип не укладывается в естественный ход вещей мироздания. Следовательно, он нарушает принцип дао, суть которого состоит в соблюдении естественного порядка вещей. «Небо и земля не обладают человеколюбием и предоставляют всем существам жить собственной жизнью», утверждает мыслитель¹⁴. Человеколюбие является отражением человеческих страстей, которые лишены гармоничности и поэтому не могут быть образцом для подражания. Там, где присутствует человеческая страсть, положение вещей искажается, исчезает первоизданная гармония. Человеколюбие, по мнению мыслителя, появляется тогда, когда исчезает дао, что, в свою очередь, означает наступление хаоса. Дао – это закон существования, которое, будучи скрыто от нас, является тем единственным, что способно привести к совершенству. «Все существа носят в себе инь и ян, наполнены ци и образуют гармонию», говорит Лао Цзы.¹⁵ Но все это только потенциально существует, реализуется же только посредством дао.

Таким образом, древневосточная философия выявляет в категории гармонии ее основное качество. Гармония предполагает наличие разных, иногда противоположных начал, которые сочетаются друг с другом по принципу высшей целесообразности.

Восточная и европейская культуры создали различные модели гармонии. Для европейской ментальности характерно стремление утвердиться, завоевать пространство; это тот путь, который связан с освоением нового. Человеческая судьба, по представлениям европейцев, зависит от его собственных поступков, следовательно, центральное понятие в человеческой жизни – это деяние, рассматриваемое как активное вмешательство человека в привычный ход вещей. Деяние в данном случае представляет собой положительную ценность, на которую человек должен ориентироваться в своей жизни. В восточных культурных традициях преобладает иное отношение к активности человека. Нравственный идеал восточного человека – это недеяние, то есть покорность судьбе и принятие той ситуации, которая складывается в мире. Человек не в состоянии прервать тот ход вещей, который установлен высшим порядком. Вмешательство человека может привести к катастрофе, необратимым последствиям. Назначение человека состоит не столько в познании окружающего его мира, сколько в познании самого себя, самосовершенствовании, которое, в результате напряженных духовных исканий и может привести человека к идеалу. Но область деятельности человека – это его внутренний мир, а не тот, который его окружает. Если европейский менталитет провозглашает человека властелином мира,

¹⁴См.: Дао дэ цзин. Книга пути и благодати. – М., 2008.. – С.14.

¹⁵Там же. – С.38.

способным коренным образом повлиять на него и преобразить его в своих интересах, то, согласно восточному менталитету, человек не властен над миром. Поэтому положительной ценностью восточного человека является надеяние.

Все это повлияло на трактовку понятия «гармония» в европейской и восточной культурах. В восточной философии нет понятия «гармония» в том смысле, в котором оно присутствует в европейской философской мысли. Для европейской философии большое, если не первостепенное значение имеет факт становления гармонии, который подразумевает некий идеал, существующий не как настоящее, а как будущее. Становление гармонии, в свою очередь, подразумевает активное вмешательство со стороны человека.

В отношении к настоящему, будущему и прошлому тоже проявляются особенности ментальности различных культур. К примеру, древнекитайская философия ищет ценности в прошлом, акцентируя внимание на значимости ритуала как воплощении многовекового опыта прошлых поколений. Европейская философская мысль всегда устремлена в будущее. Можно сказать, что ментальность европейца такова, что он живет не столько настоящим, сколько будущим. Планирование наступающего дня, недели, месяца и т.д. – это проявление тех приоритетов, которыми живет европеец. Если у европейского человека отнять надежду как на благоприятное будущее, он не сможет жить. А восточный человек живет настоящим и прошлым, поэтому для него не столь характерно строить планы на будущее. Для него приятие настоящего таким, какое оно есть, без стремления изменить его в какую-либо сторону – проявление его духовной сущности.

Гармония как философская категория отражает, в большей степени, сущность ментальности и духовности европейского человека. В ней находит воплощение стремление к ясности и порядку, определению единства во всем мироздании. Недаром древнегреческие философы были заняты проблемой поиска единой сущности мироздания. Сведение множества к единому позволяет не только объять большое количество вещей, но и упорядочить их. В познании механизмов мироздания, чем была занята философия, начиная с древности, идея порядка имела важный смысл. Упорядоченность определяла место каждого предмета и каждого явления в системе мироздания. Порождаемая в результате ситуация предсказуемости помогала человеку и с психологической точки зрения.

Хотя каждая эпоха отдала некоторую дань проблеме гармонии, но ключевыми для ее понимания были два периода развития человеческой культуры. Это античность и Возрождение. Античность заложила понятие гармонии, а Ренессанс переосмыслил его сквозь христианское мироощущение.

Истоком искусства и миропонимания для древних греков была мифология. Поэтому следы понимания гармонии следует искать в ней. Возможно, не случайно прекрасная дева Гармония была, согласно мифологии, дочерью Ареса и Афродиты. Соединение противоположностей, крайностей в гармонии приводит к скрытой борьбе находящихся в ней контрастных элементов. В этом проявляется характер Гармонии как дочери бога войны Ареса. С другой стороны, она прекрасна, как должна быть хороша дочь богини красоты и любви Афродиты. В этом сочетании раскрывается глубинная сущность гармонии – красота и противоречивость. Гармония не играла существенной роли в мифологии Древней Греции¹⁶. Но она приобрела исключительное значение в философии.

В древнегреческой мифологии большее значение для понимания гармонии имеет Аполлон. Этот бог интересен тем, что включал в себя как созидательные, так и разрушительные функции, что объясняется присутствием в его образе архаических и хтонических черт догреческого и малоазийского происхождения¹⁷. Но, наличие таких противоположных сторон в его образе не нарушает представления о нем как о боге, являющимся олицетворением гармонии. Аполлон выступает как символ света (он – Феб, бог Солнца), красоты и совершенства. Его внешняя красота выступает как проявление внутренней красоты и мудрости. Аполлон сочетает в себе внешнее и внутреннее совершенства, что является признаком истинности в понимании древнегреческих мыслителей.

Неудивительно, что Аполлон получил известность как бог искусства. Его всегда сопровождают 9 муз, каждая из которых покровительствует определенному виду искусства. Единение их и образует «музыку», которая первоначально имела значение целостности всех искусств. Идея единства муз отражает синкретичность, свойственную искусству на начальных этапах его становления.

Как и само искусство, Аполлон несет людям свет и радость. Искусство, над которым властвует этот солнечный бог, отличается гармоничностью и чувством меры. Оно является воплощением совершенства, общение с которым делает человека существом прекрасным и гармоничным. П.С. Гуревич характеризует Аполлона как «гения величавой гармонии». «На арене длящейся вечности, - пишет он, - он (Аполлон – Д.Б.) из безграничного хаоса жизни стремится выявить частицы прекрасного»¹⁸. В его творениях нет ничего темного и несовершенного, оно всегда прекрасно и гармонично. Своим искусством

¹⁶ Нет каких-либо легенд, утверждающих созидательную силу Гармонии, но есть сведения о том, что обладание ее ожерельем приносило всем несчастья. – См.: Мифологический словарь. – С.141.

¹⁷См.: Мифологический словарь. – С.52-53.

¹⁸См.: Гуревич П.С. Эстетика. – М., 2008. – С.59.

Аполлон раздвигает для человека границы мироздания, воплощая в себе черты демиурга – творца бытия, причем именно прекрасного и светлого. То обстоятельство, что он прозревал грядущее, вполне согласуется с образом бога, утверждающего миропорядок.

Свою любовь к прекрасному искусству Аполлон передал Орфею. Орфей прославился как божественный музыкант, чье искусство было настолько сильным, что перед ним склонялись повелители мира мертвых, живая и неживая природа. Орфей был сыном Аполлона и музы Каллиопы, поэтому его близость к музам была естественной. Образ Орфея связан с таинственной, загадочной стороной жизни. Согласно легендам, именно он стал основателем вакхических оргий, во время которых древние греки освобождались от всего темного и тяжелого, что успело накопиться в душе. Это дионисийское, не поддающееся сознанию начало, противоположное стройности аполлоновского. Вакхические оргии служили средством преодоления всего стихийного и необузданного в человеке. Но имя Орфея несет в себе саму идею гармонии. Явившись, согласно легенде, основателем орфизма, он сумел преодолеть в этой религиозно-философской системе антагонистичность аполлоновского и дионисийского начал в сущности человека¹⁹.

Поиск гармонии в античности связан с поиском единого первоначала. П.С. Гуревич определил гармонию как «единство в многообразии»²⁰, обратив внимание на коренное качество гармонии как некоей единой основы всего сущего. Напомним, что древнегреческие философы постоянно искали основу мироздания, причем, их устраивал факт не множественности этих основ, а обнаружение единого, позволяющего устанавливать связь между самыми отдаленными предметами. Поиски древнегреческих натурфилософов вначале ограничивались тем, что было доступно взору. Ксенофан считал, что первоосновой всего являются земля и вода, Анаксимен – воздух, Фалес – вода. Общим для них всех было то, что все эти философы видели основу вселенной в зримой материальности окружающего их мира. Но, по мере развития философской мысли, все более заметным становилось стремление найти более глубокую первооснову сущего. Она не должна была находиться на поверхности, но, напротив, быть скрытой от случайного взора и доступной только пытливым мысли. Анаксимандр такую вечную первооснову усматривал в апейроне, Демокрит – в атоме.

Одним из основополагающих моментов в трактовке гармонии было то, что гармония, предполагала, во-первых, наличие частей в изучаемом предмете, а во-вторых, гетерогенность этих частей. Одно из определений гармонии – «соответствующая эстетическим законам согласованность

¹⁹См.: Мифологический словарь. – С.418.

²⁰См.: Гуревич П.С. Философский словарь. – М., 1997. – С.58.

частей в расчлененном целом»²¹. Исходя из данной предпосылки, можно понять, почему строение вселенной представлялось для древних мыслителей идеальной площадкой применения понятия гармонии. Вселенная состоит из бесчисленного количества разнородных частей, таких, которые, на первый взгляд, не имеют никакого отношения друг к другу. И, тем не менее, все в мироздании взаимосвязано и зависит друг от друга.

В европейской культуре гармония впоследствии обрела эстетическое звучание как согласованность частей в целом. Гармония, таким образом, способствовала целостности произведения, становилась тем фундаментом, на котором строилось здание художественного произведения, в основе которого лежали разнородные элементы. Значение гармонии заключается в соразмерности частей целого, но в более широком значении она понимается как сила, объединяющая части произведения для реализации его идеи.

Гармония недаром стала понятием эстетического порядка. Она выступает как воплощение высшей целесообразности художественного целого, находящего внешне выражение в красоте. Эстетичное всегда гармонично. Хотя гармония получила развитие в процессе разработки этических, космогонических и других проблем, она отражала в себе, в первую очередь, эстетические идеалы эпохи. По утверждению П.С. Гуревича, в дефиниции «прекрасное» собрано обобщение феноменов «упорядоченности, гармонии и совершенства в самых разнообразных сферах бытия»²². Таким образом, гармония нередко воспринимается как составная часть прекрасного, а иногда – и как его синоним.

В представлении древнегреческих философов человек не может жить вне гармонии. По мнению Аристотеля, гармония и ритм близки нам потому, что свойственны нашей природе²³. Следовательно, любое искажение гармонии воспринимается человеком как нарушение установленного природой порядка.

Для древнегреческой философской мысли важной стороной познания бытия был порядок. Порядок делал мироздания понятным и доступным познанию. Древнегреческие философы определяли всеобщий порядок мироздания словом «космос», в котором присутствует и элемент эстетизма²⁴. Восхищение стройностью и высшей целесообразностью

²¹См.: Философский энциклопедический словарь. – М., 2009. – С.88.

²²См.: Гуревич П.С. Эстетика. – М., 2008. – С.39.

²³См.: Аристотель. Поэтика// Аристотель. Политика. Поэтика. – М., 2010. – С.291-326 – С.295.

²⁴ Слово «космос» имеет значения не только связанные с порядком и стройностью, но и означает «украшение». Недаром Ю. Борев обратил внимание на тот факт, что слово «космос» имеет единый корень со словом «косметика». – См.: Борев Ю.Б. Эстетика. В 2-х т.Т.1. – Смоленск, 1997. – С.85.

мироздания проецировалась и на отношение ко всему, что приносило людям радость. Словом «космос» обозначали те элементы быта человека, которые не имели прямого утилитарного значения, но служили его украшением.

Космос представлял собой знакомое, освоенное человеком пространство, то есть такое, в котором он видел логику и смысл. Это был «ближний мир», в отличие от далекого и непонятного. Поэтому космос воспринимался как внутреннее пространство, которое противопоставлялось внешнему²⁵. Космос противостоял хаосу, в котором отсутствовала логика, делавшая мир понятным и объяснимым.

Характерно то, что представления о космосе древности значительно отличались от тех, которые привычны для современности. В настоящее время под космосом чаще всего понимается та часть вселенной, которая находится за пределами Земли. У древних народов, в то время, когда еще не было изжито мифологическое сознание, преобладало понимание космоса как внутреннего устройства того пространства, где обитал человек²⁶. Космос, в представлении древних, не являлся безграничным и необъятным. Напротив, он имел четко очерченные границы и даже определенную форму. И даже в эпоху, когда зародилась древнегреческая философия, и мифологическое сознание начало отступать, пластически-пространственные представления о космосе продолжали существовать. Устройство космоса создавало порядок, обеспечивающий нормальную жизнь²⁷. В мифологических представлениях древних греков, как и в мифологии других народов, разделение на космос и хаос не существовало изначально. Космос появился в результате демиургической деятельности, он – результат творения.

Гармония предполагает наличие разнородных элементов. Однородное не нуждается в гармонии, так как в нем отсутствует различие, позволяющее выявить контрастные моменты целого. Но сила гармонии заключается в том, что она сводит эти разнородные элементы к единому, превращает их разнонаправленные силы в однонаправленную, имеющую своей целью реализацию высшего замысла – идеи.

²⁵Подобная трактовка освоенного и неосвоенного пространства присутствует не только в древнегреческих представлениях. Отголоски такого восприятия мироздания есть в мифологии других народов. Например, в скандинавской мифологии противопоставляются ближний мир Мидгард дальнему миру – Утгарду. – См. Мифологический словарь. – С.665.

²⁶Структура космоса, представленная мифологическим сознанием, воплощалась через архетипичный образ мирового дерева, по вертикали обнимающего собой 3 уровня – небо, землю и преисподнюю, а по горизонтали – 4 стороны света. – См.: Мифологический словарь. – С.665.

²⁷Однако, не следует думать, что древние рассматривали космос как незыблемый порядок. Мир тоже может разрушиться, о чем говорят мифы эсхатологического содержания.

Наиболее последовательную и хорошо разработанную систему гармонии представляет собой учением пифагореизма. Пифагорейцы искали гармонию в числах. Они видели в числах «свойства и отношения, присущие гармоническим сочетаниям»²⁸. Число было первой абстракцией в истории человеческой мысли, и неудивительно, что ему отводилась такая исключительная роль в познании мира. Магия чисел имела широкое распространение в древнем мире, в эпоху средневековья она наполнилась иным содержанием, в котором к древнему мистицизму добавилась христианская символика.

Значение числа как одного из первых обобщений в мышлении человека, не могло не сказаться на мифологическом сознании древних. Поэтому магия чисел широко представлена в мифологии. Число стало той абстракцией, которая позволяла обозначить модель мира. Практически каждое простое число обрело в мифологическом сознании определенную символику. При этом наибольшее значение имели цифры 1 и 2 как первые, определяющие чет и нечет. Дуалистичность чета и нечета ассоциировалась с такими парными понятиями, как верх и низ, правое и левое, мужчина и женщина²⁹. Сложение этих чисел давало одно магическое число, умножение – другое. Более сложные числовые сочетания сводились к комбинации простых³⁰.

Один из наиболее показательных примеров реализации идеи гармонии в истории древнегреческой мысли – теория «гармонии сфер» Пифагора. Имеющая давнее происхождение и уходящая корнями в древневосточную философскую мысль, она обрела в изложении Пифагора стройность и законченность. Всю вселенную Пифагор рассматривал как «хор планет», в котором каждая планета не просто занимает положенное ей место, но издает определенный тон, который в целом образует «космическую музыку». Каждой планете системы (куда входили также Солнце и Луна) мыслитель отводил особую роль в мироздании. Тон, издаваемый планетой – это ее естественная вибрация. Соотношение расстояний между планетами соответствует музыкальным интервалам – октаве, квинте, кварте и т.д.

Поиски гармонии были связаны в деятельности Пифагора с исследованиями в области акустики. Пифагор искал гармонию там, где, по его мнению, наличие ее несомненно – в музыке. Изучая музыку, Пифагор уделял внимание не столько проблемам ее восприятия, сколько формального строения. Он был, таким образом, одним из первых исследователей бытия музыки. С целью изучения звуковых пропорций он построил монохорд, который послужил впоследствии прообразом клавишно-струнных инструментов. Монохорд стал для него не только

²⁸См.: Аристотель. Метафизика. – М., 2006. – С.19.

²⁹В китайской философии аналогичные понятия – инь и ян.

³⁰См.: Мифологический словарь. – С.671-672.

своеобразной экспериментальной площадкой для изучения акустических закономерностей, но и моделью мироздания. Всю вселенную мыслитель представлял в виде гигантского монохорда, струна которого протянута от небес к земле. В строении монохорда для Пифагора воплотилась модель мироздания, где струна обеспечивала реальную связь между небесными телами и земными предметами. В более общем плане это была модель действия космических законов в земной жизни.

Выявленное Пифагором математическое акустическое соотношение между основными тонами и обертонами – призвуками, - позволило мыслителю спроецировать его и на небесные тела. Число как воплощение математической пропорции становится основой целесообразности в строении мироздания. А красота, находящая свое выражение через гармонию, воспринимается как необходимость. В данной концепции проявляется натурфилософская позиция древнегреческих философов, для которых природа была идеалом и примером прекрасного. Гармоничность мироздания не должна быть нарушена. «Хор планет» - это проявление высшего порядка, символизирующая неизменность, незыблемость универсума. Теория гармонии сфер представляет собой попытку представить все мироздание как единое гармоничное целое.

У Пифагора гармония мира предстает как неизменное, незыблемое целое. Гераклит внес новое в трактовку гармонии, благодаря чему она перестала восприниматься как нечто статичное и неизменное. Гераклит ввел представление о гармонии как о динамичном явлении, где противоположные начала не просто соединены, но находятся в борьбе. Через эту борьбу разнородные элементы приходят к некоему единству, лежащему в их основе. Таким образом, Гераклит приходит к идее не явной, а скрытой гармонии. Он ставит на первое место не внешнее, а внутреннее единство, обращая внимание на сущностные характеристики предмета или явления. Скрытая гармония лучше явной, утверждает мыслитель. Ю. Борев обращает внимание на тот момент, что центральным образом учения Гераклита был огонь³¹. Вечно изменчивый, неуловимый, прекрасный, пожирающий все, но дающий жизнь – таков образ первоосновы сущего в представлении мыслителя. Огонь символизирует гармоничность всего сущего, которое находится в состоянии возникновения и исчезновения.

В развитии идеи гармонии имели значение и другие открытия в области философской мысли. Одно из важных – открытие Демокритом понятия меры, которое впоследствии было развито другими мыслителями. Мера, по сути, является проявлением гармоничности мироздания. Категория меры появилась как результат постепенного освоения человеком окружающего мира. Соразмерность, в сочетании со

³¹См.: Борев Ю.Б. Эстетика. Т.1. - С.87.

стройностью, стали, в трактовке Демокрита, основополагающими критериями красоты, над сущностью которой философ тоже размышлял. Для древних греков мир был гармоничен и прекрасен. В нем находила свое воплощение идея калокагатии, представляющая собой единство добра и красоты.

Пифагорейская идея всеобщей гармонии, лежащей в основе мироздания, привлекала внимание многих философов. Продолжателем ее стал Платон, расширивший привычное представление о гармонии. Если Пифагор и его последователи применяли понятие гармонии по отношению к явлениям и предметам природного мира, то Платон пошел дальше. Он придал понятию гармонии нравственное значение, определив ее как совокупность таких качеств в личности человека, которые делают его существом совершенным. Платона интересовала проблема идеального государства, в концепцию которого вписывалась мысль о гармонии между членами общества. Задаваясь вопросом, каким образом выработать гармонию отношений в идеальном государстве, Платон приходит к выводу, что каждому члену общества необходимо самому для этого стать воплощением внутренней гармонии. Философ ищет средства воспитания гармоничной личности, и, в числе рекомендаций, предлагает опираться на слушание определенной музыки.

В рассуждениях Платона преодолевается некоторая прямолинейность высказываний Пифагора о сущности музыки как носительнице гармонии. Так, Платон не считает, что сущность музыки составляет исключительно число. По его мнению, музыка – сложное явление, которое не поддается простому и однозначному толкованию. В трактовке Платона музыкальная гармония возвышается над теми материальными предметами, которые являются источниками звуков. Он различает гармонию, которая рождается в настроенной лире как вечное, прекрасное, божественное начало, и инструмент лиру, имеющую материальную основу³².

По мнению мыслителя, восприятие музыки определенного характера способно выработать такие черты характера, которые будут способствовать внутренней гармоничности человека. Основанная Платоном и развитая Аристотелем система свидетельствует о том, что великие мыслители серьезно подходили к проблеме воздействия музыки на человека. Музыка в их понимании стала инструментом формирования гармоничной личности.

Необходимо отметить тот факт, что, хотя гармония была одним из основополагающих понятий древнегреческой философии, что объяснялось стремлением создать целостную и логичную картину мироздания, само слово «гармония» использовалось не всеми мыслителями. Для многих из

³²См.: Платон. Федон // Платон. Сочинения .т.2. – М., 1970. – С.52.

них понятие гармонии предполагалось даже в том случае, если оно специально не изучалось. Это применимо и по отношению к Аристотелю.

У Аристотеля нет трудов, специально посвященных проблеме гармонии, но все его работы пронизаны мыслью о ней. Аристотель был создателем первой в истории европейской философии учения о содержании и форме, соотносительность которых выражает идею гармонии. Если вещь имеет совершенное воплощение в форме – она гармонична, так как в ней проявляются соразмерность и соотносительность частей целого. Для Аристотеля гармония была воплощением единства, в котором проявлялось многообразие частей. Задаваясь вопросом, каким образом в гармоничной вещи все соразмерно, философ выдвигает идею высшей целесообразности всего сущего. Все в мире подчинено какой-то определенной цели, которая и становится объединяющим фактором. Телеологическая установка вырисовывается в замечании мыслителя, что природа «ничего не делает напрасно»³³. Идея гармоничности просматривается и в замечаниях Аристотеля по поводу государственного устройства. По его мнению, «наилучшая жизнь для каждого человека в отдельности и для всего государства в целом должна быть одной и той же»³⁴.

Категория меры, имеющая большое значение в учении Аристотеля, тоже включает в себе идею гармоничности. Прекрасное, по мнению Аристотеля, должно быть соразмерным. Великий мыслитель не повторяет мысль Протагора, что «человек – мера всех вещей», но высказывает много такого, что позволяет считать это утверждение близким его взглядам. Так, Аристотель считает, что прекрасное животное не должно быть очень большим, и понятно, что он имеет в виду именно человеческое восприятие³⁵.

Древнегреческая культура отличается удивительной гармоничностью. Именно в эту эпоху знак равенства между понятиями «красота» и «гармония» был наиболее естественным. Общество, в котором не было глобальных проблем, угрожавших самому существованию социума, находило естественное разрешение конфликтов в установлении гармонии. Древнегреческое искусство получило характеристику как классически прекрасное и цельное в своей основе. Оно ясное и лишено внутренних, разрушающих конфликтов. В нем нет устремленности и тоски по непонятному, романтической неудовлетворенности. По словам П.С. Гуревича, «классически прекрасное языческое искусство стремится к завершенности, совершенству форм здесь, на земле, в этом мире»³⁶.

³³См.: Аристотель. Политика// Аристотель. Политика. Поэтика. – М., 2010. – С.21-290. – С.25.

³⁴Там же. – С.242.

³⁵См.: Аристотель. Поэтика. – С.300.

³⁶См.: Гуревич П.С. Эстетика. – С.70.

Мифологическое сознание было весьма сильным в эпоху античности. Возможно, поэтому таким гармоничным было и искусство Древней Греции. Миф является особой формой познания окружающего мира, для которого характерны целостность и яркая образность. Еще одна особенность мифологического сознания заключается в том, что в мифологии нет неразрешимых вопросов. Все проблемы, возникающие между персонажами мифов, разрешаются волей богов или неких высших сил. Роковая предопределенность, лежащая в основе мифологического сознания, снимает с человека ответственность за его поступки. В конечном счете, его поступки не могут изменить мир, потому, что мир живет по своим, исконно существующим законам. В этом проявляется гармоничность мифологического сознания. А философское сознание, которое приходило постепенно на смену мифологическому, сознание научное, отличалось тем, что ставило вопросы, на которые не всегда существовали ответы. Философское восприятие мира требовало доказательности. Это рождало уже иное, драматическое восприятие мира.

В эпоху средневековья идея гармонии тоже разрабатывалась. Примечательно, что идея гармонии выступает во многих трактатах как синоним красоты. Средневековая философская традиция основана на попытке объединения достижений античной философии и христианской религии. В отношении гармонии интересны рассуждения Фомы Аквинского. Опираясь на учение Аристотеля, Фома развивает его идеи относительно единства содержания и формы. Как и Аристотель, он придерживался мысли о существовании актуального и потенциального бытия. Уровни бытийности вещей зависели от того, насколько актуальность претворялась в них. Он различал бытие и сущность, считая, что только в Боге они совпадают. Теоцентризм средневековой философии отразился на оценке гармонии. Бог представлен как идеал всего совершенного, следовательно, и гармонии. В нем соединится в единстве, все, что можно помыслить.

Гармония Ренессанса была сложнее античной гармонии. Именно Ренессанс попытался соединить телесность искусства античности с духовностью искусства средневековья. Эпоха Возрождения стала первым в истории человеческой культуры примером масштабного возвращения к духовным ценностям прошлого. Отныне античность стала тем источником, к которому человечество обращалось в кризисные моменты своего развития. Поиск плодотворных идей всегда оказывался результативным и давал толчок развитию человеческой мысли.

Идея гармонии выступает в качестве одной из фундаментальных идей, почерпнутых в античности. Утверждение гармонии стало одним из ключевых моментов в мировоззрении эпохи. Однако, важно то, что гармония не превратилась в предмет только теоретических рассуждений. Она имела непосредственное практическое применение в творчестве

великих художников. Таких титанов эпохи Возрождения, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, А. Дюрер, прежде всего, интересовала практическая значимость гармонии. Гармоничность человеческого тела, гармоничность его духа и тела, гармоничность человека и окружающей его природы, гармоничность самой природы – вот те аспекты, которые приобрели актуальность в результате их деятельности.

Не следует забывать, что художники эпохи Возрождения проявили себя как универсальные личности. Искусство для них не было отделено непроходимой границей от науки. Для Леонардо, к примеру, его инженерные разработки были частью искусства. Они тоже представляли собой поиски и находки великого художника в области гармонии. Исследователями отмечалось, что инженерная мысль Леонардо всегда была направлена не только на достижение искомого результата, но и обязательно на изящное конструкторское решение. Леонардо придерживался мысли, что практически полезное непременно должно иметь красивое оформление. Красота в данном случае становилась не просто приятным для зрения явлением, но наиболее оптимальным, рациональным решением конструкторской задачи. Красота в его деятельности приобрела новое качество и стала проявлением эффективности³⁷. Таким образом, красота, благодаря проявлению функциональности, стала внешним выражением глубокой внутренней сущности, истинности предмета. В этом положении заключена идея гармонии всего сущего.

По своим научным взглядам Леонардо придерживался идей Пифагора и Платона. Пифагорейское учение было близко ему идеей о гармоничности всего сущего. Мысль о соотнесенности всего живого и неживого, которое можно было бы рассматривать как единый организм, привлекала Леонардо и в учении Платона. Платоновское утверждение о том, что Вселенная – макрокосм, а человек – микрокосм, была созвучна его поискам универсальной гармонии. Человек подобен космосу, и в миниатюре повторяет то, что совершается во вселенной. Данная мысль прекрасно сочеталась с ренессансной идеей о человеке как творце, который своей деятельностью продолжает дело творения Бога и тем самым утверждает божественную волю. Подобная трактовка человека характерна для эпохи, породившей титанов духа.

Размышляя над идеей макрокосма-микрокосма, Леонардо пишет: «Человек был назван древними маленькой вселенной, и воистину слово это хорошо подходит, если учесть то, что человек состоит из земли, воздуха, воды и огня, и тело Земли ему подобно»³⁸. Леонардо опирается на идеи

³⁷Вероятно, деятельность Леонардо заложила основы современного дизайна.

³⁸Цит. по кн.: Уоллэйс Р. Мир Леонардо, - М., 1997. – С.103.

древнегреческих натурфилософов, которые видели в четырех элементах – земле, воздухе, огне и воде – первооснову всего сущего³⁹.

Эпоха Возрождения стала временем, когда началось бурное развитие естественных наук, в частности, арифметики и алгебры. Появляются предпосылки рождения начертательной геометрии. Неудивительно, что идея гармонии получила в это время прочное математическое подкрепление. Это было началом математического обоснования красоты. Леонардо тоже проявлял интерес к математике, которая его привлекала не возможностью использования абстракций, а как воплощение гармонии. Леонардо ценил и использовал перспективы практического применения математических закономерностей⁴⁰.

Его другом во время пребывания в Милане был францисканец Лука Пачоли, «друг многих художников и преподаватель математики»⁴¹. На личности Л. Пачоли, бывшего весьма примечательным человеком, стоит остановиться подробнее.

Окружение Л. Пачоли создавало ту творческую атмосферу, которая позволяла замечательному математику вырабатывать широту творческих интересов, отличавшую деятельность лучших представителей эпохи Возрождения. С детства он получил воспитание в мастерской знаменитого художника Пьеро делла Франческо. Кроме Леонардо да Винчи, Пачоли имел еще одного друга - выдающегося архитектора, ученого, писателя, музыканта Л.Б. Альберти.

Известно высказывание Л.Б. Альберти: «Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются – отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, то есть абсолютное и первичное начало природы»⁴². Мысль Альберти заслуживает внимания. Продолжая линию античной философии в трактовке гармонии, великий архитектор наполняет эту категорию смыслом, типичным для ренессансной мысли. Он считает гармонию, как и многие ренессансные художники, достоянием природы. Гармония, в представлении Альберти – не просто такая красота, которая приятна для глаза. Гармония включает в себе сущность мироздания как единого, цельного образования, она – основа миропорядка. Художнику было необходимо раскрыть тайны природы, внимательно всматриваясь в нее. Гармония уже изначально существовала в природе, которая выступает как источник скрытой божественной сущности. Художнику следовало

³⁹Кстати, идею о том, что все сущее сводится к 4 первоэлементам, тоже можно представить как проявление гармонии.

⁴⁰Во время пребывания в Милане при дворе герцога Людовико Моро Леонардо часто приходилось создавать разнообразные механизмы, которые представляли собой практическое решение математических задач.

⁴¹Там же. С.58.

⁴²Цит. по источнику: Стахов А.П.//www. trinitas.ru

воплотить ее в своих творениях. Этим он раскрывал перед людьми замысел Божественного творения. Скрытая красота природы получает свое полное воплощение именно в произведениях художника.

Отношение к природе как к источнику красоты и гармонии было типичным для данной эпохи. Дж. Вазари, например, пишет, что «художники-живописцы обязаны природе, которая постоянно служит примером для тех, кто, извлекая из лучших и красивейших ее сторон, всегда стремятся воспроизвести ее и ей подражать»⁴³. Здесь, таким образом, налицо обращение к античной теории мимесиса, но обогащенной и подкрепленной накопленными к тому времени знаниями о природе и человеке.

Открытие красоты и гармонии осуществлялось в данную эпоху через принцип подражания, действовавший на различных уровнях. На подражании лучшим образцам прошлого и манере учителя было построено художественное образование. Факт подражания ученика своему учителю является естественным и глубоко обоснованным явлением. Важно лишь, чтобы подражание стало этапом художественного развития мастера, за которым следует творческая самостоятельность. Во времена Ренессанса подражание учителю приветствовалось еще и потому, что существовавшая тогда практика ремесленных цехов, по образцу которых жили и художники, предполагала совместное создание художественных произведений. Однако, по мнению знаменитого биографа великих художников, для живописца более ценным является его собственные наблюдения за природой, чем подражание учителям. Давая характеристику Джотто как живописцу, Дж. Вазари отмечает его талант, прилежность и наблюдательность, благодаря чему художник «заслужил то, чтобы быть названным учеником природы, а не других учителей»⁴⁴.

Влияние таких людей наложило отпечаток на отношение Л. Пачоли к искусству. Возможно, что для формирования эстетических взглядов францисканского монаха имел значение и тот факт, что его учитель Пьеро делла Франческо был не только художником, но и математиком, который, по словам Дж. Вазари, на протяжении всей своей жизни писал научные труды⁴⁵. Кстати, Дж. Вазари высказывает мысль, что научные изыскания Л. Пачоли полностью основаны на работах его учителя. «Когда Пьеро, написав много книг, состарился и умер, - пишет он, названный мастер

⁴³ Дж. Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. – СПб., 1992. – С.25.

⁴⁴ Там же. – С. 27.

⁴⁵ Следует заметить, что в данную эпоху многие художники изучали математику. Возможно, это было продиктовано не столько стремлением расширить свой кругозор, сколько практическими требованиями, которые время предъявляло к живописцам и, особенно, ваятелям и зодчим. Так, Дж. Вазари отмечает, что математику изучали Ф. Брунеллески и Андреа дель Вероккио. – См. Вазари Дж. Цит. работа. – С. 79, 179.

Лука (Лука Пачоли – Д.Б.), присвоив их, напечатал их, как свои, поскольку они попали к нему в руки после смерти мастера»⁴⁶. Может быть, какая-то доля истины в высказываниях Вазари есть, но, скорее всего, Лука Пачоли писал свои труды самостоятельно, хоть и основывался на идеях учителя.

Общение с таким титаном мысли, как Леонардо да Винчи, подтолкнуло Пачоли к созданию самого знаменитого его трактата. Леонардо интересовался многими областями знаний, в том числе и точными науками. Сведения о том, что Леонардо занимался математикой, приводит Дж. Вазари, причем отмечает небывалые успехи в изучении им этой дисциплины, позволившие ему превзойти за краткий срок своих учителей⁴⁷. По словам Р. Уоллэйса, именно за период их общения Пачоли написал учебник «De Divine Proportion» («О Божественной пропорции»), а Леонардо сделал для него иллюстрации. Они представляли собой изображение правильных многогранников, составляющих трехмерную геометрическую фигуру. Как пишет Р. Уоллэйс, пропорции имели для Леонардо основополагающее значение, и приводит слова самого художника, что пропорции важны не только «в исчислениях и измерениях, но и в звуках, весах, положениях – в любом месте, где они могут быть»⁴⁸.

Книга Л. Пачоли включала в себя 3 раздела, первый из которых был полностью посвящен закону золотого сечения. Золотое сечение, золотая пропорция (*aureasectio*) была известная со времен античности. В своей Шестой книге «Начал» Эвклид дает такое определение золотому сечению: «Прямая считается разделенной в соответствии со средним и крайним отношением, когда она так относится к самому большому сегменту, как самый большой сегмент к самому маленькому»⁴⁹. Более простая формулировка данного правила: «золотое сечение возникает при таком делении отрезка, когда целое так же относится к большей части, как большее – к меньшей»⁵⁰. Еще со времен античности данному принципу приписывали мистическое, эзотерическое значение. Принцип обожествляли, что проявилось в названиях, которые ему давали: «божественная пропорция», «золотое число», «божественное сечение»⁵¹. Золотое сечение – это нарушение симметрии, но это самый логичный способ ассиметричного деления. Отступление от нормы, которой является строгая симметрия, стало проявлением красоты.

⁴⁶Там же. – С.124.

⁴⁷Там же. – С.197.

⁴⁸Уоллэйс Р. Мир Леонардо. - С.58-59.

⁴⁹Цит. по кн.: Энциклопедический словарь живописи. /под ред. М. Лаклотта и Ж.-П. Кюзена. – М., 1997. – С. 333.

⁵⁰См.: Музыкальный энциклопедический словарь /гл. ред. Г.В. Келдыш. – М., 1990. - С.204.

⁵¹См.: Энциклопедический словарь живописи. – С.333.

В книге Л. Пачоли присутствует христианская символика, ведущая происхождение еще со времен средневековья. Г.Я. Мартыненко считает, что малый отрезок есть олицетворение бога сына, больший – бога отца, а весь отрезок – бога духа святого⁵².

Открытие законов перспективы и практическое применение правила «золотого сечения» подкрепляло мысль ученых и художников о высшей целесообразности мироздания. Изучение законов перспективы стало для художников насущной необходимостью. Некоторые из них занимались этим весьма серьезно, особенно на заре Ренессанса, когда использование данных законов в художественных произведениях еще не вошло прочно в практику. Так, Дж. Вазари особо выделяет среди художников Паоло Учелло, уделявшему изучению перспективы много сил и времени. Давая характеристику одной из его картин, Вазари пишет, что на ней «был показан способ, как сделать, чтобы линии убегали и чтобы пространство, занимающее на плоскости ничтожное и небольшое место, увеличилось бы настолько, что кажется очень большим и очень далеким»⁵³.

Занятие перспективой входило в число необходимых дел для ренессансного художника, но отдельные живописцы и ваятели уделяли этому особое внимание, поэтому Вазари выделяет их и даже называет «перспективистами». Таковыми, по его мнению, были, Ф. Брунеллески, Донателло, Андреа дель Вероккио⁵⁴. Работа над перспективой была для художников способом завоевания пространства.

Математика в данную эпоху имела прикладное значение и была тесно связана с механикой. Известно, что служба при дворах герцогов требовала участия художников в организации всевозможных развлечений. Леонардо да Винчи, например, во время службы у герцога Моро не столько писал картины, сколько занимался изобретением различных механизмов, при помощи которых на маскарадах и представлениях показывали «чудеса». Ф. Брунеллески тоже приходилось делать разнообразные механизмы для развлечения знати⁵⁵. Различные инженерные решения, так же, как скульптурные работы и архитектурные проекты, тоже требовали математических расчетов⁵⁶.

В работах ренессансных художников красота перестает быть некоей абстракцией, исходящей от Бога. Она обретает зримые черты и получает объяснение через математические закономерности. Кроме того, красота уже не является исключительной прерогативой эмоционального

⁵²См.: Мартыненко Г.Я. Математика гармонии: Возрождение (XIV-XVI вв.) (к 500-летию книги Луки Пачоли «О божественной пропорции») //www.trintas.ru/doc/ 001.

⁵³См.: Вазари Дж. Цит. работа. – С. 44.

⁵⁴Там же. – С. 87, 107, 179.

⁵⁵Там же. – С.87-89.

⁵⁶Существует предположение, что для огромной статуи коня Леонардо да Винчи расчеты баланса веса делал Лука Пачоли.

переживания. Она интеллектуализируется, из области необъяснимого становится тем, что можно объяснить с помощью логики. Тем самым эпоха Возрождения положила начало еще одной традиции в познании сущности красоты. Заглядывая с глубины прекрасного, человек снимал покровы с красоты, открывая в ней поочередно то те стороны, которые имели логическое объяснение, то те, которые объяснить невозможно. Каждая последующая эпоха, в зависимости от направленности философских поисков, выделала то одну, то другую из этих сторон.

Культура эпохи Ренессанса была в основе своей зрительной. Природа была для художников прекрасным образцом гармонии. Художник, создавая мысленный идеал красоты, искал в природе те элементы, которые соответствовали бы его выбору. Изучение множества предметов давало художникам возможность отбирать то, что они считали наиболее подходящим для их замысла. Так формировался канон красоты и гармонии.

Эпоха Возрождения стала тем временем, которое позволило приоткрыть завесу над тайной красоты и гармонии. Те удивительные находки в области изучения гармонии, которые стали достоянием ренессансной эпохи, легли в основу открытий последующих эпох. И, хотя более ни в какую историческую эпоху идея гармонии уже так не занимала мыслителей, то новое, что было открыто художниками Ренессанса, прочно вошло в духовную жизнь человечества.

1.2. Идея гармонии в Новое и Новейшее время

Эпоха барокко с ее динамичностью и диспропорциональностью стала отходом от культивирования идеи гармонии. Но классицизм XVII-XVIII веков вновь обратился к этой идее. Как и в предыдущие эпохи, в XVII веке, наряду с новыми идеями, развиваются те, которые появились раньше. Традиция переосмысления античных идей, идущая от ренессансной эпохи, была по-прежнему весьма сильна. Идея гармонии продолжала присутствовать в различных философских системах.

Классицизм представляет собой пример обращения к ценностям античности в поисках продуктивных идей, которые могли бы наиболее полно отразить дух эпохи. Идея гармонии оказалась привлекательной для теоретиков классицизма, в частности, для Н. Буало, в своем стихотворном трактате «Поэтическое искусство» утвердившим эстетические нормы времени. Наряду с требованием ясности и отчетливости изложения и стройности композиции в данном произведении встречается и требование гармонии и соразмерности частей. Знаменитое единство времени, места и действия, создававшее необходимую целостность формы, как нельзя более отвечало требованиям гармонии.

Наиболее полно в Новое время идея гармонии отразилась в работе И. Кеплера «Гармония мира». Великого ученого всю его творческую жизнь вдохновляла мысль о том, что вселенная устроена по законам, которые применимы ко всему, что существует не только в космосе, но и на земле. В строении планетарной системы он усматривал высшую закономерность мироздания, которая проецируется на все предметы и явления жизни. В процессе изучения строения космоса он открыл три закона движения планет. Выражение законов движения небесных тел в математических пропорциях стало для него доказательством того, что в мире существует высшая гармония, которой подчиняется все.

К своим идеям И. Кеплер шел всю жизнь. Наблюдения над небесными телами он воплотил в двух фундаментальных работах – «Новая астрономия» и «Гармония мира». Характерно, что «Гармония мира» стала отголоском пифагорейской теории гармонии сфер. И. Кеплер был убежден, что истоки гармоничности мира следует искать в гармоничности музыки, особенностях ее устройства.

В 5 книгах И. Кеплер разворачивает величественную картину устройства мироздания, основанного на музыкальных закономерностях. В последних двух книгах он утверждает трактовку музыки как воплощения гармонии мира. Гармония, по мнению ученого, является универсальным законом мироздания. Она находит выражение в музыке, имеющей 3 ступени – *Musica Mundana*, *Musica Humana*, *Musica instrumentalis*. Три ступени означали постепенное нисхождение Божественной музыки к человеку. Человеческая музыка, по сравнению с Божественной, представляла собой низшую ступень гармонии, но в ней отражалась гармония высшего порядка, в силу чего она никогда не теряла связь с Божественной сущностью. Низшая, чувственная гармония, таким образом, является отражением чистой идеи. Данная теория уходит корнями в средневековье, и еще дальше – к учению Платона о земном воплощении сверхчувственной идеи. Гармония мира постигается всем существом человека, и лучшее, наиболее совершенное воплощение ее – музыка⁵⁷. Онтологический статус музыки как духовного явления, таким образом, получает мощное научное обоснование⁵⁸.

Г.В. Лейбниц, немецкий философ, физик и математик XVII-XVIII веков, тоже придерживался идеи гармоничного устройства мироздания. Он отталкивался от идеи разумности творения вселенной Богом, считая, что в природе «есть порядок (*Ratio*), по которому предпочтительно существует

⁵⁷ И. Кеплеру принадлежит мысль об аналогии между типами человеческих голосов и планетами. Таким образом, в его представлении, все стороны духовной жизни человека были проекциями космической, всеобщей гармонии.

⁵⁸ Данилов Ю. Гармония и астрология в трудах Кеплера // Данилов Ю.А. Прекрасный мир науки. – М., 2008.

нечто, а не ничто»⁵⁹. То, что создано волей высшей силы, не должно содержать в себе ничего неразумного и бессмысленного. Нужно понять этот мир, который обладает высшей гармоничностью. Если мы встречаемся с таковым в жизни, то это вовсе не значит, что мы понимаем суть происходящего. Все в мире взаимосвязано, считал Г.В. Лейбниц. Каждый человек находится в незримой связи с высшими силами. Многообразие вселенной – это проявление не хаотичности мироздания, а богатства, которое имеет единую основу.

Г.В. Лейбниц дает представление о красоте как о порядке, утверждая, что «различимая мысленность дает вещи порядок, а мыслящему – восприятие красоты»⁶⁰. Понимание при восприятии красоты, порядка, совершенства, пишет Лейбниц, доставляет наслаждение⁶¹. Порядок Лейбниц рассматривает как основу мироздания, применяя это понятие и к области духовной жизни. Так, он считает, что «справедливость – это не что иное, как порядок, т.е. совершенство в отношении духовности»⁶².

Интересный пример понимания гармоничности мироздания представляет собой учение Лейбница о монадах. Оно воплощает его представления о всеобщей гармонии мироздания. Бог и Божественная воля были для Лейбница истоком творения, первой и наиболее совершенной монадой, от которой исходит сила созидания всех существующих монад. Монады – это частицы, элементы мироздания, наделенные духовной сущностью. Это простая субстанция, которая образует основу строения мироздания. «Монада, - пишет он, - есть не что иное, как простая субстанция, которая входит в состав сложных»⁶³. Монады, объединяясь, образуют более сложные предметы. Они составляют единое гармоничное целое, в котором нет противоречия. Каждая монада внутренне замкнута и развивается согласно собственным законам. Но, при этом она связана со всеми остальными монадами универсальным законом творения. Таким образом, в монаде проявляются закономерности как индивидуального, так и общего характера. Первичное единство составляет Бог, «или изначальная простая субстанция». Необходимо заметить, что понятие «простое» у Лейбница вовсе не означает примитивное. Простое в его трактовке – это то, что не делится на части, представляет собой единое неделимое. Несмотря на то, что каждая монада обладает какой-то характерностью, она воплощает в себе весь универсум.

Гармоничность мира Лейбниц объясняет существованием закона о предустановленной гармонии. Это такая гармония, источником которой

⁵⁹См.: Лейбниц Г.В. Сочинения в 4 т.Т.1. – М., 1982. – С. 234.

⁶⁰Там же. – С.234.

⁶¹Там же. – С.236.

⁶²Там же. – С.236.

⁶³Там же. – С.413.

является мудрость Бога. По словам Лейбница, «во вселенной нет ничего невозделанного или бесплодного, нет смерти, нет хаоса, нет беспорядочного смещения»⁶⁴. В мире нет ничего, что бы не согласовывалось с остальным мирозданием. Лейбниц говорит об этом на примере души и тела человека. «Душа следует своим собственным законам, тело также своим, - пишет он, - и они сообразуются в силу гармонии, предустановляемой между всеми субстанциями, так как они все суть выражения одного и того же универсума»⁶⁵. Таким образом, гармония существует во всем, в частности, «между физическим царством природы и нравственным царством благодати»⁶⁶.

В Новое время слово «гармония» приобретает еще одно значение. Так стала называться область музыки, которая раскрывала выразительность аккордов. Развитие гармонии как самостоятельной дисциплины, что стало откликом на рождение нового гомофонно-гармонического стиля, повлекло за собой изучение данной дисциплины в контексте общемузыкальных и общеэстетических проблем. Начало этому положил фундаментальный труд Дж. Царлино «Установления гармонии». Опираясь на достижения Птолемея, Царлино развивает традицию трактовки музыки как математической дисциплины⁶⁷. При этом математичность музыки не мешает ему ценить в ней драматизм и способность пробуждать сильные чувства.

Новое время расширяет представления о возможностях гармонии. Учение английского философа Э. Шефтсбери XVII-XVIII веков демонстрирует пример гармонии между индивидуальным и общественным сознанием человека. Шефтсбери ищет идеал гармонии не в отношениях человека с человеком, а во внутренней жизни самого человека. Если человеку удастся создать баланс между личными и общественными интересами, он достигнет гармонии. Это – путь к добродетели, которую философ понимает как активное и выгодное для общества и человека взаимодействие. Достижение человеком блаженства, которое понимается как умиротворение и отсутствие внутренних противоречий в душе человека – это награда за духовные поиски. Шефтсбери показал, каким, по его мнению, должен быть гармоничный человек – таким, в котором одинаково соблюдены, с одной стороны, личные и общественные интересы, с другой - слиты воедино эстетическая и этическая нормы жизни общества. Таким образом, идея гармонии в трактовке Шефтсбери реализовывалась путем воспитания человека через

⁶⁴Там же. – С.425.

⁶⁵Там же. – С.427.

⁶⁶Там же. – С.428.

⁶⁷Холопов Ю.Н., Поспелова О.Л. Теория музыки времен Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине. Сб. Ст. – М., 2002.

гармонизацию аффектов. Прекрасно то, что гармонично и пропорционально, это и является истинным.

В XVIII веке появился ряд учений о гармоничности мироздания. Одним из них является учение И.Г. Гердера, испытавшего заметное влияние Э. Шефтсбери. Он прославился как исследователь фольклора и языка. Изыскания в области этих наук помогли ему в формировании его философской системы. Изучая какую-либо одну область жизни человеческого духа, Гердер проецировал ее на другие, вырабатывая общеполитический взгляд на круг интересовавших его проблем. Он считал, что в природе и в обществе все развивается согласно универсальным законам. Как и Лейбниц, он видел исток творения в Боге, и тем объяснял высшую целесообразность, разумность и гармоничность мироздания.

И.И. Винкельман, изучая природу, пришел к выводу, что венцом ее творения является человек, прекрасный в своем гармоничном единстве с мирозданием.

Гармоничность мира была одним из исходных положений философии И.В. Гете. «Все есть гармоническое Единое. Всякое творение есть лишь тон, оттенок великой гармонии, которую нужно изучать также в целом и великом, в противном случае всякое единичное буде мертвой буквой», писал он.⁶⁸ О том, насколько чутко Гете воспринимал жизнь природы как гармоничное целое, хорошо писал русский поэт Е. Баратынский:

С природой одною он жизнью дышал,
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна⁶⁹.

Многообразное понимание сущности гармонии встречается в философии И. Канта. И. Кант воспринимал гармонию как согласование между рассудком и чувственностью, что было весьма характерно для эстетики эпохи Просвещения. Определяя красоту как «целесообразность без цели», И. Кант раскрывает сущность прекрасного в природе и в искусстве. Природная красота естественна, красота искусства создана человеком, согласно определенным нормам. Эстетическая норма представляет собой нечто среднее, установленное благодаря эстетичному вкусу. Центральное понятие, разрабатываемое И. Кантом в его эстетической теории, связано с понятием целесообразности. Телеологичность свойственна природе, как явлению, живущему по собственным законам. Эти законы и способствуют некоей внутренней органичности и гармонии.

⁶⁸Цит. по кн.: Философский энциклопедический словарь. – М., 2004. – С.101.

⁶⁹Цит. по кн.: Григорьев А. Эстетика и критика. – М., 1980. – С.110.

В искусстве же господствует иная целесообразность – эстетическая, которая представляет собой некие нормы, на которые ориентируется человеческое восприятие.

Введение понятия «норма» вовсе не означало установления каких-то принуждений по отношению к произведению искусства. Искусство, по мнению И. Канта, непосредственно связано со свободной игрой, которая является полем реализации творческих сил человека. И. Кант писал, что две вещи имеют для него исключительное значение – это «звездное небо надо мной и моральный закон во мне»⁷⁰. Поставив эти два образа в один логический ряд, философ протянул нити от космоса к отдельному человеку, утвердив их внутреннюю гармоничность и единство.

В учении Ф.В.Й. Шеллинга природа предстает как гармоничное единое целое. Основой бытия философ признает Абсолют, в котором устраняются противоречия реального и идеального, природы и духа. Познание Абсолюта возможно двумя путями – через интеллектуальное созерцание или через постижение искусства. А. Лукьянов в своем исследовании «Философии откровения» Шеллинга утверждает, что исходный пункт философии тождества Шеллинга заключается в «безразличии, индифференции субъекта и объекта». Это «бесконечная потенция, которая являлась неким видом «орфического единства». Это то, что можно определить как «непосредственно могущее быть»⁷¹. Шеллинг сделал многое для того, чтобы утвердить идею духовной силы как вечного источника творения.

Идея гармонии нашла своеобразное воплощение в трудах Фридриха Шиллера, великого немецкого поэта, драматурга и философа, жившего на заре романтизма и воплотившего в своем творчестве самые прекрасные ее порывы. Мятужность, страстное стремление к свободе и жажда справедливости нашли воплощение не только в его художественных произведениях, характерных для эпохи «Бути и натиска», но и в эстетической теории.

Ф. Шиллер, как и его друг И.В. Гете, мечтал о гармоничном человеке, таком, в котором физические совершенства органично сочетаются с духовностью. Задавшись целью изучить проблему воспитания гармоничной личности, Шиллер сделал обзор культурной ситуации, сложившейся в современном ему обществе, и пришел к неутешительным выводам. По его мнению, развитие цивилизации привело к развитию в человеке каких-то отдельных специальных навыков. Достигнув больших высот в умении делать отдельные операции, человек лишился своей цельности. «Слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, - пишет он, - человек не способен

⁷⁰См.: Кант И. Сочинения в 4 тт.Т.4 – М., 1965. – С.270.

⁷¹См.: Лукьянов А.В. «Философия откровения» Ф.В.Й. Шеллинга и ее эвристический смысл. – Уфа, 2011. – С.117.

развить гармонию своего существа, и, вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится отпечатком своего занятия, своей наукой»⁷². Человек, по мысли философа, теряет свое лицо, превращается в автомат. К сожалению, Шиллер приходит к заключению, что другого пути развития цивилизации нет. Следовательно, необходимо исправлять то, что уже сделано⁷³.

Каковы пути возвращения человеку его изначальной идеальности, чистоты, которая, по мнению Шиллера, заложена в каждой личности? Единственный разумный и эффективный путь, который видит Шиллер – это эстетическое воспитание человека. По мнению философа, человеку нужно вернуть то, что он утратил в процессе своего многовекового движения к благам цивилизации – способности чувствовать и думать. Без этого невозможно полноценное освоение культурных богатств, без которых человек перестает быть человеком. Приобщение к культуре – важнейшая задача, стоящая перед каждым человеком, но при этом человек должен, не потеряться в необъятном мире, а впитать его в себя⁷⁴.

Наиболее оптимальный путь, который предлагает Ф. Шиллер – это путь воспитания через игру. Как и И. Кант, он видит в игре возможно свободное раскрытие всех сущностных сил человека. Благодаря игре человек «творит не только реальность высшего порядка («эстетическую реальность»), но и себя как всестороннюю гармоничную личность»⁷⁵. Игра понимается Ф. Шиллером как свободное творческое развитие человека. В свободном полете игры человек раскрывает свою сущность. Кроме того, в игре человек имеет дело с красотой. Человек «должен только играть красотой и только красотой одною он должен играть», утверждает философ⁷⁶.

В XIX веке наиболее развитую теорию гармонии создал Г.В.Ф. Гегель. Его философская теория тоже представляет собой образец стройности и гармонии. Все бытие великий философ рассматривал как воплощение деятельности абсолютного духа. Абсолютный дух реализует себя в различных формах – искусстве, религии, философии. Делая обзор исторического развития искусства, Гегель выявляет степень воплощенности духа в искусстве различных эпох. То же относится к истории развития религии. Идеал произведения искусства, в представлении Гегеля, должен составлять гармоничное единство субъективного и объективного, духовного и материального. Идея

⁷²См.: Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 тт. Т.6. – М., 1957. – С.265-266.

⁷³Идея пагубного влияния цивилизации на человека встречается также в сочинениях Ж.-Ж. Руссо и И. Канта.

⁷⁴Там же. – С. 292.

⁷⁵См.: Гуревич П.С. Эстетика. – С.116.

⁷⁶Шиллер Ф. Цит. работа. – С. 302.

художественного произведения должна найти свое воплощение через материальное начало, которое обязательно присутствует в произведении искусства. В философии Гегеля важную роль играет идея высшего начала, с которого начинается и к которому устремляется бытие. В нем заложено единство противоположностей, реализующихся позднее в различных формах бытия⁷⁷.

XX век, с его противоречиями и разорванностью сознания, отражавшими тяжелые разочарования в справедливости мироздания, не представил каких-либо законченных теорий гармонии.

Исключение составляла русская философия. Творчески ассимилируя наиболее продуктивные идеи западной философии, русская философская мысль не только не отставала от европейской, но, в каком-то отношении опережала ее. В то время, когда запад переживал кризис, русская философия искала новые пути познания мироздания и человека. Напряженные поиски совершенства человека шли не только в области философии. Русская литература всегда была ареной битвы за истину. В этом отношении творчество Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского представляют собой примеры целостных философских систем.

Страстным желанием сделать человека счастливым наполнено творчество Ф.М. Достоевского. Он, зная глубины падения человека, все же верил в преобладание доброго начала в нем. Один из его героев произносит примечательные слова о сущности добра: «добро останется всегда, потому, что оно есть потребность личности, живая потребность прямого влияния одной личности на другую»⁷⁸. Герои Достоевского находят истину, но проходят при этом долгий путь страданий и ошибок. Выстраданная в муках истина обретает для человека особый экзистенциальный смысл. Такая истина, смыкаясь со страстной верой, открывает перед духовным взором человека необозримые дали прекрасного. Всемирная гармония, о которой мечтал Достоевский, по словам В.С. Соловьева, достигается не путем «мирного прогресса, а в муках и болезнях нового рождения, как это описывается в Апокалипсисе»⁷⁹. Борения человеческой души, мечущейся в поисках истины, показаны им с исключительной силой.

Гармония, к утверждению которой стремится писатель, сосредоточена на личности человека, объемлющей собой весь мир. Сочетая в себе совершенство материального и духовного миров, человек

⁷⁷По мнению П.П. Гайденко, линия в новоевропейской философии, характеризующая стремление мыслить высшее начало как тождество противоположностей и идущая от Бруно через Спинозу к немецкому идеализму, берет свое начало в философии Николая Кузанского. – См. Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М., 2001. – С.290.

⁷⁸См.: Достоевский Ф.М. Идиот. Роман. – Ижевск, 1984. – С.358.

⁷⁹См.: Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского. – М., 1990. – С.112.

своей духовностью обязан оправдывать свое высокое назначение. Достоевский, по замечанию Соловьева, более чем кто-либо из его современников «воспринял христианскую идею гармонически в ее тройственной полноте: он был и мистиком, и гуманистом, и натуралистом вместе»⁸⁰. Зная человека во всей его противоречивой полноте, и обрисовывая его натуру в тесной связи с материальным миром, он, вместе с тем, обладал мистическим чувством связи со сверхъестественным. Такое видение человека давало всеобъемлющую полноту представления о нем как о существе многогранном, хранящем в себе множество тайн.

Русские философы искали истину в духовном единении человека с Богом. Многие труды русских мыслителей проникнуты глубоким и искренним религиозным чувством. Им нужен был собственный, непохожий на западный, путь открытия истины. Идеей разумности, целесообразности и гармоничности мироздания проникнуты многие учения русских философов. Даже отдельные эсхатологические настроения, встречающиеся в ряде высказываний русских философов, не меняют общей картины позитивной настроенности, вселяющей надежду на будущее. Картина гармоничного и познаваемого мироздания раскрывается в учении Н.О. Лосского, приходящего к выводу, что мир есть «органическая целостность»⁸¹.

О непохожести русского мировоззрения на западное писали славянофилы, отдельные идеи которых нашли свое продолжение в трудах даже тех философов, которые были далеки от славянофильства. К числу таких идей относится идея соборности, предполагающая, что личность не может быть мыслима вне общественного целого⁸².

Среди русских философов рубежа XIX-XX веков самым значительным был, несомненно, В.С. Соловьев. Его учение оказало влияние на многих мыслителей, в том числе на С. Булгакова, Л. Карсавина, П. Флоренского, Н. Бердяева. Мысль о гармоничности мироздания реализуется в философии В. Соловьева через теорию всеединства, в которой «утверждается относительность всех конкретных форм бытия и безусловность сущего»⁸³. Философия всеединства была позднее творчески развита С.Л. Франком, создавшим философию металогического всеединства. Бытие рассматривается Франком как всеединство, в котором «все частное есть и мыслимое только через свою связь с чем-либо другим, в конечном счете, со всем иным».⁸⁴ Все мироздание понимается

⁸⁰Там же. – С.99.

⁸¹Цит. по кн. Гайденко П.П. – С. 221.

⁸²Идея соборности имеется в трудах С.Н. Трубецкого, В.С. Соловьева и других философов.

⁸³Корнилов С.В. Русские философы. – СПб., 2001. – С.299.

⁸⁴Цит. по кн.: Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М., 2001. – С. 270.

философом как единое гармоничное целое, которое держится за счет разнообразных связей между его частями.

Соловьев был религиозным философом, стремившимся создать учение, основанное на идеях христианства. Он видел в философии всеединства такое учение, которое могло бы сгладить противоречия различных форм познания мироздания, объединив в себе познание научное, основанное на знании, и интуитивное, основанное на вере. Цельное знание, предложенное философом, должно было, по его представлениям, снять противоречия науки, философии и теологии. Познание мира, как считал Соловьев, должно быть целостным.

Отталкиваясь от христианских догм, Соловьев трактует привычные образы и понятия по-своему. В Троице он рассматривает Бога-Отца как абсолютно-сущее, содержание которого получает выражение в Боге-Сыне как в Логосе. Дух Святой понимается как воплощение этого содержания. Таким образом, здесь наблюдается иерархичность нисхождения духа, ведущая свое происхождение еще от Платона. В Троице Соловьева особый интерес представляет Святой Дух, трактуемый философом как София – проявление вечной женственности. Она становится олицетворением единства всего сущего.

П.П. Гайденко отмечает двойственность природы соловьевской Софии. С одной стороны, она предстает как сфера реализации божественного начала, «с помощью которого Бог проявляется как живая действующая сила – Дух Святой», пишет она. С другой стороны, София представляет собой начало тварного мира, «выступает как живая душа всех единичных тварных существ»⁸⁵. София концентрирует в себе силу и красоту, находящую свое выражение в добре. Добро в философии Соловьева не является неким отвлеченным началом; напротив, оно – активная, действующая сила, благодаря которой существует мироздание.

Идея единства добра и красоты, ведущая свое начало еще с античных времен, является одной из наиболее заметных в философской концепции Соловьева. По глубокому убеждению Соловьева, только нераздельность силы и красоты с добром позволяет миру существовать как воплощение нравственной силы. Такую действенную нравственную силу, являющуюся опорой мира, Соловьев видит в православном христианстве. По замечанию П.П. Гайденко, хотя у Соловьева «нет специальной работы, посвященной эстетике, тема красоты пронизывает все его творчество»⁸⁶. Красота представлена философом как внешнее проявление истины, а добро – как его глубинная сущность.

Искусство – особая область жизни человеческого духа, где истина раскрывается через красоту. Если художественное произведение истинно,

⁸⁵Там же.– С.57.

⁸⁶Там же. –С. 67.

то оно обязательно выражается посредством красоты. В связи с этим Соловьевым была высказана глубокая мысль, что «отсутствие красоты есть бессилие идеи»⁸⁷.

Красота царит во всем мире, но ее нужно увидеть. Способностью видеть и воплощать красоту обладает художник, своеобразное «око Вселенной». Искусство, по мнению Соловьева, обладает способностью схватывать проблески вечной красоты, присутствующей в нашей действительности. Действительность несовершенна, поэтому и красота в ней носит лишь мимолетный характер. Но в произведении искусства такая схваченная художником красота означает предвосхищение прекрасного, совершенного будущего. В этом философ видит назначение искусства, которое не является пустой забавой, а носит глубокий воспитательный характер. По его словам, такое искусство «становится важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного пророчества»⁸⁸. Не подражание природе, а продолжение дела природы, состоящее в творении красоты – в этом видит он назначение искусства.

В идее всеединства как органической целостности добра, истины и красоты присутствует глубокая идея гармоничности мироздания. Она была типична для русской философской мысли XIX-XX веков, имевшей христианскую подоплеку⁸⁹. Идея целостности красоты и добра пересекается с идеей соборности, которая трактуется как позитивный общественный опыт, направленный на сохранение и приумножение духовных ценностей общества.

Идея софиологии, получившая широкую разработку в философии В.С. Соловьева, нашла свое продолжение в трудах П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, Л.П. Карсавина, В.Ф. Эрн, Н.А. Бердяева.

Для русской философии характерна грандиозность, масштабность исследуемых проблем. С этой точки зрения философию космизма можно рассматривать как типичное русское явление. Философия космизма в лице К.Э. Циолковского, Н.Ф. Федорова, А.Л. Чижевского и других философов, создала теорию, которую можно рассматривать под углом поиска новой гармонической модели мира. Идеи космистов направлены на создание теории, согласно которой человек находится в особом гармоничном сосуществовании с космосом. Человек и космос, как идея, идущая из глубин философии, обрела в их трудах новый смысл. З. Хабибуллина

⁸⁷См.: Соловьев В.С. Сочинения в 2-х т. Т.2. – М., 1988. – С.396.

⁸⁸Там же. – С.298.

⁸⁹ Таково, например, мировоззрение Ап. Григорьева, согласно которому красота есть высшее выражение истинного и доброго. С этой точки зрения позиция К. Леонтьева, противопоставившего красоту нравственному началу, не вписывается в общую струю русской философской мысли. По мнению П.П. Гайденко, мирозерцание К. Леонтьева дисгармонично.-См.: Гайденко П.П. Цит. работа. – С.175.

определяет идейную направленность космизма как движение «от оправдания человека к оправданию космоса». «Космизм, - пишет она, - исходит из представления о человеке как существе, обладающем неразрывной связью с Космосом, открытостью к людям, истории, бытию, Вселенной»⁹⁰.

Учение русского космизма стало предвестником теории ноосферы В.И. Вернадского.⁹¹ Широта научных интересов и поистине энциклопедические знания позволили Вернадскому создать теорию, охватывающую особенности жизни на Земле.

Вернадский рассматривал Землю как единый организм, в котором все взаимосвязано и взаимообусловлено. Классифицируя вещества на несколько видов, Вернадский не разделяет их по степени значимости. По его мнению, они все играют одинаково важную роль в существовании Земли. Биосфера находится в органическом единстве с гидросферой, атмосферой, литосферой. Ноосфера предстает в его теории как более высокий этап развития существования Земли, связанный с деятельностью человека. Не только среда воздействует на человека, но и человек, своей деятельностью, воздействует на среду. Деятельность эта оценивается неоднозначно. Как показывает современное экологическое состояние планеты, бездумная деятельность может оказаться разрушительной для Земли и стать причиной гибели человечества. Человек не должен нарушить хрупкий баланс всего живого и неживого на планете. Теория Вернадского, таким образом, представляет собой не только восхищение красотой и гармоничностью Земли, но и озабоченность ее состоянием. Его концепция обращена в будущее не только потому, что представляет собой образец междисциплинарных связей, но и потому, что звучит как предостережение человечеству.

Таким образом, гармония в представленном обзоре предстает как символ различных идеалов, сложившихся в различных сферах жизни человеческого духа. Это идеал мироустройства, имеющий наиболее древнее происхождение, идеал произведения искусства, идеал государственного устройства, идеал самого человека, идеал взаимоотношений человека с его окружением – другими людьми, природой, обществом. Во всем этом проявилась универсальность идеи гармонии.

⁹⁰См.: Хабибуллина З.Н. Социокультурные основания русского космизма. – Уфа, 2011. – С.3.

⁹¹В.И. Вернадский принадлежал к числу ученых, которые отличались широким кругом научных интересов. Он, начав свою научную карьеру как минеролог, впоследствии стал основоположником геохимии, биогеохимии, радиобиологии.

1.3. Поиск идеала гармонии и искусство

Поиск гармонии как всеобщей мировой закономерности осуществлялся не только в философии. Литература и искусство своими средствами искали и находили гармонию окружающего мира. Искусство недаром издавна рассматривалось как своеобразная альтернатива научному познанию. «Наука, как и содержание научного знания не дают нам никаких ответов на вопросы бытия, - писал в одном из своих писем Р. Шуман, - они лишь способны несколько облегчить нам жизнь. Приближение же к некоей сущности, смыслу и истине бытия могут принести философия, поэзия, живопись, драма, трагедия, но более всего – музыка»⁹². Несмотря на полемический характер высказывания Шумана, мысль его верна в своей основе: искусство раздвигает границы познавательных возможностей человека. Не являясь в полном смысле альтернативой научному знанию, оно представляет собой особый путь постижения истины бытия. Искусство лишено непререкаемости научного изложения. Произведение искусства – это не безапелляционное утверждение истины, а, скорее, приглашение к диалогу, к совместному с реципиентом размышлению, результатом которого и становится открытие истины.

Древнегреческую трагедию можно рассмотреть как активный, творческий поиск гармонии времен античности. Общение с высоким искусством, каким была трагедия, порождало особое переживание, определяемое как катарсис – очищение и возвышение души, вызванное реакцией на истинное произведение искусства.

Катарсис был ключевым понятием особенностей духовной жизни древних греков, имеющим самое непосредственное отношение к идее гармонии. Катарсис позволял очистить душу человека от всего, что мешало достижению внутренней гармонии. Следовательно, катарсис можно трактовать как путь восстановления утраченной гармонии – гармонии духа. Очищение происходит в результате потрясения перед красотой, силой и правдой искусства. В катарсисе есть элемент самопознания, открытия человеком собственных духовных глубин и преодоления темного, смутного начала души.

Термин «катарсис» впервые прозвучал в «Поэтике» Аристотеля и впоследствии использовался в других значениях, в том числе и в психоанализе З. Фрейда. Аристотель определяет катарсис как очищение духа при помощи страха и сострадания, что является целью трагедии. Характеризуя трагедию, он пишет, что трагедия – это «подражание действию», «совершающее посредством сострадания и страха очищение

⁹²Цит. по статье: Фархадов Р. Два мира Роберта Шумана // Музыкальная жизнь. – 2009.- №3. – С.31.

(katharsis) [...] страстей»⁹³. Следовательно, катарсис является обязательным составляющим трагедии. Без него она лишается своей характернейшей особенности.

Воспитательная функция катарсиса осуществляется через восприятие драматического искусства. Катарсис призван утвердить торжество духовного начала над материальным, помочь душе очиститься от аффектов через сочувствие трагическому герою. Катарсис рождался в момент переживания зрителей за героя. Страх зрителя трагедии за трагического героя – это страх за подобного себе. Сострадание же зритель может испытывать лишь к незаслуженно страдающему герою. Поэтому перемены в трагедии и перелом в судьбе героя должны происходить не от несчастья к счастью и не из-за порочности трагического лица, а из-за «большой ошибки». В этом проявлялось отношение греков к судьбе как року, от которого невозможно избавиться. Свобода поступков трагического героя, следовательно, была ограничена роковым предназначением. Ошибка, которая происходит во время действия трагедии, понятна зрителю, но непонятна герою. Только так, считает Аристотель, действие может вызвать в душах зрителей метафизический страх (трепет) и сострадание. Поэт в трагедии доставляет зрителям удовольствие – это «удовольствие от сострадания и страха через подражание им»⁹⁴.

Следует заметить, что трагический герой, как центр и средоточие трагедии, занимал особое место в античном драматическом искусстве. Своей борьбой и своими поступками трагический герой, по мнению А. Боннара, «демонстрирует невероятную способность человека противостоять несчастью; прежде всего, поражает его умение превращать бедствие в величие и радость и делать это для других людей и в первую очередь для своего народа»⁹⁵. Предпосылки появления катарсиса, таким образом, коренятся в человеческой психологии. Катарсис, переживаемый зрителями, дает возможность не только почувствовать страдания героя, но и ощутить степень собственной защищенности. Жертвенность древнегреческого героя имела созидательный, позитивный характер, так как была направлена на сохранение общечеловеческих ценностей, таких, как добро, справедливость, любовь. Сохранение этих ценностей означало защиту самого общества, причем, как общества в целом, так и каждого ее отдельного члена. Жертва, которую приносил герой, имела значение для всего общества⁹⁶. Поэтому жертвенность героя воспринималась как благо,

⁹³См.: Аристотель. Поэтика. – С.297.

⁹⁴См.: Аристотель. Сочинения. В 4 тт. Т.4. – М., 1984. – С.660.

⁹⁵См.: Боннар А. Греческая цивилизация. В 2-х кн. Кн.1. – Ростов-н/Дону, 1994. – С.132.

⁹⁶Следует напомнить, что трагедия как жанр выросла из дионисийских мистерий, то есть истоком своим имела религиозное действо. Жертвы, которые приносились богам, имели значение защиты всего социума, что и сохранилось в идее трагедии.

необходимое для жизни. Именно это имеет в виду А. Боннар, когда пишет следующее: «Трагический герой сражается за то, чтобы мир стал лучше, а если уж он должен остаться таким, как есть, чтобы у людей было больше мужества и ясности духа, помогающих им жить»⁹⁷.

Испытание, в результате которого рождается катарсис, укрепляет связь каждого отдельного человека с обществом, позволяя полнее ощутить силу полиса. Оно направлено на укрепление самого государства. Об этом же писал Д. Золтаи: «Обособившийся в своих страданиях от жизни общества индивид поднимается от своей частной единичности до всеобщности, последнее идентифицируется с жизнью и устремлениями общества»⁹⁸. Катарсис создает глубокое и полноценное восприятие искусства. Он формирует ситуацию наиболее полного эмоционального отклика на произведение искусства. Субъективные переживания при этом не мешают пониманию его идеи. Очищенное от ненужных аффектов, восприятие становится более целенаправленным, что проясняет идею произведения. Очищение, возникшее при катарсисе, замечает Аристотель, «подобно устранению необузданного пафоса, как и субъективного буйства»⁹⁹. Таким образом, катарсис усиливал у человека времен античности чувство гармонии с окружающим миром, помогал ощутить эвритмический баланс жизни.

Можно, с определенной долей вероятности, предположить, что и комедия исполняла роль своеобразного «гармонизатора» духовной жизни человека той эпохи. Как трагедия, так и комедия представляли собой отход от повседневности, погружение в мир фантазии, далекого от обыденной жизни. Комедия – тоже театральное представление, которое, по словам Аристотеля, определяется как подражание действию. Отмечая внутреннюю общность трагедии и комедии, Аристотель выявляет различие этих жанров. Оно заключается в том, что комедия «стремится подражать худшим», а трагедия – «лучшим людям, нежели нынешние»¹⁰⁰. Действия персонажей комедии, так же, как и трагедии, представляли собой «нарушение гармонии», хотя реакция на это была различной. Действия трагического героя рождали чувство страха, трепета и сочувствия, действия комического – смех. Смех выступал при этом как отрицание нарушения того порядка вещей, которыми жил древний грек. Прав был Ап. Григорьев, назвавший комизм «правым отношением к неправде жизни во имя идеала»¹⁰¹. Смех не разрушает существующий идеал, но лишь подчеркивает несоответствие между ним и определенной ситуацией.

⁹⁷См. Боннар А. Цит. произведение. – С. 133.

⁹⁸См.: Золтаи Д. Этос и аффект. – М., 1977. – С.67.

⁹⁹См.: Аристотель. Сочинения. Т.4. – С.651.

¹⁰⁰См.: Аристотель. Поэтика. – С. 293.

¹⁰¹См.: Григорьев Ап. Эстетика и критика. – М., 1980. – С.79.

Благодаря этому он служит идее укрепления идеала. Таким образом, смех тоже направлен на утверждение идеала и гармонии.

Активный поиск гармонии происходил также в иных жанрах и формах. Эпохе античности мы обязаны появлению литературного жанра, оказавшего значительное влияние на развитие европейской культуры. Это жанр пасторали, в котором сосредоточилось представление о гармоничном единстве человека и природы. Как предполагают, основателем жанра был древнегреческий поэт эпохи эллинизма Феокрит (III в. до н.э.). Большое значение в развитии жанра сыграл роман древнегреческого писателя Лонга (II-III века н.э.) «Дафнис и Хлоя», а затем – «Буколики» римского поэта Вергилия. Сам пасторальный жанр назывался также буколика или эклога.

Содержанием пасторали было описание безыскусной жизни пастухов и пастушек на лоне природы. Природа с ее красотой и гармоничностью становится источником, дающим жизнь нежному и сильному чувству любви. Идеализация природной жизни появилась как альтернатива тому, что было связано для европейского человека с цивилизацией. Постепенное отдаление человека от природы стало характерным признаком цивилизации. Единение с природой, возвращение к ее лону стало в европейской культуре одним из символов внутренней гармонии самого человека. В разные периоды развития европейской культуры оно принимало различный облик.

Подлинной ценностью в жанре пасторали становится открытие человеком своей подлинной человеческой сущности. Природа выступает как фактор, который позволяет человеку почувствовать свою духовность, проявляющуюся в красоте и силе испытываемых на лоне природы чувств. Природа при этом не рассматривалась как нечто противостоящее человеку. Напротив, она становилась той ценностью, которая изначально принадлежала ему, но постепенно была утрачена им.

Отрыв от матери-природы, с одной стороны, есть признак взрослости, самостоятельности, с другой – утрата своих исконных корней, питающих сущность человека всем лучшим. Данный подтекст придает жанру пасторали скрытую печаль как сожаление по навсегда утраченному. Но, интересно то, что человек, как существо культурное, раскрывает свои лучшие, возвращенные культурой качества именно на лоне природы. Природа, таким образом, выявляет не столько природные, сколько культурные характеристики человека, делая его существом более совершенным.

Стиль пасторали предполагал существование некоего подтекста, основанного на противопоставлении пасторального мира как истинного неистинному. Пасторальный мир красив, напоен воздухом свободы, он дает возможность проявиться сильным и истинным чувствам человека. Пространство пасторального мира – красивая лужайка, древнегреческие храмы, леса. В этом сразу ощущается условность, которая подчеркивает

то, что это мир не реальности, а фантазии. Это усиливается также и тем, что время пасторали – не настоящее, а прошлое. Идеализация прошлого, в котором проявляется тоска человека по утраченному гармоничному миру, по «золотому веку» человечества, является одним из ведущих мотивов жанра. Пасторальный мир – такой, в котором человек может укрыться от бурь настоящего и культивировать свои чувства, это мир, в котором не происходят изменения, он вечен и неизменен в своей красоте и гармоничности. Именно это и позволяет ему стать «тихой гаванью» мечты о гармонии¹⁰².

Пастораль, зародившаяся в древнегреческом искусстве, наметила тему мечты по идеалу, мечты о гармонии человеческой жизни. Жанр пасторали испытал на себе воздействия мировоззрений различных эпох. Он приобрел черты христианского мироощущения в средние века, обогатился аллегорическими ренессансными мотивами, приобрел яркие признаки «социальной утопии» в эпоху Просвещения, повлиял на образ страдающего поэта в романтической литературе, насытился новой символикой в литературе XX века. Несмотря на характерный круг образов, пастораль как жанр обладал достаточно большими выразительными возможностями. Внутри данного жанра существовали свои жанровые подвиды – пастораль героическая, сельская и т.д. Пасторальными образами заполнено музыкальное и живописное искусство XVII-XVIII веков.

В живописи пастораль была связана с жанром пленэрных «галантных праздников», который приобрел особую популярность в искусстве XVII века. Идиллическая жизнь на лоне природы изображалась не как изнуряющий труд, а как отдых. Даже крестьянские сценки, существовавшие в рамках пасторали, рисуют безмятежную жизнь, в которой показана радость труда. В пасторали нет темных красок, страданий и мучений. Ее мир насыщен светлыми тонами, рождающими впечатление безмятежности. Пасторальная образность повлияла и на трактовку пейзажа, который нередко приобретал элегический оттенок. Одним из символов пасторали стала Аркадия – легендарная страна, в которой отсутствуют страдания земной жизни. Следы безмятежного образа Аркадии можно встретить во многих живописных полотнах XVII-XVIII веков.

Расцвет пасторали в живописи относится к XVIII веку. Характерное для эпохи классицизма обращение к античной тематике перекликалось с

¹⁰²О привлекательности и больших возможностях жанра пасторали можно судить по тому, какие писатели и поэты к нему обращались. Это Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, М. Сервантес, Л. де Вега, Т. Тассо, Э. Спенсер, Дж. Мильтон, У. Шекспир, П. Кальдерон, Дж. Флетчер, Дж. Томпсон, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков и др. Следы пасторальных мотивов можно найти и в таких произведениях, как «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и «Война и мир» Л.Н. Толстого.

пасторальными темами мифологического содержания. В «пастушескую» тему естественно вплетались мифические персонажи – фавны, сатиры, нимфы. Одной из известных картин той эпохи является произведение Дж. Б. Кастильоне «Пастораль. Фавн и пастушка». Влияние пасторали испытали многие великие художники того времени. Свое наиболее полное воплощение тема «галантного праздника» нашла в творчестве А. Ватто, в его известных картинах «Галантные празднества», «Затруднительное предложение», «Каприз»¹⁰³.

В музыке пасторальная линия прослеживается достаточно четко, охватывая большой круг жанров, как вокальных, так и инструментальных. Диапазон пасторальных мотивов очень широк и простирается на огромный временной промежуток – от лирики трубадуров до «Дафниса и Хлои» М. Равеля и Десятой симфонии М. Вайнберга. Можно сказать, что каждая эпоха, в той или иной степени, отдала дань пасторальности, преобразуя эту вечную тему в созвучную с требованиями времени. Первые оперы были написаны на сюжеты, имеющие пасторальный характер, что неизбежно сказалось на характере музыки¹⁰⁴.

Пасторальные мотивы сопровождают всю историю развития европейской музыки. Это искусство средневековых трубадуров и труверов, темы итальянских мадригалов, картины природы в творчестве мастеров эпохи Возрождения, барокко, классицизма, романтизма, импрессионизма. Каждое творческое направление вносило нечто новое в тему «человек и природа». От простодушно-радостного ощущения близости к природе до сложного психологического переживания единения с природой как недостижимого идеала – все это есть в музыкальных произведениях разных эпох и стилей.

Пастораль расцвела в жанрах оперы и балета. К пасторальным операм обращались выдающиеся оперные композиторы XVII-XVIII веков – Ж.-Б. Люлли, Г.Ф. Гендель, В.А. Моцарт. Для жанра балета пастораль долгое время была одной из плодотворных творческих идей. Однако, пастораль существовала не только в опере и балете как театральное представление. Пасторальные образы, частично, под влиянием оперных образов, воплощались в инструментальной музыке. Примеры таких произведений встречаются в творчестве А. Корелли, П. Локателли, А. Вивальди. Кроме того, пасторальная образность нашла широкое применение в камерно-инструментальной музыке.

¹⁰³См.: www.italian-art.ru; www.slovari.yandex.ru

¹⁰⁴Первые в истории музыки оперы, такие, как «Дафна» Я. Пери и «Эвридика» Дж. Каччини, имевшие античные сюжеты, раскрывали жизнь человека, как части природы. Обращение к античному сюжету было естественным – ведь создатели первых опер сознательно стремились возродить древнегреческую трагедию.

К числу наиболее ярких примеров пасторальной темы в музыке относятся опера «Орфей» К.В. Глюка, оратория «Времена года» Й. Гайдна, «Пасторальная симфония» и 21 соната Л. Бетховена.

В силу некоторой образной ограниченности, связанной с преимущественно, идиллическим воспеванием красоты природы и верной любви, пастораль не получила широкого распространения в XIX-XXI веках. Однако, в рамках неоклассицистских тенденций, пасторальные мотивы присутствуют в современной музыке. В качестве стилизации музыки прошлого пастораль продолжает свою жизнь¹⁰⁵.

Выразительность, выработанная в рамках данного жанра, нашла свое применение в самых различных по характеру и тематике произведениях. Художественные открытия пасторали вошли в «интонационный словарь» музыки различных стилей и направлений.

Пасторальностью наполнены концерты А. Вивальди «Ночь» и «Времена года». Последний приобрел славу одного из самых популярных инструментальных произведений в истории музыки. Более всего насыщена пасторальными мотивами первая часть цикла, концерт «Весна». Светлый, ясный и легкий колорит отличает музыку 1 части «Весны». Основная тема создает ощущение радостно-приподнятого настроения, вызванного пробуждением сил природы. Эпизодические разделы концертной формы наполнены звукоизобразительностью, имитирующей звуки пения птиц, журчания ручьев, шелеста листьев, грозы. Тема, исполненная хрупкой нежности и грусти во второй части создает образ погруженного в сладкие грезы пастушка. Третья часть – изящный танец нимф под волынку пастушка. Образность концерта очерчивает круг наиболее характерных мотивов, типичных для идиллической пасторали.

Пасторальность была не только сферой жизни жанра. Она стала для некоторых композиторов, например, Й. Гайдна, доминантой их мироощущения¹⁰⁶. Пасторальность вобрала в себя идею сопричастности человека к жизни природы, земли, космоса. Она отражала идею гармонии в ее музыкально-поэтическом преломлении.

Искусство всегда находило ответ там, где философия только ставила вопросы. Поэтому использование в философской литературе жанра философского романа-утопии представляет собой интересный пример

¹⁰⁵В таком качестве, например, пастораль использована в интермедии «Искренность пастушки» в опере «Пиковая дама» П.И. Чайковского.

¹⁰⁶А.И. Асфаньярова отмечает, например, что, несмотря на образное богатство, в клавирных произведениях Й. Гайдна преобладает пасторальная образность. См. более подробно: Асфаньярова А.И. О роли семантического анализа в исполнительском интонировании авторского текста (на примере клавирных сонат Гайдна)// Искусство и культура в контексте современной педагогической мысли: Материалы Международной научно-практической конференции. – Уфа, 2009. – С. 6-11., Асфаньярова А.И. О некоторых способах воплощения образов пасторали в финалах фортепианных сонат Гайдна// Музыкальный текст и исполнитель: Сб. статей. – Уфа, 2004. – С.93-103.

того, как наука обращается в поисках ответов на наиболее важные вопросы к силе искусства. В истории человеческой мысли было создано несколько таких примеров. Каждый случай интересен по-своему.

Первым примером создания модели идеального города стало «Государство» Платона. Платоновское «Государство» наметило основные пути, по которому строилась мысленная модель идеального государства.¹⁰⁷ Это, во-первых, выбор правителя. И здесь Платон отдает предпочтение философам, как людям, обладающим и знаниями, и мудростью, а главное – потребностью в собственном совершенствовании. Философ, по мнению Платона – человек, который созерцает прекрасное, познает не мнения, а бытие и истину. Философ огражден от поверхностного взгляда на людей и общество, он способен прозревать самую суть предметов и явлений. Их «страстно ведет к познанию, приоткрывающему им вечно сущее»¹⁰⁸. Правитель не должен потакать желаниям толпы, он составляет ей противовес, сдерживает все неразумное и губительное для целостности государства.

Другая идея, высказанная Платоном и поддержанная иными авторами утопий – идея о необходимости существования сословий в государстве. Они не являются плодом насилия, а формируются естественным путем в результате разделения труда. Наибольшее внимание философ уделяет сословию стражей, от которых зависит безопасность государства. Жизнь стражей должна быть размеренной и направленной на то, чтобы развивать качества воинов.

В-третьих, Платоном предложены те пути, которые могли бы способствовать формированию такого государства. Он видит источник общего благополучия в правильном воспитании членов общества. Воспитание должно быть гармоничным и сочетать в себе мусические и гимнастические искусства. Многие из того, что высказано Платоном в его труде «Государство» можно расценить как отголоски спартанской системы воспитания, отличавшейся исключительной суровостью. Так, философ считает целесообразным убивать слабых от рождения младенцев, выступает за то, чтобы женщины наравне с мужчинами получили такое же хорошую физическую закалку.

Образ жизни идеального общества должен быть далек от всевозможных излишеств. По мнению Платона, роскошь и изобилие приводят к тому, что люди становятся изнеженными и слабыми. Теряя силу сами, они ослабляют государство. В жажде роскоши философ видит причину возникновения войн. Желание иметь сверх необходимого становится источником зла, способного разрушить даже сильное

¹⁰⁷См.: Платон. Государство // lib.rus.ec/b/177876/read

¹⁰⁸Там же.

государство. Поэтому, стражи не должны пользоваться золотом или серебром, и даже прикасаться к нему.

Гармонию в государстве Платон видит в духовной основе общества, чему должны способствовать философы.

Труд Томаса Мора «Утопия» (1516) стал классическим примером того, как можно мечтать о несбыточном. Предлагая свой вариант прекрасного устройства государства, автор осознает, что его мечта о такой идеальной социальной гармонии останется только мечтой. Намек на то, что данная книга посвящена стране, которая не существует в действительности, заключен в названиях ее территории. Это обозначение самого острова, реки, которая тем протекает; даже имя правителя острова подтверждает эту мысль¹⁰⁹. Все это – свидетельство призрачности страны, о которой идет речь. Все сочинение – это прекрасная мечта о гармоничном существовании. Социально-экономическое устройство Утопии таково, что в стране нет несправедливости, порождаемой частной собственностью. Граждане Утопии не испытывают нужды в материальных благах. Хотя продолжительность рабочего дня составляет всего 6 часов, но это компенсируется обязательностью труда для каждого гражданина. В Утопии работают все, создавая материальные блага, которые равномерно распределяются между гражданами.

Важный момент устройства этого идеального государство заключается в том, что жители страны, имея много свободного от работы времени, занимаются духовным самосовершенствованием. Таким образом, гармоничная жизнь жителей Утопии имеет две взаимосвязанные стороны. Это, гармония внутри страны, которая создается за счет разумного устройства государства. Ее можно обозначить как гармонию между отдельным человеком и государством. Другая сторона – гармония между жителями, которая складывается благодаря гармоничности самих граждан. Т. Мор привел в систему те наметки, которые до него высказывались об идеальном устройстве государства другие философы.

Спустя почти столетие после «Утопии» появился другой пример подобного рода – работа Томмазо Кампанеллы «Город солнца» (1602). Религиозное воспитание и деятельность Т. Кампанеллы обусловили особый характер создаваемого им идеального государства¹¹⁰. Идеальное государство автор представлял в виде города, основанного на христианских нормах и традициях. Город возглавляет священник по имени Солнце, который управляет государством через священников. С Утопией Мора данное сочинение объединяют идеи религиозного воспитания. По

¹⁰⁹ Слово «Утопия» в переводе с древнегреческого означает «место, которого нет», название реки – Анидра, - переводится как «лишенная воды», правителя Утопии зовут Адем – «без народа».

¹¹⁰ Т. Кампанелла был монахом-доминиканцем, отстаивавшим идею подчинения всех государств папской власти.

мнению авторов, лучшими воспитателями юношества являются представители духовного сословия. Авторы также приветствуют идею отчуждения частной собственности в пользу государства¹¹¹.

Пороки современного ему общества Т. Кампанелла видит, в основном, в двух причинах. Это, во-первых, недостатки устройства самого общества, главным пороком которого является частная собственность. Во-вторых, несовершенная природа человека. Устраивая свое идеальное государство, автор, как ему, кажется, успешно решает эти проблемы. Прежде всего, в городе отсутствует частная собственность, все люди работают, независимо от своего положения и даже состояния здоровья. Четырехчасовой обязательный труд каждого горожанина дает возможность обществу иметь все необходимое. Общим является не только имущество граждан, но даже жены, и семьи как таковой нет. Казалось, автор предусмотрел все для того, чтобы общество было гармоничным и не страдало от тех пороков, которыми заражены обычные государства того времени. Раз у горожан прекрасного города нет собственности, то, по мысли автора, они лишены таких пороков, как зависть, корысть, стяжательство, гордыня. То есть, автор пытается решить социальные проблемы через оптимальную социальную организацию и путем воспитания.

Воспитание, играющее исключительную роль в жизни города Солнца, начинается с малых лет. Воспитание это многостороннее: дети не только изучают науки и приобретают навыки практической жизни, но и укрепляют свое тело гимнастическими упражнениями. Важным моментом в обучении является использование наглядности, которое позволяет получать знания «играючи». Планомерное воспитание, основанное на уважении к старшим и обретении у них жизненного и научного опыта, формирует людей, лишенных обычных людских недостатков. Жители города Солнца не завидуют друг другу, напротив, всегда помогают. Вся их деятельность направлена на достижение не личного благополучия, а общественного. Они живут интересами общества. Однако эта идиллическая картина имеет и оборотную сторону, которая заключается в том, что жители города практически лишены свободы. Нет ни одной сферы деятельности, в которой они могли бы проявить свое свободное волеизъявление. Строгая регламентация, касающаяся даже интимных сторон жизни, превращает жителей в хорошо отлаженных автоматов.

Есть в социальном устройстве солнечного города одна примечательная сторона. В городе нет сословий, а представителем элиты общества может стать каждый горожанин, проявивший себя как знаток наук и человек, строго выполняющий требования общества. Хотя

¹¹¹Возможно, примером для этого послужила практика монастырей, где монахи не имели частной собственности. Все, что они производили, принадлежало монастырю.

социальное неравенство, практически, сведено к минимуму, но отголоски его все же присутствуют. Во время обеда начальники получают большую, по сравнению с остальными, порцию еды. И, хотя они ее отдают детям как поощрение за успехи в учебе, факт остается фактом, который заключается в том, что вышестоящие обладают некими, пусть и минимальными, привилегиями ¹¹².

Были, однако, в истории человеческой мысли и такие образы идеальных государств, в которых преобладающими были не столько социальные, сколько эстетические проблемы. В подобных трактатах заметнее то обстоятельство, что подобные сочинения, чаще всего, являются скрытой критикой существующего положения в какой-либо области духовной жизни общества. Если в большинстве утопий ставились и, насколько это возможно в подобном жанре, решались социальные вопросы, то в некоторых рассматривалась проблемы эстетического плана.

Одним из подобных примеров является сочинение Л.Б. Альберти «О зодчестве». Он создал образ прекрасного, идеального города, в котором все гармонично, причем внешняя красота является отражением внутренней гармонии. В своем трактате «О зодчестве» он рисует картину такого города, в котором все направлено на то, чтобы человек чувствовал себя счастливым. Прекрасная планировка и архитектура зданий и площадей создавали атмосферу красоты и сопричастности к творению.

Другой, не менее интересный пример – сочинение Гектора Берлиоза «Эвфония, или город музыки. Новости из будущего» (1852). Французский композитор-романтик создал образ города, главным интересом жизни которого является музыка. Весь город населяют музыканты. Музыкой здесь занимаются все, вплоть до детей. Пропуском в этот город является только музыкальная одаренность, отсутствие ее не позволяет желающему проникнуть в него. Вся деятельность жителей, так или иначе, связана с музыкой. Это либо сама музыкальная деятельность, либо то, что помогает ее осуществлению – например, печатание нот или изготовление инструментов. Даже улицы носят названия, имеющие отношение к музыке.

Жизнь в музыкальном городе, нарисованном воображением Берлиоза, при всей заманчивости содержания деятельности, трудно назвать счастливой. Город живет по строгой армейской дисциплине, мало, с традиционной точки зрения, способствующей развитию творчества. Берлиоз создавал свою «Эвфонию» по образцам существующих утопий, для которых было характерно наличие жесткой регламентации в поведении жителей. Вероятно, Берлиоза привлекла идея выказать свое недовольство существовавшей в его время практикой музыкальной деятельности. Так, в его воображаемом городе произведение начинает свою самостоятельную жизнь только в том случае, если оно получит

¹¹²См.: lib.ru/INOOLD/KAMPANELLA/suntown.txt

одобрение большинства жителей. Поскольку все жители Эвфонии обладали музыкальностью и хорошим вкусом, это давало гарантию того, что звучать будет только художественно ценное, истинное музыкальное произведение.

Возможно, Берлиоза не устраивал и уровень исполнительской культуры его времени. Поэтому в «своем» городе он разрешил концерттировать только тем исполнителям, которые выдерживали строгий конкурсный отбор¹¹³. Можно сказать, что в отношении последнего Г. Берлиоз заглянул в будущее. Действительно, в исполнительской практике XX-XXI веков предпочтение всегда отдается лауреатам конкурсов, то есть тем музыкантам, чье исполнительское мастерство получило оценку со стороны строгого и профессионального жюри.

Любопытный образец своего рода «антиутопии» - сочинение Андре Моруа «Путешествие в страну эстетов». Автор сохранил основные клише утопий: путешествие, кораблекрушение, в результате которого путешественники попадают на неведомый остров, построение произведения в виде рассказа путешественников и т.д. На первый взгляд, устройство такого государства, о котором пишет А. Моруа, заслуживает уважительного отношения. Действительно, что может быть лучше, если вся государственная машина нацелена на то, чтобы помочь творческому человеку создать прекрасное произведение искусства? Но, при более детальном изучении социального положения города выявляются некоторые неприятные стороны. Авторы составляют некую касту, на благополучие которой работают простые люди. К тому же, оторванные от реальной жизни и живущие в своем воображаемом мире, творцы перестают создавать истинные произведения искусства. Их фантазия беднеет, плодотворные идеи иссякают. Искусство, не связанное с жизнью, перестает приносить плоды, оно становится нежизнеспособным – таков вывод автора¹¹⁴.

В упомянутом последнем произведении гармония не показана явно. Она присутствует как некий скрытый идеал – то, чего нет в изображаемом городе, но она выявляется через отрицание.

Итак, гармонию искали в искусстве, литературе и философии. Диапазон поисков гармонии, так же, как и разнообразие жанров, поражают воображение. Человеческая мысль во всем, к чему она обращалась, искала образ гармонии. Стремление найти уникальный баланс человека как существа природного и духовного вызвал к жизни жанр пасторали, а желание найти гармонию человека как существа социального породил другой литературно-философский жанр – утопию. Как видим, поиск

¹¹³См. Об этом: www.clubook.ru/encyclopaedia/evfonija.

¹¹⁴См.: www.litmir.net/br/?b=95771&p=2

идеала приводил человечество к неожиданным и ценным для его духовного мира открытиям.

1.4. Ислам в утверждении гармонии духа

Каждая религиозная конфессия представляет собой некую систему, построенную на ряде положений. Противоречия, существующие в такой системе, не мешают проявлению ее гармоничности. Гармоничность религиозной системы создается за счет доминирования в ней исходной идеи – идеи Абсолюта. В каждой конфессии эта идея получает своеобразное воплощение.

Потребность в Абсолюте заложена в самой природе человека, той духовной ее составляющей, которая образует «вертикальную координату» его личности. Хотя исследование Абсолюта традиционно составляет прерогативу философии, но религия обладает в этом отношении особыми возможностями, раскрывая другую сферу знания о нем. Открывая перед человеком возможность личного общения с высшим существом, она формирует знание, которого невозможно достичь никаким иным путем. Религиозное знание достигается путем откровения, в основе которого лежат вера и интуиция. Знание об Абсолюте, полученное таким путем, уникально и сугубо индивидуально. Опыт, полученный в результате общения с высшим существом, поделиться нельзя. Никакие слова не способны передать то переживание и то знание, которые открываются каждому человеку в отдельности и составляют богатство его личного духовного мира.

Религия имеет различную трактовку в философских концепциях мыслителей. Но, несмотря на различие трактовок сути религии, все они сходятся на некоторых важнейших положениях. Во-первых, религиозное чувство присуще человеку как существу духовному. Во-вторых, религия создает духовную общность, заменить которую или очень трудно, или вообще невозможно в силу уникальности ее функций в структуре духовного бытия. В-третьих, религиозное чувство является частью полноценного ощущения и переживания бытия.

Духовная природа человека властно требует от него поиска истины. Религия выступает как одна из форм обретения истины. Религиозная истина открывается человеку как прикосновение к сокровенному, при котором происходит вечное обновление его знания. Сила религии заключается в том, что она обращается к каждому человеку в отдельности, раскрывая его духовный потенциал. Постичь смысл религиозного учения, каким бы простым оно ни казалось на первый взгляд, человек может только в определенной ситуации и в результате длительной подготовки. В акте религиозного познания участвуют все духовные силы человека.

Глубина постижения вероучения зависит от многих личностных факторов человека, в том числе и от его культурного уровня, в чем проявляется сходство религии и искусства.

Для того, чтобы достичь своей цели и сформировать ситуацию отклика на те идеи, которые излагаются в вероучении, религиозная система должна опираться на систему образов и иметь свой неповторимый язык. В особенность религии входит способность такого эмоционально-психологического воздействия на человека, при котором обнаруживается большая степень убедительности всего, что высказывается в рамках вероучения. Религия сильна не рациональностью, а иррациональностью, в недрах которой формируется образность, обладающая огромной силой воздействия. Таким образом, очевидна еще одна аналогия эмоционально-психологических ресурсов религии с возможностями искусства.

Религия открывает перед человеком уникальную возможность личного общения с высшим существом, в процессе чего реализуется трансцендентальная сущность человека. Общение с высшим существом заполняет вакуум между человеком как существом земным и конечным и некоей силой, находящейся неизмеримо выше его. Религия имеет не только психологическую, но и глубокую онтологическую основу. Она отражает духовность человека как глубинную, метафизическую сторону его личности, позволяющую высветить его онтологическую истинность. Потребность в подобном контакте объясняется, в числе прочих причин, и идущим с древности стремлением обезопасить себя. Религиозные нормы, определяющие характер мировосприятия и мироощущения человека, помогают ему справиться со страхом неизвестности. Предопределенность человеческой судьбы волей высшего существа снимает с человека тяжкий груз ответственности за многие поступки. Мысль о том, что высшее существо защитит его в случае опасности, является существенной поддержкой в обыденной жизни.

Религиозные догмы помогают человеку решать одну из основополагающих проблем бытия - проблему смерти. Смерть страшна тем, что составляет антипод самой жизни, в ней заключен уничтожающий для человека смысл - прекращение существования, небытие. Признавая разумом необходимость и неизбежность смерти, человек отчаянно сопротивляется этому. Уверовать – значит освободить себя от страха смерти. Религиозная догма обещает человеку не прекращение жизни, а лишь появление иной ее формы. В результате у человека остается надежда на то, что его бытие не прекратится. Мусульманство, как и христианство, рассматривает земную жизнь лишь как прелюдию к жизни основной – вечной, загробной. «Здесьняя жизнь – только игра и забава; будущее жилье лучше для тех, которые богобоязненны»¹¹⁵, утверждает Коран. Не

¹¹⁵Коран. 6,32.

ограничиваясь этим, текст Корана обещает праведникам райскую жизнь, наполненную вечными радостями, наслаждениями и покоем.

Ислам (ар. – «покорность»), зародившись в VII веке в Западной Аравии, быстро распространился на большие территории, и сейчас является одной из основных религиозных систем, которой придерживаются приблизительно около миллиарда жителей планеты. Ислам утвердился как монотеистическая религия, в которой поклонение Аллаху как единому Богу рассматривается в качестве основного догмата верования¹¹⁶.

Священной книгой мусульман является Коран, чтение и толкование которого составляет одну из важных сторон религиозной жизни каждого верующего. Постоянное обращение к Корану в будни и в праздники, практика чтения суры перед началом важного дела – все это дает верующему внутреннюю опору, помогает найти в себе силу и уверенность, необходимую в жизни. Содержание Корана символично, поэтому способность найти тайный смысл того, что в нем изложено – значит открывать новые его значения. Священная книга не включает в себя свод каких-либо сведений об окружающем мире. Она направлена глубже – к душе человека, и именно в ней должна найти отклик.

Связь человека с Аллахом имеет глубокий смысл, уподобляя человека высшему существу. Космоцентрический характер контакту между человеком и Аллахом придает то, что благодаря ему в земном существе открываются черты иного. Установление связи с высшим существом формирует порядок в мироздании, где каждый должен знать свое место. Покорность судьбе, являющаяся одним из ведущих положений ислама, исполнена глубокого смысла. Судьба мусульманина – это жизненный путь, который ему предстоит пройти, и он должен быть пройден достойно. Человеку необходимо максимально реализовать то, что ему предназначено судьбой. Ставить перед собой непосильные задачи – значит лишать себя будущего. Если мусульманин во благо себе и обществу использует то, что ему положено, то, что предназначено Аллахом, он выполняет волю Аллаха и обеспечивает себе праведную жизнь. Покорность судьбе избавляет человека от зависти, лишаящей его внутреннего спокойствия. Внутренний мир мусульманина – это замкнутый мир.

Религия основана на вере, не требующей доказательства истинности ее догматов. Хотя в истории философии и имеется традиция

¹¹⁶ В отношении монотеизма мусульманство более последовательно, чем, например, христианство, в котором догмат Святой Троицы допускает существование высшей силы в виде трех лиц. «Нет Бога, кроме Аллаха, и Мухаммед – пророк его» - это традиционная молитвенная формула, которую правоверный мусульманин должен повторять постоянно.

доказательства существования Бога, но религия в этом не нуждается¹¹⁷. Сила религии – в вере, необходимой каждому человеку. Тот факт, что современному человеку известны многие тайны устройства вселенной, не преуменьшает религиозного чувства. Напротив, вооруженный знаниями человек яснее осознает, насколько велико то, что находится за пределами его понимания. Выросшая за последнее время потребность в религии подтверждает этот факт. Религия не составляет альтернативу научному знанию, равно как приверженность религии, по результатам исследований, не является показателем отсутствия полноценных знаний.

Фундаментом любой религии, как и ислама, является вера. Без веры нет религии, ибо именно она создает основу доверия между человеком и высшим существом¹¹⁸. Благодаря вере между человеком и высшим существом образуется тот уникальный духовный контакт, который помогает верующему преодолевать жизненные трудности. Вера представляет собой особое состояние души, которое заключается в сильном переживании тех догматов, к которым обращено его сознание. Духовные положения религии становятся для верующего непреложной ценностью. Горячая и чистая вера открывает перед человеком глубины религиозного чувства, поддерживая его силы и помогая ему преодолевать сомнения. Вера не основана на логическом подтверждении существования божества. Она является эмоциональным откликом на его бытие.

Универсальной формой общения верующего с Аллахом является молитва.

Ислам, как и любая развитая религиозная система, строго иерархичен. Установление иерархии и сохранение ее составляет гарант устойчивости мироздания, всеобщей гармонии. Пятикратная ежедневная молитва (салат) позволяет мусульманину сохранять и укреплять свою связь с Аллахом. Ощущение единения с Аллахом формирует у мусульманина представление о цельности своего существа. Молитва для верующего не должна быть формальным актом веры. В механическом произнесении молитвенного текста исчезает главное – ощущение единения с Аллахом. Слова молитвы, несмотря на частую их повторяемость, не должны стираться в сознании и лишаться своего смысла. С чистой душой и пламенной верой, чувствуя и переживая каждое молитвенное слово, должен обращаться мусульманин к Аллаху. В Коране молитва, наряду с терпением, рассматривается как помощь человеку.

¹¹⁷Подобная традиция была сильна в эпоху европейского средневековья. Одним из ярких примеров доказательства бытия бога является труд Фомы Аквинского «Сумма теологии».

¹¹⁸Кстати, слово «конфессия» означает вероучение. Да и само слово «вероучение» содержит в себе слог «вера», указывающий на обязательность его присутствия в религии.

Многократность молитвенного ритуала – трудное требование. О молитве в Коране сказано, что она – «великая тягота, если только не для смиренных»¹¹⁹. Многократность молитвы, создавая тесную связь между верующим и Аллахом, служит постоянным напоминанием о духовной общности высшего существа и человека. Молитвенное настроение имеет особый характер, поддерживая в верующем высокий тонус духовности, приподнятости, устремленности к идеалу. Молитва протягивает невидимые, но прочные нити между верующим и его божеством. Очищая душу человека от скверны, она помогает ему поддерживать в себе доброе отношение к жизни и к окружающим людям. Недаром в одном из аятов призыв выстаивать молитву находится рядом со словами «приносите очищение» и «говорите людям хорошее»¹²⁰. Молитва, таким образом, открывает перед верующим не только путь к постижению Аллаха, но и устанавливает гармонию с окружающим миром.

Строго регламентированная молитвенная практика способствует также установлению размеренного ритма жизни. Регулярность молитвы поддерживает в верующем душевное спокойствие, ограждает его от страха неожиданности, усиливая гармонию его внутреннего мира. Приступая к молитве, верующий уже начинает освобождаться от всего низменного, того, что мешает ему воспарить мыслью к Аллаху. В Коране особо подчеркивается, что к молитве нужно приступать с чистой душой и чистым телом¹²¹. Омовение перед началом молитвы носит символический характер, помогая человеку через обретение телесной чистоты освободить душу от всего нечистого.

Являясь формой общения с Аллахом, молитва для мусульманина выражает меру его доверия высшему существу. Отдавая себя в руки Аллаха (все в руках Аллаха – часто говорят мусульмане), верующий доверяет ему самое ценное, чем он владеет – свою жизнь. Доверие к Аллаху – это вера в его благодать, милосердие, мудрость. Аллах знает, что человеку лучше, поэтому обращение к нему с конкретными просьбами неуместно, в этом – проявление недоверия к его высшей мудрости. Просьбы к Аллаху унижают человека, при этом его религиозное чувство мельчает, теряет свою возвышенность. В обращении к Аллаху, прежде всего, заложено стремление закрепить свою духовную связь с ним¹²².

Мусульманство, как и любая религия, устанавливает духовную общность разных людей. Оно объединяет людей, различающихся по возрасту, социальному положению, профессии, национальности. Ислам формирует пространство духовного общения, создающее глубокое

¹¹⁹Коран 2.42.

¹²⁰Там же. 2.77

¹²¹Там же. 4.46.

¹²²В исламе существуют отдельные молитвы-просьбы, которые не имеют отношения к основной обязательной молитве.

единение большого количества людей. Осознание внутренней общности с огромным количеством людей, живущих на различных континентах, придает каждому мусульманину силу и сознание своей правоты. Устремленность к идеалу, каким является Аллах, поддерживает в мусульманине стремление быть достойным его милостей. Направленность на идеал создает для человека стимул к совершенствованию своей личности.

Свободен ли верующий человек? Не сковывают ли его свободу требования ритуала? Даже приверженность к учению, строго регламентирующему поведение человека, не лишает его внутренней свободы. Человек волен в своих поступках, мыслях, желаниях, так как его внутренняя жизнь не поддается никакому внешнему контролю. Вопрос веры – это вопрос его совести. «Кто хочет, пусть верит; кто хочет, будет неверным»¹²³, говорится в Коране. Свобода предполагает наличие ответственности за свои поступки, и Коран требует его выполнения. «Не следуй за страстью, а то она сведет тебя с пути Аллаха»¹²⁴. Человек, отвечая за свое поведение, признает правоту высшей силы, что способствует установлению гармонии человеческих отношений.

Единство различных проявлений духовной деятельности людей в религиозной системе позволяет человеку почувствовать единство мироздания, в котором все взаимосвязано и гармонично. Человек должен поступать так, как предназначено Аллахом не только в религиозных ритуалах. Стремление воплотить волю Аллаха во всей его жизни способствует формированию нравственного чувства. Истинный мусульманин должен вести себя так, чтобы своими поступками и мыслями заслужить милость Аллаха, благодаря чему нравственность становится частью его жизни.

Ритуальность, обрядность имеет большое значение в исламе. В числе обязательных поступков является для него, кроме ежедневной пятикратной молитвы, пост в месяц рамадан и паломничество в Мекку. Но это, скорее, внешние проявления его религиозности. Самое же главное – внутренняя сущность мусульманина, его добровольное приятие тех нравственных норм, которые несут совершенство его внутренней сущности.

Добродетельность человека оценивается не только с точки зрения выполнения им ритуалов веры, но и по тем добрым делам, которые он сделал в своей жизни. Недаром одним из основ вероучения является «иксан» – благие дела, совершенные им за свою жизнь. К ним же относится и «аз-закат» - добровольная очистительная милостыня, несущая в себе глубокий нравственный смысл. Давая милостыню, человек становится добрее, великодушнее, ощущает свою нравственную силу,

¹²³Коран. 18,28.

¹²⁴Там же.38,25.

очищает свою душу от всего низменного, того, что мешает его искренней вере и общению с Аллахом¹²⁵. Поделиться добром – значит умножить добро в мире, распространить его на других людей.

Особой стороной бытия религиозного сознания является его связь с другими формами духовной жизни человека. Наиболее близким к религиозному сознанию является искусство, которое объединяется с ним огромной ролью эмоционального и образного начала. Религиозное сознание несет в себе отпечаток поэтического восприятия мироздания, поэтому поэзия приобрела такое большое значение в исламском мире. Этому способствовало и особое отношение ислама к изобразительным искусствам.

Ислам запрещает изображение человека и животных. Любое подобное изображение, по мнению адептов мусульманства, приводит к появлению идолов, поклоняться которым строго запрещено¹²⁶. Важная сторона мусульманства, сближающая его с иудаизмом – отсутствие какого-либо изображения Аллаха. Крайняя абстрактность высшего божества, не имеющего ничего общего с человеческим обликом, усиливает ощущение тайны. Хотя, по Корану, Аллах создал человека по своему облику и подобию, здесь, скорее всего, имеется в виду духовный облик человека, а не его внешний вид. Таким образом, Аллах обладает в гораздо меньшей степени антропоморфными чертами, чем, например, Бог христиан.

Запрет на изображение живых существ, по мнению Е.Г. Яковлева, связан не только с борьбой против идолопоклонства. «Эти запреты имели глубокий социальный смысл, - пишет он, - они должны были отвлечь взоры правоверного мусульманина от бренного мира, направить его помыслы, чувства и желания к единому эпицентру мироздания – к Аллаху»¹²⁷. Причин, по которым в исламском искусстве не приветствовалось изображение живых существ, могло быть несколько. В их числе Г. Грюнебаум называет идею магической тождественности изображения и оригинала, а также «специфически религиозное нежелание сделать божество видимым»¹²⁸.

В силу этого в исламе активно развивались те искусства, которые не были напрямую связаны с предметностью. Это архитектура, поэзия, каллиграфия, орнаментика, лучше всего подходившие для воплощения абстрактной идеи. Изъяты все, что напоминало человеку о бренном мире и

¹²⁵Особую практику мистического постижения Аллаха через растворение и слияние в нем разработал суфизм – одно из направлений ислама.

¹²⁶По мнению Г. Грюнебаума, безусловного запрета на изображение человека в момент зарождения ислама не было. По мнению ученого, лишь после IX века стало формироваться негативное отношение к фигуративному искусству. – См.: Грюнебаум Г. Классический ислам. – С.129.

¹²⁷См.: Яковлев Е.Г. Эстетика. – М., 2000. – С.382.

¹²⁸Грюнебаум Г.Э. Цит. работа. – С.129.

воплотить красоту нетленную – такая задача всегда стояла перед мусульманским искусством. Способность оторваться от всего земного и воспарить мыслью к высотам духа считалось у мусульман большим достоинством. Умение избавляться от земных страстей и насыщать свою душу возвышенным духом отличалось как несомненное достоинство¹²⁹. Тяга к трансцендентному как к идеалу трактовалась в качестве знака приближенности человека к Аллаху.

Поэзия всегда стояла на высоком уровне в исламском искусстве. Официальное направление в поэзии, связанное с прославлениями правителей, хотя и хорошо оплачивалось и приносило поэтам относительную независимость и безопасность, никогда не занимало доминирующего положения в искусстве и не было источником поэтических шедевров. Бесконечное богатство и разнообразие восточной поэзии связано с другими направлениями и жанрами, особенно – с лирикой. Особое распространение получили среди последнего любовная и философская лирика. Хотя в философской лирике встречается обращение к религиозным проблемам, основным ее содержанием является постановка общечеловеческих проблем, таких, как смысл и ценность жизни, жизнь и смерть, достоинство и свобода человека и т.д.

Особое искусство, которое отличается своеобразием и отражает сущность восточного мироощущения – каллиграфия. Оно вобрало в себя специфику исламского восприятия мира, для которого большое значение имело слово как нечто, несущее в себе не только явный, но и скрытый смысл. Слово устное и слово письменное составляли две ветви искусства, взаимно дополняющие друг друга. Слово было связано с практикой чтения Корана, представляющей собой важную часть духовной жизни каждого мусульманина. Если принять во внимание, что Коран сначала существовал как устная традиция, и лишь позднее был оформлен письменно, то понятно, насколько значимым является для мусульман речь устная и речь письменная. Чтение Корана насыщалось традициями, связанными с особенностями интонирования текста, где большая роль отводилась эмоциональному тону, с которым произносились аяты.

Закрепившись в качестве письменного источника, Коран не утратил связи с установившейся традицией устного его прочтения, но обрел новую форму, имевшую немалое эстетическое значение. Коран превратился в один из шедевров не только поэтически-философского, но и каллиграфического искусства. Изящное письменное оформление священных текстов наделяло их особым смыслом, в котором интеллектуальное начало неразрывно сливалось с чувственным, в котором воплощалась красота. При этом чувственный элемент насыщался

¹²⁹Е.Г. Яковлев приводит высказывание Ибн Сины о том, что умозрительная сила является высшей способностью человека познания бога и мира. – См.: Яковлев Е.Г. Эстетика. – С.388.

духовностью, придавая тексту изысканное очарование. Каллиграфическое искусство создало уникальную форму бытия Корана в виде отдельно выписанных аятов. Красиво написанные аяты из Корана можно встретить на кусочках драгоценных тканей и дорогой бумаге. Украшая жилище человека, они одновременно выполняют функцию своеобразного талисмана, охраняющего верующего от зла. Стены мечетей, ритуальные принадлежности – все это стало объектом применения мастерами каллиграфического искусства. Красота начертания букв стала предметом подражания со стороны многих мастеров¹³⁰.

Каллиграфическое мастерство было высоко ценимым искусством, признаком культуры и утонченности. Совершенствуясь, оно превратилось в хранителя духа ислама. На каллиграфию переносилось эмоциональное переживание тех образов, которые не воплощались в мусульманском искусстве в иной форме. Письмена сравнивались с цветами, драгоценными камнями, дорогими тканями. В свою очередь, в красоте человека открывали изысканность арабского алфавита. Один из распространенных поэтических мотивов – сравнение очарования девушки с буквами арабского алфавита. У прославленного поэта Рудаки есть такие строки:

Твой локон вьется, словно буква «джим»,
А родинка, как точка, льнет к устам¹³¹.

Вот примеры из поэзии великого поэта Хафиза Хорезми:

«Где уста прячешь ты?» - я спросил и примолк, -
В книге книг красоты они – словно бы «мим».

...

И родинок точки и «нуны» бровей
Красивы, как схожие с «мимом» уста.

...

Твой стан – «алиф», и «лям» его обвил, -
Не так ли твои кудри кольца вьют!¹³²

В поэтической картине весеннего пробуждения природы, созданного Джамии, тоже присутствует образ буквы алфавита:

О милая, взгляни, как мир красив,
Вот строки трав легли на свитки нив,

¹³⁰Красота изысканной воздушной арабской вязи привлекала испанских ювелиров, и они, не всегда зная значение арабских слов, даже украшали аятами из Корана предметы христианского церковного ритуала, пишет Е.Г. Яковлев, ссылаясь на Э. Леви-Провансаля.. – См.: Яковлев Е.Г. Эстетика. – С. 402.

¹³¹Рудаки. Кыта // Лирика. Из персидско-таджикской поэзии. – М., 1987. – С.28.

¹³²Хафиз Хорезми. Избранное. – Ташкент, 1975. – С.22,41,60.

Весна, как ученик, мелком зеленым
На поле учится писать «алиф»¹³³.

Алиф, нун, мим, лям – буквы арабского алфавита, каждая из которых обрела в поэтической литературе свой символический смысл. В качестве первого элемента арабского алфавита, с написания которого начинается его изучение, алиф приобрел нарицательное значение символа элементарных, основных знаний.

Опоэтизирован был и калам – тростниковое перо, которым выводились арабские письма. Калам наделяется магическими способностями, так же, как кисть у древних китайцев. Тростниковое перо служило не только для письма, им пользовались также для графических работ и прорисовки фигур для миниатюр. Таким образом, калам был, действительно, пером художника в самом широком смысле этого слова. О той роли, которую играл образ калама в духовной жизни мусульман, свидетельствуют и строки из Корана: «И Господь твой щедрейший, который научил *каламом*, научил человека тому, чего он не знал»¹³⁴. В данном случае калам понимается как мощный инструмент познания человеком мироздания. Силу калама превозносит поэзия:

Он без ушей отлично слышит, он хром, а поступь так легка;
Лишенный глаз, весь мир он видит, красноречив без языка;
Как стан любовницы, он гибок, змее движеньями подобен;
Он наделен печали цветом и грозной остротой клинка.

Рудаки.¹³⁵

В том значении, которое занимала каллиграфия в духовной культуре ислама, скрыты особенности духовного мусульманского восприятия мира. Каллиграфия – не просто красота изящных линий и особого их ритма, она – средоточие единства эстетического и интеллектуально-духовного, слитность единого образа и множественности его проявлений. В ней находит свое наивысшее проявление каноничность исламского искусства, в котором отражается незыблемость традиционных эстетических установок. В изящной арабской вязи видна и даже слышна гармония духа исламской культуры.

Глубокий смысл каллиграфии заключался в том, что она концентрировала в себе представления о красоте и перекликалась с искусством орнамента. Каллиграфия и орнамент стали проявлениями столь характерной для исламского искусства декоративности. По сути, сам арабский шрифт нередко становился основой для создания причудливых орнаментальных фигур. В пристрастии к орнаменту, столь типичному для исламского искусства, нашло отражение стремление к особому воплощению внешнего мира.

¹³³Джами. Рубаи // Там же. – С.338.

¹³⁴Коран. 96.3-5.

¹³⁵Рудаки. Рубаи//Там же. – С.42.

В искусстве ислама окружающий человека мир предстает не в своем обычном, эмпирически приземленном виде, а в абстрактной форме, устремляющей мысль человека ввысь. Это определяет высокую степень символичности изобразительного искусства ислама. Орнамент не воплощает формы живых существ, но в особом ритме повторяет их формы и линии. Многие орнаменты представляют собой сложное сочетание нескольких простых фигур, в чем можно обнаружить идею единства всего сущего. Строгость и пышность, изящество и динамизм, простота и сложность – в этих контрастах заложено гармоничное ощущение и переживание бытия. Единство в бесконечной множественности – основа гармонии бытия.

Искусство ислама создавало необходимый для восприятия религии эмоциональный и образный фон. Через искусство полнее раскрываются различные стороны ислама как религии.

В религии человек ищет опору в своей духовной жизни. Она помогает ему, вселяя надежду в лучшее, совершенствуя его внутреннюю сущность, открывает в нем неведомые ему самому духовные силы. Все это помогает человеку ощутить себя как сильную, уверенную в себе, гармоничную личность.

ГЛАВА 2. ГАРМОНИЯ И МУЗЫКА

2.1. Проявление закономерностей гармонии в музыке

Музыка гармонична по своей природе. Древнее преставление о том, что именно музыка является средоточием гармонии, верно в своей основе. Хрупкое и мимолетное бытие музыки возможно только в том случае, если все составляющие ее элементы будут находиться в стройном, гармоничном единстве.

Представляя собой единое целое как духовное явление, музыка существует в различных формах музыкального бытия. К ним относятся музыкальное произведение, импровизация, перфоманс, разнообразные прикладные формы музыкального искусства (бытовая музыка, музыка рекламы, фоновые эпизоды, применяемые в различных ситуациях и т.д.). Появление и функционирование разнообразных форм бытия музыки объясняется той ролью, которую играет музыка в нашей жизни. Музыка пронизана вся наша жизнь. Трудно найти какое-либо значительное событие в нашей жизни, где не присутствовала бы музыка в какой-либо форме. Музыка обладает способностью усиливать эмоциональный тонус события, благодаря чему оно откладывается не только в нашем сознании, но и подсознании.

Бытие музыки отличается своеобразием. Музыка представляет собой сочетание многих явлений, которые кажутся несочетаемыми. В ней одновременно присутствуют идеальное и материальное, случайное и закономерное, строго логичное и стихийное. Каждая из этих категорий получает в музыке яркое воплощение, не заглушая общего, что возможно только в гармоничном единстве.

Музыка (с древнегреч. – «искусство муз») представляет собой одну из форм духовной деятельности человека, суть которой заключается в интонационно-звуковом воплощении художественных образов. Музыка относится к сфере культуры как особой организации духовной деятельности, выраженной в исторически сложившихся формах.

Гармоничность музыки определяется таким важным фактором, как *единство материального и идеального*. Основу музыки составляет идеальная сущность, которая является процессом и итогом духовной деятельности человечества. Она находит свое воплощение в специфической форме, характерной для музыки как вида искусства. Музыка идеальна, хотя и воплощается в чувственно воспринимаемой звуковой форме. При этом звук становится в музыке выразителем иного, духа музыки. Будучи материальным, он выражает собой идеальное содержание. Идеальное в процессе разворачивания музыкальной формы материализуется, однако, не утрачивает при этом своей идеальной сущности.

По мнению Э. Ильенкова, суть идеального заключается в воплощении всеобщего в особенном¹³⁶. Всеобщее находит выражение в различных нормах музыкальной культуры, а особенное – в воплощении данных норм в конкретном музыкальном произведении. Всеобщее в музыкальной культуре – это концентрация художественного опыта, накопленного многими поколениями музыкантов. Оно присутствует в каждом произведении в качестве определенных традиций музыкальной культуры, которые отобраны композитором, переосмыслены им в соответствии с его творческой индивидуальностью. Таким образом, всеобщее представляет собой достижения музыкальной культуры, а особенное – их преломление через индивидуальность композитора.

Бытие музыки представляет собой постоянное, непрекращающееся движение, в чем проявляется ее глубинная сущность. В этом проявляется одна из ведущих закономерностей бытия, заложенных в музыке. В движении заключена сущность самой жизни, представляющей собой череду непрерывных и вытекающих друг из друга явлений. Понятие бытия подразумевает в себе движение как динамического процесса, сочетающего в себе неизменность и вечное преобразование. Вечность бытия, его несотворенность и устремленность в будущее обеспечиваются постоянными, незаметными его изменениями.

Движение в музыкальном произведении не прекращается никогда, даже в моменты пауз. То, что пауза в музыке – это перерыв в звучании, но отнюдь не остановка движения, хорошо чувствовали талантливые исполнители и педагоги. Так, Г. Г. Нейгауз говорил, что «тишину, перерывы, остановки, паузы (!) надо слышать, это тоже музыка!»¹³⁷. Вообще, все, что попадает в пространственно-временной континуум музыкальной формы, становится принадлежностью музыки. Движение обеспечивает ту непрерывную нить, которая, как нить Ариадны, ведет слушателя от одного смыслового образования к другому.

В движении заключается сам смысл существования музыкальной формы. Непрестанное движение, которое составляет сущность музыки, требует постоянных изменений, осуществляющихся на различных уровнях музыкальной формы. Исполнительство тоже вносит изменения в музыкальное произведение.

Проявлением гармонии музыки является также *сочетание в ней вечной изменчивости и неизменности*.

Сочетание инварианта, составляющего неизменную сущность произведения, с бесконечным количеством вариантов, через которые реализуется звуковое бытие произведения, обнаруживает закономерность гармонии. Музыкальное произведение представляет собой некую

¹³⁶Ильенков Э.В. Диалектика идеального// Э.В. Ильенков. Философия и культура. – М., 1991. – С.249.

¹³⁷См.: Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1988. – С.43.

данность, зафиксированную композитором. Это тот инвариант, который не подлежит изменению. Любой исполнитель обязан следовать авторскому тексту, не нарушая его¹³⁸. Но, при этом исполнение обязательно изменяет произведение, накладывая на него отпечаток личности исполнителя. Повторное исполнение, даже тем же самым музыкантом, будет иным. Таким образом, музыкальное произведение всегда меняет свой облик, оставаясь при этом узнаваемым¹³⁹. В этом проявляется уникальность бытия музыкального произведения.

Знаменитый пианист XX века А. Шнабель определил музыку как цепь непрерывных изменений. В этом отношении музыка является олицетворением времени. Особенность музыкальной формы состоит в том, что она находится в вечном становлении, то есть, по словам А. Лосева, составляет синтез бытия и не-бытия¹⁴⁰. Подобный парадокс возникает за счет уникальной специфики жизни времени в музыке. Время – вечная загадка для человечества, и музыка, возможно, является тем путем, который способен приоткрыть ее тайны, ответив на некоторые важные ее вопросы. Вечная изменчивость, текучесть, неуловимость – это то, что делает музыку подобием самого бытия. Недаром Э. Жак-Далькроз назвал жизнь музыкой с ее живым и жизнь творящим ритмом.

Так как музыкальное произведение представляет собой часть отграниченного во времени-пространстве бытия музыки, то оно неизбежно завершается. Однако форма не может завершиться где угодно, поэтому окончание произведения вовсе не является формальным моментом. Напротив, конец тщательно подготавливается с таким расчетом, чтобы заранее «погасить» динамику движения. Завершение произведения – это не просто окончание, а результат, к которому шло все движение. Оно впитывает в себя все те изменения, которые происходят во время разворачивания формы, ибо результат вбирает в себя содержание процесса своего существования.

Музыка представляет собой множество явлений. Самой распространенной формой бытия музыки является музыкальное произведение, в котором сконцентрированы все свойства музыки как духовного явления.

Законченный вид музыкальная композиция находит в музыкальном произведении. Большая часть музыки представляет собой законченные самостоятельные произведения, в чем проявляется общая тенденция к завершенности музыкального изложения. Для того, чтобы не утратить

¹³⁸В данном случае имеется в виду только европейская музыкальная традиция.

¹³⁹Особую актуальность данная проблема имела в эпоху барокко, когда композитор, создавая произведение, создавал уртекст, т.е. такой музыкальный текст, который требовал обязательной доработки со стороны исполнителя.

¹⁴⁰См. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики//Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. – С.272.

качество цельности, музыка должна иметь определенные физически очерченные границы своего существования. Цельность музыкальному произведению придает последовательное воплощение идеи. Благодаря этому музыка как вид искусства и духовное явление, находит свое наиболее полное выражение в музыкальном произведении.

Если, по классификации Г. Гегеля, музыку вообще можно представить как наличное бытие, то музыкальное произведение, следуя данной логике – как «нечто», срез бытия, ту его часть, к которой применимы все ее закономерности. Музыкальное произведение сочетает в себе стихийность музыки как субстанции с четкостью и логичностью формы, всегда представляющей собой некое ограничение в пространстве-времени и структурирующее его пространственно-временной континуум. Музыкальное произведение рождается в недрах музыки-стихии и, приобретая определенную форму, сохраняет за собой все особенности музыки как духовного явления¹⁴¹.

Гармоничность музыки определяется *неразрывным единством в ней двух противоположных начал – стройно-логического аполлоновского и стихийного дионисийского*. С одной стороны, музыка существует в виде музыкального произведения, то есть законченного и целостного явления, представляющего собой некий внутренне цельный и самодостаточный организм. Если в музыкальной форме не выполняется требование целостности и внутренней обусловленности ее частей, то музыка просто не существует как эстетическое явление и не может фигурировать в качестве отдельного произведения. С другой стороны, внутренняя организация музыкального произведения, кроме логики, имеет в себе нечто такое, что не поддается логике. Это – вечно меняющееся, стихийное начало, которое никогда не приходит к какому-либо окончательному варианту, то есть не обладает завершенностью. Принципиальная открытость музыкальной формы, которая в тоже время представляет собой законченное явление, превращает музыку в поле рождения смыслов.

¹⁴¹ Представление о незыблемости способа существования музыкального произведения меняется, что особенно заметно в современную эпоху. Музыкальное искусство, как и любое явление духовной жизни, находится под воздействием идей, царящих в культуре. В ряде современных музыкальных композиций действует один из принципов постмодернизма – перформанс. Суть его заключается в том, что главным в искусстве становится не достижение какого-либо результата, но сам процесс творения. В итоге происходит перестановка акцентов с цели сочинения на его средства. Благодаря этому возрастает роль ситуативного начала, способного моделировать творческий процесс. Это продиктовано, среди прочих причин, и стремлением зафиксировать подсознательное во всей его непредсказуемости, и свести при этом присущее музыке рационально-логическое начало к минимуму.

А.Ф. Лосев рассматривает музыкальное бытие как «иное в отношении к эйдосу, данному как явленный лик сущности». Если эйдос музыки, с его точки зрения есть некое «неподвижно-идеальное» и «абсолютно-оформленное» начало, то «иное» - его противоположность, то есть воплощенное движение. «Если музыка есть «иное» идеи, - пишет он, - то это значит, что она именно не-неподвижна, т.е. подвижна и неоформленна, т.е. бесформенна»¹⁴². Под «бесформенностью» философ понимает не бесформенность как таковую, но особую текучесть и подвижность музыки, не поддающуюся установлению твердых рамок, то есть ее стихийную природу. Изменчивость музыки и ее удивительная зависимость от мгновения, так «подвижная бесформенность», о которой писал А.Ф. Лосев¹⁴³, предполагает наличие такого стержня, который держал бы эту постоянно меняющуюся реальность. Таким стержнем является идея произведения, которая концентрирует в себе некое устойчивое, неизменное начало, создающее возможность существования инварианта.

Одно из проявлений гармонического единства противоположностей в музыке составляет *сочетание завершенного и незавершенного* в музыкальном произведении. Каждая музыкальная форма – это некая целостность, внутренне логическая и законченная, в чем проявляется ее замкнутость. Но, при этом, каждая музыкальная форма обладает принципиальной разомкнутостью. Когда реальное звучание произведения завершается, то его бытие продолжается в иных формах: в созданном звучанием музыки энергетическом поле, в сознании слушателей, в воспоминаниях исполнителя. В этом отношении прозвучавшее единожды произведение становится, скорее, началом своего бытия в других формах.

Особое значение среди перечисленных форм имеет память слушателей и исполнителей. Память, при этом, может иметь не только сознательную, но и подсознательную форму. Все, что человек слышит и, особенно, то, что он эмоционально переживает, откладывается в его подсознании. И музыка занимает важное место в этой своеобразной «кладовой». Бытие музыки в человеческом сознании и подсознании позволяет человеку перерабатывать полученную им музыкальную информацию не только во время прослушивания произведения. Более того, можно сказать, что наиболее значительная часть работы по осмыслению и пониманию музыки происходит вовсе не в процессе прослушивания, а гораздо позже. Подсознательное обдумывание услышанного, которое может продолжаться сколько угодно долго, дает человеку возможность проникнуться его идеями. Истинное понимание музыкального

¹⁴²См.: Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – С. 277.

¹⁴³Там же. – С.277.

произведения – не одномоментный акт. Для него требуется время, которое и обеспечивается деятельностью памяти.

Завершение, приход в окончательную форму предполагает прекращение процесса творения, а в музыке этого не происходит никогда. Ее изначальная стихийность делает ее идеальным полем для творения, условием существования всего; она – та сущность, в которой все формируется. В этом отношении музыка – наиболее яркое проявление самого бытия, самой жизни, где все находится в изменении. По словам А. Лосева, «созерцая оформленные лики бытия, мы «слышим бьющийся пульс этого бытия», это как раз и есть то иное, что дает всему жизнь¹⁴⁴. Одной из характеристик музыкального бытия, данного А. Лосевым, является «алогический континуум»¹⁴⁵.

В основе музыки лежит смысловая фигурность числа, выступающего как стержень всей музыкальной конструкции. Если бы не было этого стержня, музыка не существовала бы как форма бытия. Сама же музыка – свободна и изменчива. «Музыка – вся есть форма. Она – ритм, метр, тональность и пр., т.е. то, что указывает на ту или иную сложность и оформленность ее содержания. Но она, вместе с тем, совершенно вне какого бы то ни было логического оформления и есть царство алогического и бессмысленного»¹⁴⁶.

Противопоставление вечности ускользающему мгновению образует одну из сторон гармоничности музыки. Музыка раскрывает ценность мига как запечатленной вечности. Представая как бесчисленное множество мгновений, она утверждает неповторимую значимость каждого из них. Время в музыке перестает быть мерой беспристрастного отсчета. Музыка становится живым переживанием времени, которое предстает как человеческое измерение одной из форм бытия. Становление, являясь последним основанием музыки (А.Ф. Лосев), выражает саму сущность бытия как вечно меняющегося начала. Без движения нет музыки, как и самой жизни.

Противопоставление вечности мгновению имеет в музыке не формальный характер. Способность музыки сжимать время помогает ощутить его силу и динамику, переживать каждое произведение как сотворение мира. В музыке становится понятным, что время отнюдь не безлично, что человеческое время – гибкое, живое и изменчивое явление.

В музыке быстротечность естественно сопрягается со стабильностью, что и рождает ощущение прикосновения к вечности. Каждый миг музыки воспринимается как сама сущность бытия в ее изменчивости и постоянстве. Исчезает та неопределенность мига, которая, из-за отсутствия в ней информативной насыщенности, воспринимается как угроза. В

¹⁴⁴ Там же. – С.278.

¹⁴⁵ Там же. – С.279.

¹⁴⁶ Там же. – С.291.

музыке нет мгновений, свободных от смысла. Мгновение, теряя неопределенность, рождающую состояние угрозы, освобождает человека от напряжения. Человек, слушая музыку, становится свободным, то есть обретает себя. Возникает та ситуация, при которой свобода понимается в ее экзистенциальной трактовке как верность человека самому себе¹⁴⁷. Время в музыке превращается в часть вечности.

Гармоничность музыки находит свое воплощение в *единстве времени и пространства* музыкальной формы.

Как искусство временное, музыка прежде всего связана с проблемой времени, тайна которого волнует человечество потому, что непосредственно касается каждого человека, ощущающего на себе его неотвратимость. Сама непродолжительность человеческой жизни заставляла мыслителей напряженно вдумываться в проблему времени, смотреть на время со страхом и ожиданием, как на неумолимого Хроноса или прядущих нить парок. Человек живет, в основном, воспоминаниями о прошлом и ожиданием будущего. Момент настоящего, как показывают наблюдения, оказывается вне его внимания. А ведь жизнь – это именно текущее настоящее. По мнению Г. Вильдановой, «ум постоянно отрицает настоящий миг в бытии и сопротивляется ему», «воспринимает безвременный настоящий миг как угрозу»¹⁴⁸. Может быть, причина кроется в том, что настоящий миг не осознается человеком, не насыщен еще смыслом; а для человека неизвестность и отсутствие смысла всегда было сигналом опасности. Только последующее осмысление дает возможность приобщить данную информацию к разряду привычных и неопасных. Но это уже будет не настоящее, а прошлое.

Загадочность феномена времени заставляла задумываться и музыкантов. Интересны в этом отношении рассуждения И. Стравинского, композитора, который весьма остро ощущал динамику времени. «Музыка – единственная область, в которой человек реализует свое настоящее, - писал он, - несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить его как нечто реальное, а, следовательно, и устойчивое, настоящее». Размышляя над ролью музыки в постижении феномена времени, композитор утверждает далее: «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда, прежде всего, отношения между человеком и временем»¹⁴⁹.

Стремление упорядочить свои отношения с неким внешним, неподвластным человеку началом, каковым является и время,

¹⁴⁷См.: Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм. – СПб., 1998. – С.180-181.

¹⁴⁸См.: Вильданова Г.Б. Онтологические и гносеологические основания мудрости и истины. – Уфа, 2008. – С. 164.

¹⁴⁹См.: Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л., 1962. – С.99.

существовало всегда. Порядок для человека всегда был областью понятного, привычного, и, следовательно, безопасного, освоенного. От него идет и древняя идея превращения хаоса в гармонию, продиктованного желанием превратить мир в нечто близкое человеку, домашнее.

Изменчивость, текучесть музыки не позволяет точно зафиксировать ее, она ускользает от этого. Сущность музыки в том, что она – вечное становление, вечное стремление к некоей цели.

Изучение сущности становления приоткрывает завесу тайны над музыкой. Становление создает пограничную ситуацию между бытием и небытием. Постоянный переход бытия в небытие и обратно, что образует становление, создает непрерывность и текучесть. Незаметные, зыбкие границы между бытием и небытием позволяют сделать такой переход неощутимым¹⁵⁰. Становление не является итогом, чем-то завершенным. Становление – это процесс, то есть постоянное движение и переход от одной формы к другой. Появление чего-то оформленного и конкретного означает, что становление завершилось. Становление обеспечивает вечное движение. Поэтому Н.С. Рыбаков отмечает, что оно «не может иметь ни начала, ни конца, не середины»¹⁵¹.

К числу особенностей становления относится не только непрерывность, но и постоянное обновление. Множество мгновений, образующих его, множество «теперь», неповторимы в своей новизне. Появившись из небытия, они, проявив себя в мгновенном настоящем, вновь уходят в небытие. То, что сплошное движение имеет какую-то цель, сообщает становлению смысл. «Становление есть иное и потому держится исключительно за счет самого смысла, - отмечает А.Ф. Лосев, - становление есть становление смысла, или становление понятия, фигуры, числа»¹⁵². Музыка уникальна в том отношении, что она не является данностью, она складывается постепенно, становится. Именно в процессе такого движения и формируется ее смысловая сторона, на которой основано ее содержание.

Становление в музыке имеет некоторые особенности. Музыкальное произведение, которое является наиболее важной формой бытия музыки и воплощает в себе все ее закономерности, имеет начало. Это толчок, импульс, который еще не относится к самому становлению. Он находится за пределами становления, представляя собой чистое бытие. С началом движения музыкальной мысли появляется наиболее характерная сторона бытия музыки – процессуальность. Это – момент включения становления, которое не прекращается до самого конца произведения. Конец музыкального произведения – это конец становления, прекращение

¹⁵⁰См.: Рыбаков Н.С. Становление: бытие и небытие // Бытие: Коллективная монография. – Уфа, 2001. – 18-19.

¹⁵¹Там же. – С.21.

¹⁵²Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – С. 295.

движения. Завершившись, музыкальное произведение вновь уходит в небытие.

Являясь непосредственным воплощением времени как характера протекания бытия, музыка заставляет человека не просто фиксировать протекание процессов, но и самому участвовать в этом, ощущая свою сопричастность течению бытия. Данная особенность проявляется как в процессе создания произведения, так и в процессе его исполнения и восприятия.

Онтологическая близость времени человеку, мысль о которой встречается у Г. Гегеля, О. Шпенглера, А. Камю, ярче всего проявляется в феномене музыки. Специфику музыки составляет «дление», которое, по мысли А. Бергсона вообще определяет смысл существования человека. Осознание собственной длительности позволяет человеку дойти до осознания длительности вселенной. «Дление» – это человеческое переживание времени, то есть то, что наличествует в музыке.

Музыка как искусство временное, отражает в миниатюре процессуальность самого бытия. Наличие в каждом музыкальном произведении начала, развития и завершения, выраженного в универсальной асафьевской формуле $i:m:t$, как нельзя более полно отражает течение времени¹⁵³.

Время в музыке – внутренний фактор, являющийся следствием ее специфики. Оно определяется скоростью разворачивающихся в ней процессов, активностью ее событийности. В данном случае даже такая временная характеристика музыки, как темп, может не играть существенной роли. Если в произведении происходит непрерывное и частое изменение материала, то даже медленный темп не сможет сделать музыку статичной¹⁵⁴.

Представления о времени традиционно связываются с категориями прошлого, настоящего и будущего. В музыке они весьма специфичны благодаря тому, что время в ней особое – континуальное, идущее вразрез с привычным физическим временем и рождающее парадоксы. Большую

¹⁵³Следует заметить, что формула Б.В. Асафьева раскрывает и такую сторону музыкальной формы, как цикличность. Такие категории, как импульс, развитие и завершение присутствуют на всех уровнях формы, образуя иерархическую лестницу его содержания. Цикличность музыкальной формы отражает, с одной стороны, замкнутость музыкальной формы, ее обращенность на себя, с другой – ее разомкнутость, при которой один цикл становится импульсом для появления другого, находящегося на более высокой ступени иерархической лестницы. Если принять во внимание, что бытие пронизано цикличностью, то становится понятным, насколько полно музыка отражает данную закономерность бытия. – См. об этом более подробно: Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М., 1977.

¹⁵⁴ Такова особенность, например, медленных частей сонат Л. Бетховена, где за короткий промежуток времени происходят столь значительные изменения, что даже при медленном темпе создается ощущение активного, динамичного развития.

часть звучащей музыки составляет ее прошлое и будущее, настоящему принадлежит лишь один миг, который моментально исчезает. Но этот миг имеет настолько большое значение в музыке, что А. Лосев рассматривает всю музыку как длящееся настоящее, которое не переходит в прошлое. По мнению А. Лосева, прошлое – это недостаток бытия, отсутствие его, то, чего уже нет, а будущее – ожидание бытия. Для музыки же характерно всеприсутствие, в ней, до завершения произведения, нет ощущения того, что звучание исчезло. Таким образом, приходит к выводу ученый, «перед нами течение времени – без перехода в прошлое»¹⁵⁵.

Лосев рассматривает время в музыке как длительное настоящее, которое возникает благодаря тому, что в ней присутствует высокая степень слитности звуков, не позволяющая рассматривать каждый звук в отдельности от других¹⁵⁶. Благодаря этому все в звучащей музыке концентрируется вокруг настоящего, что и позволяет при ее восприятии остро ощущать здесь-и-сейчас-бытие. Парадоксальность ощущения при слушании музыки возникает благодаря тому, что, с одной стороны, музыка воспринимается как длящееся настоящее, что создает ощущение остановки времени; с другой – непрерывное движение рождает ощущение истекания времени, чему способствует сама процессуальность музыки. Соединение динамики и статики в музыке делает ее уникальным явлением в мире искусства.

Музыка – это не только погружение во время, острое переживание времени, это и игра со временем. Специфические приемы музыки позволяют ей ускорить и замедлить течение времени. Приметы времени присутствуют в музыке всюду. Каждый ее раздел отмечен определенным характером протекания временных процессов, благодаря чему, неповторимую характерность музыкальному материалу придает не только место его расположения, но и сама его специфика. Во власти музыки замедлить, оттянуть время, дать возможность насладиться его прелестью. Миниатюры композиторов-романтиков демонстрируют примеры «остановившегося мгновения», дающего возможность впитывать его и радостно переживать его полноту. Но музыка также способна подчеркнуть стремительность пролетающего времени, причем сделать это такими приемами, где темп будет не самой яркой его стороной.

Обычно человек переживает жизнь как будущее, которого нужно ждать. Человек, мысль которого не устремлена в будущее, не способен жить. Ожидание повышает ценность будущего, но и умеряет ценность настоящего, которое в проекции будущего расценивается как нечто менее

¹⁵⁵См.: Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – С.210.

¹⁵⁶Это, кстати, было отмечено и М. Бонфельдом, который трактует все музыкальное произведение как единый, нечленимый знак. Звук, лишенный связи и вырванный из контекста музыкального произведения, перестает быть музыкой, так как теряет свой смысл, свою интонационную наполненность.

значимое, просто как шаг к ожидаемому и желаемому. Человеку необходимо научиться переживать жизнь не только как прошлое и будущее, но протекающее настоящее. Однако склонность к обобщениям всегда приподнимает его над сейчас-бытием. В результате, человек пробегает мимо настоящего, не уделяя ему должного внимания.

На настоящем человеку помогает остановиться именно музыка. Недаром К. Леви-Стросс сказал, что, только слушая музыку, и только в тот момент, когда мы ее слушаем, мы приближаемся к тому, что можно назвать бессмертием. Вероятно, ученый имел в виду то, что умение пережить мгновение дает человеку особое знание, приобщающее его к вечности. Музыка раскрывает перед человеком возможность переживания настоящего как здесь-бытия. Она погружает нас в миг настоящего, то есть того, что происходит непосредственно, дает возможность заглянуть в действие того механизма, из которого соткано неуловимое время. Мгновение, наполненное смыслом, обретает для человека ценность, становясь не просто безличной чередой явлений, значимость которых заключается только в их множественности, а приобретая самостоятельность. Здесь мгновение смыкается с вечностью, ибо вечно то, что значимо само по себе, вне зависимости от чего-либо иного.

Каждая эпоха создает свой образ времени, представляющий собой обобщение динамики ее временных процессов. Наиболее яркое воплощение образ времени эпохи находит в музыке как самом динамичном искусстве. Так, средневековая музыка создала в григорианском хорале образ застывшего времени, что было связано с восприятием музыки как проводника идеи вечности и незыблемости христианской истины. Время эпохи классицизма, проявившееся в произведениях композиторов – венских классиков, отличается крайней динамичностью¹⁵⁷.

Важной стороной бытия музыки является пространство. «Становящаяся единичность есть величина; становящееся самотождественное различие есть пространство; становящийся подвижный покой есть время», - пишет Лосев, все в музыке рассматривая с точки зрения становления¹⁵⁸. Пространство и время слиты в музыке в единое нерасторжимое целое, образуя хронотоп произведения. Хотя музыка характеризуется как искусство временное, но пространственная координата в нем тоже значительна. Все дело в том, что она не настолько явно выражена, как временная. Поэтому существуют даже эстетические теории, согласно которым в музыке нет пространства¹⁵⁹.

¹⁵⁷Недаром, наиболее активная музыкальная форма, способная отражать сложные явления действительности в их динамике – сонатная, - появилась именно в это время.

¹⁵⁸Там же. – С. 295.

¹⁵⁹Таково, например, мнение Р. Инградена. – См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М., 1962.

Но суть в том, что музыкальное пространство особенное. Лишенное предметности, как и вся музыка в целом, оно имеет весьма специфичный вид. Пространство как одна из основных форм бытия, предполагает наличие события предметов. Один предмет пространство не создает; для того, чтобы возникло ощущение пространства, необходимо одновременное сосуществование нескольких предметов. В музыке это образуется путем сочетания нескольких звуков, мелодических линий, структурных планов и т.д. Причем, множественность звуков музыки не создает хаоса, благодаря чему она не воспринимается как неразличимое звуковое пятно. Внутренняя структурированность музыки, проявляющаяся на различных уровнях ее формы, придает ей членораздельность. Таким образом, звуковая масса, какой бы плотной она ни была, внутренне дифференцирована.

Особенность пространства в музыке состоит в том, что оно не стабильно в той мере, в какой это относится к материальным объектам. Музыкальное пространство лишено стабильности пребывания в некоем месте, оно лишено определенной и зафиксированной точки, делающей ее неподвижной. Подобное, типичное для пространственности обычных предметов, совершенно не характерно для музыки, так как она постоянно находится в движении.

Основа пространства в музыке – различные контрасты. Пространственность создается за счет любых контрастов, рождающих членораздельность музыкальной формы. Момент членения при восприятии становится тем фактором, за который «цепляется» восприятие, отмечает его как нечто, что создает границу. Само наличие некоей границы предполагает существование другого, которое сопоставимо с этим нечто. Все это создает объемность, многомерность звучания, которое представляет собой внутреннее пространство музыкального произведения.

Образуя противопоставление звуковых масс друг другу, контрасты формируют пространство бытия музыкального произведения. Наиболее очевидно это при наличии одновременных контрастов, создающих несколько планов произведения. Даже наиболее простой пример, образующийся при звучании мелодии и сопровождения, уже создает минимальную пространственную структуру. Все в музыке, в том числе и ее пространственная координата, формируются за счет варьирования качеством звука. В данном случае пространственность образуется за счет динамики, тембра, регистра. Мелодия, одногласно звучащая в регистре, противопоставленном регистру аккомпанемента, и, возможно, динамически более ярко, составляет ему контраст. Выделение одного плана создает зрительный эффект его приближенности, а другой, менее заметный при этом воспринимается как более удаленный. В результате создается эффект того, что мелодия и ее сопровождение сосуществуют в пределах некоего объема, позволяющего одновременно противопоставить

их друг другу. Сам факт сосуществования, события возможен только при наличии пространства как такового.

На эффекте одновременного сочетания нескольких смысловых планов построена вся полифоническая музыка. Выделение какого-либо голоса в полифонической музыке объясняется необходимостью концентрации на нем внимания слушателя. Внимание направляется на те участки музыкальной формы, которые представляют в момент звучания наибольший интерес как сгусток смысла. Сосредоточенность внимания на одном голосе, однако, не мешает слуху контролировать и другие голоса, звучащие одновременно. В результате происходит «расслоение» слуха, позволяющее одновременно воспринимать нескольких планов¹⁶⁰.

Восприятие гомофонной и полифонической музыки различно именно в характере слышания их пространственности. В гомофонной музыке обычно существуют рельеф и фон, выполняющие противоположные функции. Рельеф представляет собой яркий и интонационно более значительный материал, фон – менее заметный и нередко связанный с использованием т.н. общих форм движения. Фоновый материал, отличающийся меньшей степенью характерности, своей контрастностью позволяет выделить рельеф. Взаимодействуя, они рождают пространство за счет единовременного контраста. В полифонической музыке фонный материал как таковой отсутствует. Его роль отчасти выполняет тот материал, который не связан с темой. Это, например, противосложение или интермедия. Но их функция принципиально отлична от сопровождающего материала гомофонной музыки. Даже будучи менее яркими в тематическом отношении, чем тема, они не являются менее значительными. Но их чередование во времени позволяет переместить внимание на другой материал. Вследствие этого восприятие полифонической музыки, требующей постоянного внимания на разные планы, отличается большей сложностью.

Но не следует думать, что пространственность формируется только при наличии единовременного контраста. Чередование тематически более важного и менее важного материала во времени создает не только временную координату музыки, но и пространственную. Эффект пространства рождается за счет мысленного сопоставления различных тем, что создает архитектуру формы.

Временная природа музыки приводит к тому, что ее пространственная координата находит свое выражение через временную

¹⁶⁰ Восприятие имитационной полифонии составляет большую сложность для слуха, чем, например, контрастной. Сама по себе контрастность одновременно звучащих мелодий помогает слуху выделять их, разграничивать именно благодаря их различию. В имитационной полифонии единство музыкального материала лишает восприятие другого голоса такой очевидности. Поэтому вступление голоса в имитационной полифонии подчеркивается – динамически или фактурно.

координату. Данное явление было замечено Г.В.Ф. Гегелем. Он писал по отношению к музыке, что в ней время устраняет безразличную рядоположенность пространства и стягивает его непрерывность в одну точку времени «теперь»¹⁶¹.

Единство пространства и времени музыки создает их взаимопереходимость¹⁶². Их слитность приводит к тому, что в ряде случаев трудно определить, какая из координат – временная или пространственная, – являются преобладающими при изучении конкретного явления музыкальной формы.

Соотнесенность ключевых для строения музыкальной формы моментов развития, отмечаемых при восприятии музыки, формирует ее архитектуру, являющуюся важной пространственной характеристикой музыки. Подобно тому, как архитектуру за ее гармоничность называли «застывшей музыкой», музыку за ее стройность можно сопоставить с текучей архитектурой. Архитектоника музыкальной формы важна не только потому, что ею обеспечивается пропорциональность формы, необходимая для ее восприятия как цельного и внутренне логичного образования. Архитектонический хронотоп, по мнению М. Старчеус, выполняет также важную функцию ограничения субъективизма в «переживании и оценке музыкального времени». Это позволяет управлять слуховой активностью и адекватно воспринимать музыкальное произведение¹⁶³.

Использование в строении музыкальной формы закономерности золотого сечения тоже относится к проявлениям архитектоники формы. По отношению к музыкальной форме данная закономерность проявляется в моменте кульминации. Расположение кульминационного момента в третьей четверти формы создает ощущение стройности и пропорциональности, что диктуется общими закономерностями восприятия. Действительно, вся музыкальная форма должна обладать устремленностью в будущее, что проявляется как устремленность к кульминации. Достижение кульминации воспринимается как цель движения формы. Но завершиться на этом музыкальное произведение не может. Если это произойдет, то у слушателя возникнет ощущение не прекращения движения, а его внезапного и немотивированного обрыва. В целях завершения, «закругления» формы требуется некоторое время, необходимое для того, чтобы погасить движение, сделать остановку в

¹⁶¹См.: Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т.Т.2. – СПб., 1999. – С. 252.

¹⁶² На единство времени и пространства в музыке обращали внимание многие музыканты. Например, один из афоризмов Б. Печерского «Музыка – это параметры времени и пространства в ее звуковом взаимодействии». – См.: Печерский Б.А. Экспромт-фантазия. Афоризмы о музыке. – М., 2008. – С.

¹⁶³См.: Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления// Музыкальная академия. – 2004. -№3. – С.160.

конце естественной и ожидаемой. Это то время, которое остается после наступления «главного события формы» – кульминации¹⁶⁴.

Следует заметить, что если даже в музыкальном произведении присутствуют признаки закономерности «золотого сечения», они не соблюдаются с такой математической точностью, как, например, в архитектуре. Но сам факт использования композиторами данного принципа свидетельствует об универсальности его характера. Если скульпторы и зодчие сознательно искали точку золотого сечения, то композиторы, вероятнее всего, находили ее интуитивно, опираясь на собственное «чувство формы».

Гармоничность музыки находит свое выражение в диалектическом *единстве содержания и формы* музыкального произведения. Содержание и форма в музыке являются разными сторонами одного и того же. Содержание подразумевает образную сторону музыки, находящую свое воплощение через систему музыкально-выразительных средств. Музыкальная форма представляет собой временную и пространственную организацию этого материала. Получив художественное оформление, выполненное согласно определенным законам, содержание становится доступным для восприятия. Доступность как возможность адекватного восприятия и понимания обеспечивается спецификой музыкальной формы. Таким образом, в музыкальной форме заложены важнейшие коммуникативные возможности.

По своей сущности музыкальная форма обращена, с одной стороны, к автору, с другой – к слушателю. Обращенность к автору создает ситуацию становления такой формы, которая обладает неповторимым музыкальным содержанием. Обращенность к слушателю необходима для наилучшего восприятия музыки. Создавая произведение, композитор, вольно или невольно, ориентируется на возможности восприятия слушателя. У каждого композитора, даже если он не осознает этого, существует своя аудитория, к которой он мысленно обращается¹⁶⁵.

Понятие «музыкальная форма» имеет несколько значений, суть которых сводится к тому, что, с одной стороны, музыкальная форма типична, с другой – уникальна. Типичность музыкальной формы складывается за счет реализации тех музыкальных норм, которые

¹⁶⁴Интерес к проблеме золотого сечения в музыкальной форме проявил в начале XX века музыковед Л.Л. Сабанев. Проанализировав огромное количество произведений, он пришел к выводу, что данная закономерность встречается в музыке, причем, преимущественно в произведениях великих композиторов. Он приводит статистику, что в музыке Бетховена и Гайдна – это 97% музыки, Моцарта и Шуберта – 91%, Скрябина – 90% и т.д. – См.: Стахов А. Гармония Мироздания и Золотое Сечение// www.obretenie.info/txt/stahov/harmoni1/htm.

¹⁶⁵Подобный феномен Б. В. Асафьев, анализируя произведения П.И. Чайковского, определил как «направленность формы на слушателя».

формировались на протяжении всей истории музыкальной культуры. Они воплощают в себе музыкальный опыт многих поколений людей. В них отобраны те способы и приемы организации материала, которые позволяют создать музыкальное произведение как звучащий феномен. С этим связано появление типичных форм-схем, которые образовались как обобщение слухового опыта при реализации определенных содержательных задач.

Но, какой бы совершенной ни была схема, она требует индивидуального наполнения. Любая закономерность в конкретном музыкальном произведении получает своеобразное решение. Поскольку содержание каждого произведения неповторимо, такой же уникальной предстает и музыкальная форма. По сути, каждое произведение есть своеобразное решение типовой задачи, в которой тесно переплетены общее и единичное¹⁶⁶. Музыкальная форма, являясь вторичным явлением по отношению к содержанию, должна обладать необходимой мерой гибкости для того, чтобы адекватно воплотить содержание.

Музыкальная форма устремлена в будущее. Она всегда представляет собой *гармоничное сочетание потенциального и актуального бытия*. Их сравнение дает возможность сделать вывод, что потенциальное бытие в музыке всегда превосходит бытие актуальное. Оно составляет тот момент будущего, к которому устремлено развитие, в то время как актуальное бытие музыки составляет лишь краткий миг настоящего. Это звучание, которое моментально переходит в прошлое, в небытие.

Такое преобладание потенциальности над актуальностью делает музыку полем творчества. Начало произведения наполнено потенциальными возможностями, которые постепенно реализуются по мере разворачивания формы. Из бесчисленного количества раскрывающихся возможностей, реализуется только одна. Но само наличие этих вероятностей придает произведению богатую творческую ауру. Музыка богата не только своими реализованными возможностями. Ее тайну и силу составляет и множество нереализованных возможностей, всегда присутствующих в ней и сообщающих ей внутреннюю динамику. Исполнитель тоже при игре реализует из множества возможностей одну. Но она, эта единственная возможность, окружена богатой атмосферой нереализованного, которое реально не звучит, но подразумевается.

По мере разворачивания формы количество возможностей уменьшается. Следование логике формы требует от творца использования таких вероятностей, которые не противоречили бы ее идее. Завершение произведения означает, что часть возможностей в ней реализована.

¹⁶⁶Творческое решение такой задачи зависит от таланта композитора. Посредственным композитор своим сочинением только множит количество типичных форм, в то время как талантливый создает уникальное решение в использовании музыкальной формы.

Музыкальное содержание воплощает в себе образность, которая находит свое конкретное выражение через установившуюся систему музыкально-выразительных средств. Две стороны музыкального содержания можно определить как ведущие, одна из которых – эмоциональная (выразительная), другая – изобразительная¹⁶⁷. Эмоциональная сторона содержания отражает одну из важнейших особенностей музыки как вида искусства – ее способность не просто донести до слушателя определенную информацию, но показать характер ее переживания автором, отношение к ней. Поэтому, перефразируя выражение В. Гассе, можно сказать, что музыка – это истина, которая дана в переживании.

В каждой эпохе европейской музыки представлены различные варианты соотношения этих сторон содержания. Выделение какой-либо из них или их гармоничное сосуществование определяются особенностями мышления эпохи; от этого зависит одна из существенных характеристик стиля музыки. Каждая из данных сторон содержания музыки имеет свои исторические корни.

В первую очередь музыка обращена к эмоциям человека, поэтому, по наблюдениям В.Н. Холоповой, первая сторона содержания является доминирующей. Эмоциональность как одна из древнейших сторон духовной жизни человека, присутствует во всех видах искусства. Но музыка обладает в отношении моделирования эмоций уникальными возможностями. Освобожденная от прямых аналогий с реальной действительностью, она воплощает эмоции в их наиболее чистом и ярком виде. Воздействуя на человека, она обостряет сферу эмоциональной жизни человека, обогащая ее и насыщая новыми впечатлениями. Собственно, моделирование эмоций и составляет главное ее содержание. Музыка, благодаря своей «эмоциональной природе» усиливает впечатление от всего, что воспринимается человеком¹⁶⁸.

Тот факт, что музыка способна воплощать в себе эмоциональный мир человека, было замечено еще с древности. Эмоции, которые переживает человек при восприятии музыки, помогают очищаться от ненужных аффектов. Музыка не просто воплощает специфическими приемами определенные эмоциональные состояния человека – радость, горе, печаль, страдание и т.д. Она при этом создает психологические условия их переживания. Поднимая отдельное переживание с

¹⁶⁷ В.Н. Холопова считает, что музыкальное содержание складывается из трех сторон – эмоциональность, изобразительность, символика. – См.: Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания //Музыкальное содержание: наука и педагогика. Мат. I Российской научно-практической конференции. – М.-Уфа, 2002. – С.55-76.

¹⁶⁸ Поэтому, например, чтение стихов под музыку производит гораздо большее впечатление, чем просто их декламация без нее. Известно, что в начале XX века данная практика – чтение стихов под музыку, – приобрела большое распространение.

психологического на более высокий, духовный уровень, музыка облагораживает его. Благодаря этому психологическое состояние приобретает характер духовной ценности, значимость которой делает ее общечеловеческим достоянием. Высокий эстетический уровень произведения создает возможность воспитания красоты, эстетики этих переживаний.

Сила музыки состоит в том, что в ней происходит особое моделирование эмоций. По словам Л. Выготского, эмоции искусства – «умные эмоции», особенность которых состоит в том, что они имеют интеллектуализированный характер, проявляющийся через сложную систему символов. Именно благодаря этому эмоциональная сфера содержания музыки имеет возможность влиять на духовный мир человека в целом, а не только на его чувства. Эмоциональность сама по себе, сильной стороной которой является непосредственность отклика на событие, лишена логичности и глубины, но музыкальная эмоция в этом отношении занимает выгодную позицию, так как она изначально смоделирована с расчетом на определенное воздействие.

Изобразительность, составляющая другую сторону содержания музыки, представляет собой ассимиляцию различных внеслуховых образов, находящихся в музыке специфическое выражение. Хотя содержанием музыкального произведения является обобщение слухового образа мира, но в нем присутствует не только слуховой опыт человечества¹⁶⁹.

В музыке в течение тысячелетий формировались и закреплялись приемы, которые помогали передавать зрительно-пластические образы. Свойства синестезии позволяют человеку в слышимом образе видеть что-либо, благодаря чему в сознании реципиента рождается полнокровный образ¹⁷⁰. Но, для того, чтобы этот зрительный ряд возник, человеку требуется воображение. Одно дело, когда у него перед глазами возникает готовая картина, другое – когда эту картину необходимо представить силой воображения. В первом случае это готовая информация, восприятие которой не требует особых усилий, во втором – найденное знание,

¹⁶⁹Н.А. Бергер, вслед за рядом ученых (М. Карасева, А. Мирриам, В. Морозов и др.) рассматривает музыку как искусство не чисто слуховое, но как такое, которое основывается на синестезии ощущений, отражающих действие 5 из 3 сенсорных систем человека – слух, зрение, осязание. – См. Бергер Н.А. Теория музыки в современной практике музицирования. – Автореф. дисс... д-ра искусствоведения. – Саратов, 2011. – С.16.

¹⁷⁰ И.А. Герасимова справедливо отмечает большую роль синестезии в музыке. – См. Герасимова И.А. Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. – 1995.- №6. – С.87-97.

открытие, на которое человек потратил значительные усилия¹⁷¹. Таким образом, слушание музыки заставляет человека мыслить, напрягая свое воображение. Слушатель музыки С. Рахманинова, силой воображения увидевший картину русского пейзажа, и левитановские картины будет воспринимать по-иному, более тонко. Музыка как раз ценна тем, что требует от человека усилий, работы мысли, которые обогащают его духовную сущность¹⁷².

Музыка всегда находилась в центре жизни человека, отражая ее бурное кипение. Но сила музыки состояла всегда не только в ее вовлеченности в бытие, но и в том, что она постоянно взывала к лучшему, что заложено в человеке. Раскрывая лучшие стороны человеческой природы, истинная музыка выявляет истинную сущность человека. Постоянно соприкасаясь с другими формами духовной жизни человека, музыка неизбежно вовлекала их в сферу своего существования. Слово и движение были постоянными спутниками музыки. Но если движение, танец, имеют общую с музыкой природу ритма, то слово отстоит от нее дальше.

Специфически музыкальное содержание складывается из элементов, имеющих различные источники. Часть из них имеет чисто музыкальное происхождение, но некоторые – результат взаимодействия музыкальных и немusикальных элементов. Среди немusикальных элементов, постоянно сопровождающих музыку, особое место занимает слово. Следы взаимодействия музыки и слова можно найти в каждом музыкальном произведении. Постоянный процесс отбора и закрепления в музыке речевых интонаций, первоначально имевших некое конкретное словесное содержание, свидетельствует о том, что между словом и музыкой существует давняя и прочная связь¹⁷³.

¹⁷¹ М. Арановским высказана мысль о том, что С. Рахманинов *слышал* природу так, как ее *видели* Левитан, Нестеров или Серов. – См.: Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998. – С. 18.

¹⁷² Связь слухового и зрительного ряда в восприятии музыки стала обычным явлением в музыке XX века. Начало подобным экспериментам положили композиторы, которые стремились расширить сферу влияния музыки. К их числу относится А. Скрябин, который создал в своей «Поэме экстаза» особую строку для цветовой гаммы, сопровождающей звучание произведения. Однако, традиция тесной связи звука и цвета имеет давние корни. К примеру, в древнеиндийской музыке это было обычной практикой и позволяло полнее ощущать музыку. Более того, такое знание способствовало практике саморегуляции организма человека. Соответствие определенного цвета органу человеческого тела стало одним из путей, благодаря которым индийские музыканты сознательно воздействовали звукам на тело человека. – См.: Вильданов У.С., Вильданова Г.Б., Загитова Л.Ч. Оккультно-трансцендентальная природа звука и музыки в бытии человека. – С. 177-200.

¹⁷³ Тесная связь музыки со словом очень характерна, например, для искусства барокко с его тщательно разработанной системой музыкально-риторических фигур. Исследователи творчества И.С. Баха постоянно отмечают, что смысл баховской

Музыка – это порядок, стройность и соразмерность, то есть то, что определяется как гармония. «В порядке, - пишет Г.А. Орлов, - есть настоящая необходимость, ибо он внушает чувство законченности, цельности и общей гармонии»¹⁷⁴. По его мнению, с постижением целостной формы опыт слушателя выходит за пределы эстетического. «Он внушает чувство универсальности, порядка, единства и красоты». «Порядок, обнаруженный в музыке, переживается не как отвлеченная или конкретная мысль (хотя с ним может связываться множество конкретных идей), но как образ силового поля определенного объема, формы и очертаний, наблюдаемого изнутри»¹⁷⁵.

Однажды созданное музыкальное произведение не исчезает. Оно становится частью многомерного бытия музыки. Даже в том случае, если оно не звучит, то есть не живет своей реальной жизнью, оно продолжает составлять часть бытия. Его виртуальное бытие не прекращается. Произведение может быть извлечено из прошлого, как это часто происходит, и вновь зазвучать. Но, для того, чтобы это произошло, оно именно должно быть, то есть обладать бытием. Не только каждое новое произведение, но даже незначительный фрагмент его умножают формы бытия музыки.

Музыка объединяет в себе завершенность и незавершенность, стабильность и вечную изменчивость, инвариант текста и множество вариантов его интерпретации, исчезающий миг и вечность, стихийность и стройную логику, рациональное и эмоциональное, сознательное и бессознательное. Таким образом, музыка представляет собой сочетание множества элементов, единство и взаимообусловленность которых создает единое гармоничное целое. Все движение музыки – это формирование гармонии из изначального хаоса, благодаря чему мы имеем возможность созерцать сам акт творения.

2.2. Число в музыке как отражение гармонии мира

Музыка – явление настолько древнее, что уходит корнями еще в те времена, когда человеческая культура только начала формироваться. По меткому выражению Д.К. Кирнарской, «вначале было Слово, но еще раньше был Звук»¹⁷⁶. Еще не умея говорить и выражать членораздельно свои мысли, человек извлекал звуки, в которых была заложена важная информация о мире. Соединяя в себе эмоциональное и интеллектуальное

инструментальной музыки следует искать в его хоралах. – См. более подробно: Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. – М., 2009; Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. – М., 2004 и др.

¹⁷⁴См.: Орлов Г.А. Древо музыки. – С. 174.

¹⁷⁵Там же. – С.174.

¹⁷⁶Кирнарская Д.К. Десять причин отдать ребенка в музыкальную школу. – С.75.

начала, этот звук стал позднее источником, из которого сформировались человеческая речь и музыка. Музыка сопровождала человека на пути всех его открытий мироздания, становясь уникальным эмоционально-интеллектуальным отпечатком открытых закономерностей.

Многие закономерности мироздания были интуитивно открыты сначала в искусстве как законы красоты, а только затем, спустя длительное время, нашли обоснование в науке. К одному из них относится понятие гармонии, осмысленной как единство противоречивого и многоликого мира.

Достаточно подробную разработку понятие гармонии получило в древнегреческой философии, где в первую очередь следует выделить учение Гераклита, выдвинувшего тезис «из всего - единое и из единого - все»¹⁷⁷. Гармония как соединение противоположных начал в его учении предстает не только как итог борьбы, но и условие существования вещей и явлений. Он обратил внимание на скрытую гармонию, которая, по его представлению, является более сильной, чем явная. Скрытая гармония, выявляя истинную сущность вещи, приводит к установлению добра и исчезновению зла¹⁷⁸.

Для Пифагора и пифагорейцев вопросы гармонии были принципиально важными, так как на этом было основано их представление о существующем единстве мироздания. Гармония в их трактовке становилась тем фактором, который обеспечивал динамическое равновесие мира. Свое наиболее полное выражение эта идея нашла в знаменитой теории «гармонии сфер».

Следует заметить, что данная идея активно разрабатывалась древнеиндийскими учеными, наделявшими каждую планету определенным звуком. Рождение и существование космоса было возможным, согласно древнеиндийским трактатам, благодаря божественной изначальной звуковой энергии Шакти, в процессе эволюции превращающейся в обычную музыку и только затем - в человеческую речь. В данной теории просматривается присутствие двух главных координат музыки – звуковысотной (как сам звук) и ритмической (как последовательное его воплощение во времени и пространстве).

Суть пифагорейской теории глубже, чем она представляется на первый взгляд. Сравнивая «хор планет» с музыкой, Пифагор подчеркнул совершенство музыки как той области, где гармония находит свое наиболее полное выражение. Философ не просто выражает восхищение красотой и разумностью мироздания, но и пытается найти этому факту научное объяснение. Идея гармоничного сосуществования планет, позаимствованная Пифагором из древневосточных учений, получила у

¹⁷⁷См.: Бонфельд М.Ш. Введение в музыковедение. – М., 2001. – С. 15.

¹⁷⁸Чанышев А.Н. Философия древнего мира. – М., 2001. – С.189.

него «математический статус». В концепции «гармонии сфер» впервые находит свое выражение теория музыкальной акустики, которая тоже рассматривается с точки зрения подтверждения логичности мироздания. С тех пор красота и благозвучие начали приобретать солидную математическую поддержку. Они стали не только следствием эмоционального отношения к миру со стороны человека, то есть того, что не поддается научному обоснованию, непредсказуемым чувствам. Красота, в том числе и в звуковом ее выражении, начавшая осознаваться как проявление всеобщей, универсальной закономерности мироздания, тем самым получила научное подкрепление как необходимое условие бытия. Таким образом, из плоскости глубоко личного, имеющего значение только для отдельно взятого человека, и, следовательно, не влияющего на закономерности всего универсума, красота переводится в область закона, постижение которого обязательно для понимания сущности универсума. С понимания гармоничности как высшего проявления красоты начинается линия логического обоснования красоты.

А. В. Волошинов кратко формулирует смысл учения Пифагора так: «красота есть гармония, гармония упорядочивает космос, число определяет гармонию». По его мнению, это приводит к образованию четверки понятий – «пифагорейского тетрааксиса», составляющей основу «всей аполлонической традиции красоты: красота – космос – гармония – число». И, в качестве первопринципа автор выделяет в этой четверке число¹⁷⁹.

Пифагор считается создателем монохорда – инструмента, ставшего далеким предком всех струнно-клавишных инструментов – клавесина, клавикорда, а позднее – фортепиано. Монохорд, этот небольшой ящик с единственной струной и передвижной подставкой, первоначально служил не музыкальным инструментом, а своеобразной «базой» для проведения акустических экспериментов. Пифагор опытным путем выяснил, что консонансы – благозвучные сочетания звуков (октава, квинта, кварта) «получаются лишь в том случае, когда длины струн, издающих эти звуки, соотносятся как целые числа первой четверки, т.е. 1:2,2:3,3:4»¹⁸⁰. Это позволило Пифагору сделать вывод о наличии числовых закономерностей в природе. По словам М. Бонфельда «поэтому много столетий спустя немецкий физик Арнольд Зоммерфельд (1868-1951) назвал день, когда было совершено это открытие, днем рождения *математической физики*»¹⁸¹.

¹⁷⁹См.: Волошинов А.В. Еще раз о математической традиции красоты // Вопросы философии. – 2008. - №8. – С.102.

¹⁸⁰ Там же. – С.14.

¹⁸¹ Там же. – С.14.

Число, которое сейчас рассматривается только как математическое понятие, в древности было философской категорией. Число вошло в историю духовной культуры человечества как первый идеализированный объект, ставший «основой и средством ориентации человека во времени и пространстве»¹⁸². В качестве первой абстракции, то есть нематериальной сущности, лежащей выше привычного мира, оно трактовалось как первый прообраз творения мира и инструмент Бога-Творца¹⁸³.

Число, появившееся как результат практической деятельности человека, вскоре приобрело иное, более глубокое значение¹⁸⁴. Перестав быть явлением, которое призвано решать узкопрактические задачи, число стало одной из основополагающих категорий философии. Оно начало рассматриваться как идея, в которой заложена универсальная сила творения. Абстрактность числа выдвинула его в качестве идеального способа временного и пространственного моделирования мироздания. Арифметические и геометрические пропорции, открытые древними, стали проявлением сущности числа, в котором раскрывались закономерности мироздания.

Число обладало удивительными свойствами. Будучи невидимым, оно делало очевидным тайное, то, что определяло сущность явления, качество отношений между предметами. Тем самым оно вскрывало сущностную сторону бытия. Благодаря этому число приобрело статус некоего высшего начала, далекого от несовершенства чувственного восприятия и имеющего отношение к логосу. «Число соответствует творящей и формальной причине, - пишет Г.В. Малышев, - а арифметические принципы выражают закономерность и необходимость Логоса»¹⁸⁵.

Число открывало для человека предопределенность и гармоничность бытия, его высшую целесообразность. Именно в числе отражалась как фактическая сторона мироздания, так и разнообразные отношения между предметами. Магия числа преобразила материальное, несовершенное бытие, приподняв его над повседневностью и сообщив ему высший смысл. Это и наделило его особым качеством, превратив в проявление высшей закономерности, созидающей «единый космос, который гармонически сопряжен из противоположностей»¹⁸⁶. Число вносило в познание мира не только количественную величину. Оно создавало новое качество, позволяя

¹⁸²См.: Кашин В.В. Онтологические и гносеологические проблемы генезиса понимания. - Уфа, 2000. - С.33.

¹⁸³См.: Чанышев А.Н. Цит. работа. - С. 211.

¹⁸⁴Изучением проблемы числа, в разной степени, занимались многие философы. Это, например, Платон, Аристотель, Плотин, И. Кант, Г.В.Ф. Гегель, А.Ф. Лосев и др.

¹⁸⁵См.: Малышев Г.В. Бытие числа // Бытие: Коллективная монография /отв. ред. А.Ф. Кудряшев. - Уфа, 2001. - С.118-130. - С.119.

¹⁸⁶Там же. - С.119.

отделить вещи друг от друга. Благодаря числу хаотичная множественность предметов и явлений приобретала упорядоченность.

Число было не только атрибутом философского мышления. Оно имело более древнее происхождение, уходя корнями в мифологию. Мифологическая модель мира невозможна без числа. Наблюдение над миром и выявление его основных закономерностей наложило особый отпечаток на некоторые числа. Постоянное обращение к одним и тем же числам позволило древним наблюдателям сформировать числовую символику.

Вот некоторые характерные примеры. Сакральным смыслом были наделены числа 3 и 4. Цифра 4 имеет отношение к творению мироздания: земля, вода, огонь и воздух составляли, по представлениям древних, основу мироздания. Кроме того, эта цифра описывает основные координаты вселенной - север, юг, восток и запад. Цифра 5 приобрела сакральное значение благодаря тому, что она составляет сумму четырех сторон света и центра мира¹⁸⁷. Мистическое значение имели не только цифры 3 и 4 сами по себе, но и их различные комбинации. Так, сумма вертикальных и горизонтальных координат вселенной (4+3) составляет 7. Данная цифра приобрела значение символа космической гармонии, так как объединяла в себе временную (7 дней недели) и астральную целостность (7 планет). Умножение этих чисел давало цифру 12, имевшую разнообразную трактовку в различных религиозных системах¹⁸⁸.

Открытые еще в глубокой древности в процессе опытной деятельности некоторые закономерности, с появлением категории числа обрели иной смысл. Так случилось с парными противоположностями, «бинарными оппозициями»¹⁸⁹. Благодаря им число 2 стало весьма значимым как сочетание парных противоположных явлений, таких, как инь-ян, верх-низ, горячее-холодное и т.д. Но еще большее значение приобрела цифра 1, трактовавшаяся в качестве источника творения, Единого. Причем Единица как исток, всеобщий импульс творения, отличалась от простой единицы, с которой начинается ряд натуральных чисел¹⁹⁰. Символическое значение Единицы подняло ее на особый уровень, в результате которого отрыв требований узкопрактической деятельности,

¹⁸⁷Кстати, китайская философия, в отличие, например, от античной, признавала 5 стихий, а не 4.

¹⁸⁸См.: Мифологический словарь. – С.671-672.

¹⁸⁹Мальшев Г.В. Бытие числа – С.120.

¹⁹⁰Вообще в античности числами считались только натуральные числа. В неоплатонизме проводилось и строгое различие между божественными числами, символизирующими образы богов, и простыми, математическими, которые считались только несовершенными подобиями первых. – См.: dic.academic.ru/dic.nfc/enc_philosophy/3689/ Числа.

нацеленной на решение повседневных задач, от изучения метафизических проблем устройства мироздания, стал еще более осязаемым.

В философской системе пифагорейцев Единица и Двоица наделялись демиургическим смыслом. Их взаимодействие рассматривалось как импульс, в результате которого появился мир. Вся множественность и многообразие мироздания основывалась, согласно древнейшим представлениям, на различной комбинации этих чисел.

Важной составляющей характеристики числа была и ее пространственная наполненность. Единица ассоциировалась с кругом, вследствие чего круг считался самой совершенной фигурой, цифра 3 – с треугольником, порождаемым Единицей и Двоицей¹⁹¹. Характерно и то, что, например, неоплатоник Прокл божественные атрибуты (благо, истина, красота) располагает триадически. Единица и Двоица в философии пифагорейцев даже не рассматривались как цифры. Цифры, по их мнению, были призваны обозначать сущее, а Единица и Двоица, в качестве первоначала творения, стоят выше сущего, относятся уже к сверхсущему. В сущем, в качествах предметов и в их соотношениях, число проявляет свою гармоническую природу, приводя все, что существует в мире, к единству. Конкретное выражение это находит в гармонических и геометрических пропорциях¹⁹².

В качестве символа Единого Единица быстро заняла значительное место в философии неоплатонизма. Согласно учению неоплатоников, множества начал не может быть, начало едино. Единое начало, путем эманации, порождает множественность. А регулятором этой множественности как раз и является число, вносящее во все порядок. Это ставит числа в положение сверхсущего, недоступного непосредственному восприятию. В этом отношении неоплатоники продолжили идею Платона, который тоже ставил число между подлинным, мыслимым бытием, то есть идеей и чувственным воплощением этой идеи.

Развитие математики в эпоху античности имело большое значение не только как появление науки, но и как двигатель абстрактного мышления, как «главный источник веры в вечную и точную истину, а также в сверхчувственный интеллектуальный мир»¹⁹³. В теориях Пифагора и пифагорейцев число заняло исключительное место и рассматривалось в различных ипостасях. Оно приобрело демиургическое значение и стало

¹⁹¹ Утвердившаяся в эпоху средневековья символика геометрических фигур тоже несет на себе отпечаток этого. Пятиугольник – это пространственное воплощение цифры 5 как сочетания 2 и 3. Шестиугольник получался в результате сочетания двух треугольников.

¹⁹² См.: Медведева О.А. Пифагорейское учение о пределе, беспредельном и числе в неоплатонизме («Платоновская теология» Прокла). Автореф. канд. фил. наук. – М., 2001.

¹⁹³ Рассел Б. История западной философии. – Ростов-н/Дону, 2000. – С.56.

выражением сущности мира, проявления Логоса. Пифагорейцы заметили, что в музыке данное обстоятельство находит выражение в благозвучии, что позволило им рассматривать музыку как идеальную модель мироздания. Другими словами, безупречность чувственного начала становится подтверждением совершенства логического, что соединяет в себе противоположности логоса и доксы. «Таким образом, Пифагор и его последователи попытались объединить математику, гармонию и музыку в единую эстетическую сущность не только космоса, но и человеческой души, а также конкретной вещи»¹⁹⁴.

Пифагорейцы, возможно, были в числе первых, заметивших общность музыки и математики и сделавших из этого далеко идущие выводы. Объединяющим началом для столь, казалось бы, далеких сфер, как математика и музыка, стало число как воплощение совершенства мира. Музыка, с ее гармоничностью и пропорциональностью, запечатлела в себе жизнь числа. Роль числа как проводника воплощающейся идеи была близка пифагорейцам. Один из них, Филолай, определяющий гармонию как соединение разнородного и согласие несогласного, считает, что бессмертная, бестелесная гармония «посредством числа облекает душу в тело»¹⁹⁵.

К числу важнейших достижений в области понимания гармонии мироздания относится трактовка пифагорейцами ритма как пропорциональности. Ими были открыты некоторые пропорции, «которые касались, конечно, прежде всего, пространственных соотношений, но, как впоследствии выяснилось, они адекватны и для соотношений временных»¹⁹⁶. Среди них наиболее интересным оказалось открытие пропорции (точки) «золотого сечения». Ритм музыки отождествлялся с числом, которое понималось как воплощение идеи творения в земном мире. Музыка, таким образом, рассматривалась как некий канал, по которому происходила эманация божественной сущности.

С этого времени музыка в философских трактатах стала неразрывно связываться с проблемой числа. Она входила в число математических дисциплин благодаря числовой упорядоченности своего бытия. Древнегреческая философия, где математика и музыка считались сестрами, дала начало традиции осмысления единой основы математической ясности и красоты.

Интересен тот факт, что музыка являлась составной частью системы образования, получившей название семи свободных искусств. Ее первую часть (Trivium) составили гуманитарные, «языковые» науки – грамматика, риторика, диалектика. А следующая часть (Quadrivium) включала в себя четыре дисциплины - арифметику, геометрию, музыку, астрологию,

¹⁹⁴См.: Эстетика: учебник для вузов /ред. А.А. Радугина. – М., 1998. – С.27.

¹⁹⁵См.: Чанышев А.Н. Цит. работа. – С.211.

¹⁹⁶См. Бонфельд М.Ш. Цит. работа. – С.15.

которых объединяла их абстрактная сущность, отсутствие непосредственной связи с эмпирическим миром. Весьма показателен и тот факт, что образованный человек в античности назывался «мусическим». Таким образом, музыка исполняла роль некоего объединяющего начала, позволяющего привести к единству многочисленные знания человека в разных сферах наук.

Наука о музыке, пишет М. Бонфельд, «входила в пифагорейскую систему знаний, наряду с арифметикой (наукой о числах), геометрией (наукой о фигурах и их измерении) и астрономией (наукой о строении Вселенной)»¹⁹⁷. Эта традиция прочно утвердилась в эпоху Средневековья, что проявилась в систематизации обязательного курса наук¹⁹⁸.

В более поздние эпохи в музыке на первый план вышла ее способность моделировать выражать и эмоции, однако в XX веке внимание к математической стороне музыки усилилось¹⁹⁹.

Античная традиция, согласно которой музыка рассматривалась как воплощение числа, нашла свое продолжение в философии средневековья. Так, трактат Аврелия Августина «О музыке» целиком пронизан идеей числа. Музыкальный ритм философ понимает как числовое соотношение. Каждое число в трактовке Августина наполняется глубоким символическим смыслом, в котором отражается совершенство мироздания. Так, число 1 – абсолютное начало, 2- тоже начало, но происходящее от первого. При их объединении возникает первое совершенное число – 3 и т.д.²⁰⁰. Хотя понимание Августином символики чисел ведет свое происхождение от античности, но к этому времени уже начала формироваться иная, христианская символика. Приобретая огромное значение в средневековье, она была продолжена и развита последующими эпохами - культурой Возрождения и барокко. Эпохи классицизма и романтизма меньше уделяли внимание числовой символике. Она стала возрождаться уже в XX веке в связи с усилением интереса к культурам прошлых эпох, что проявилась, в частности, в неоклассицизме.

Сразу необходимо заметить, что числовой символики, тесно связанной со Священным Писанием, придерживались во всех видах искусства. Многие живописные произведения средневековых и ренессансных художников совершенно теряют смысл, если не учитывать их символический подтекст. Цветок, животное, количество башен замка, позы людей – все это несло в себе особую информацию. Музыка не только не была исключением, но, напротив, открывала наиболее широкие

¹⁹⁷ Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание. – М., 2001. - С.9.

¹⁹⁸ Там же. – С.10.

¹⁹⁹ Некоторые математические закономерности были обнаружены и применены С.И. Танеевым в его учении о полифонии.

²⁰⁰ Там же. – С.18.

возможности, придавая произведениям скрытый смысл, создававший некий «второй план» их восприятия.

Наиболее распространенные варианты числовой библейской укладываются в несколько цифр, отражавших, в основном, «страсти Христовы», его мучительный жизненный путь. Цифра 1 символизировала одиночество Христа, 2 – его двойственную природу богочеловека, 5 – количество ран распятого Христа, 11 – опасность, грозящая Христу, 13 – предательство на Тайной вечере, 8 – число возрождения. Некоторые цифры обладали богатой символикой. Например, цифра 7 означала 7 смертных грехов, 7 печатей, 7 церквей в Откровении. Несмотря на то, что она указывала на количество смертных грехов, цифра 7 считалась цифрой совершенства, что, несомненно, имело древнее происхождение. Часто встречающаяся цифра библейской символики – 3, символизирующая Троицу. С этой цифрой ассоциируется и количество сундуков, принесенных магами в подарок новорожденному Христу.

Часть цифр относится к Ветхому завету. Это 6 дней творения, 12 колен Израилевых, 40 как число испытаний (40 дней и ночей длился всемирный потоп, такое же количество дней скитались по пустыне израильтяне)²⁰¹.

Числовая символика, накладывалась на символику растений, животных и т.д., давала в сочетании сложный многозначный образ. Например, 3 капли воды в раковине представляли собой символ крещения, башня с 3 окнами – символ целомудрия и чистоты, связанный с образом св. Варвары. Цифра 2 в сочетании с ключами уже не символизировала двойственную природу Христа; она имела более земное происхождение и означала власть церкви над людьми. Пример богатства смыслов демонстрирует цифра 7. Семирожковый подсвечник («менора») – символ светлого Духа и 7 его даров. Свиток с 7 печатями – судьба человека, которую никто не может знать. Одновременно это символ знания, умения, предназначения²⁰².

Средневековье было временем, когда музыка расценивалась как наука. И многочисленные объяснения музыки с данной точки зрения были привычным явлением. По сути дела, все философы, ставившие своей целью объяснение музыки с точки зрения математических категорий, были правы. Действительно, основой музыки является ритм, через который и происходит организация времени в ней. Время же само по себе связано с мерой отсчета, периодичностью, благодаря которым оно и воспринимается как нечто изменяющееся, текущее, на что, кстати, указывает само значение слова «ритмос» («текущий»).

²⁰¹ Некоторые числа имели отношение, в равной степени, и к Ветхому, и к Новому завету. Так 12 – количество апостолов, 40 дней скитался Христос по пустыне.

²⁰²См.: idavirus.livejournal.com/144191.html.

Способность ритма структурировать пространство музыкального произведения, превращая звуковую массу в архитектурно-стройное целое, и позволяет музыке существовать как искусство. Фактически вся история музыкального искусства представляет собой стремление найти ту меру, которая позволила бы освоить время. В европейской музыке, более логичной по своей природе, это привело к возникновению понятия «такт», которое прямо отражает числовую структуру музыки. Такты европейской музыки образуют некую временную сетку, вносящую порядок в звуковой поток. Их можно сравнить с матрицей, наложение которой вносит упорядоченность в звуковой поток. Но даже в тех музыкальных культурах (например, восточной), где нет такого деления на такты, ритмическая периодичность существует, проявляясь в иных формах. Таким образом, ритм – это мера существования музыки во времени.

Ритмическая организация музыки – область проявления творческой индивидуальности композитора. Обостренное ощущение ритма становится важной стилистической характеристикой музыки композиторов XX века. У некоторых из них, как, например, у Б. Бартока или И. Стравинского, интерес к ритму продиктован стремлением углубиться в архаичные пласты фольклора и найти в них первооснову человеческого бытия. О. Мессиаан, опираясь на восточную и средневековую европейскую музыку, создал и обосновал целую систему ритмической организации пространства-времени в музыке. Идея ритмической модели, позволяющей строго и гибко структурировать музыкальное пространство произведения, привела его к мысли о широком использовании резерва выразительности ритмических модусов. Ритм становится у композитора воплощением философской идеи Вечности, присутствующей практически во всех его произведениях и придающих им некую надвременную характеристику.

Но и творчество композиторов предыдущих эпох весьма показательны с точки зрения оригинального использования возможностей ритма. Для И.С. Баха ритм стал одним из путей постижения тайны бытия. Баховский ритм как воплощение философской концепции числа органично входит в систему символики его музыки. В отношении насыщенности символами его музыка не была исключением в XVIII веке. Напротив, существовавшая в то время музыкальная риторика охватывала практически все использовавшиеся элементы выразительности. Таким образом, музыка была не просто предметом эстетического наслаждения, она несла в себе конкретную, известную всем информацию.

Двуединство символа, его обращенность как к сознанию, так и подсознанию, сделало его универсальным средством воплощения замысла композитора. «Через символ духовное начало, абстрактное по своей природе, получает чувственно конкретное выражение, - пишет В. Носина. – Таким образом, символ является той связью, которое объединяет

духовное с чувственным ²⁰³. Баховское мировоззрение тоже было «сгустком» мышления его времени. Он был глубоко религиозным человеком, который ценил в религии не обрядность и догмы, а ее живое человеческое содержание. Религиозная тема для Баха была возможностью философски осмыслить вечные ценности бытия. Великий лирик, Бах не только размышлял о смысле человеческого существования, но и сочувствовал ему в его непростых исканиях. Библия, ставшая для композитора настольной книгой, привлекала его многозначностью, символичностью и своеобразной поэтической силой. Баха глубоко волновала проблема страдания и радости человека. В этом отношении текст Евангелия был для него неиссякаемым источником раздумий о назначении человека, его высшего предназначения, о чести и достоинстве.

Бах блестяще владел музыкальной символикой своего времени, получившей воплощение в системе музыкально-риторических фигур. Для него это был естественный язык, который не сковывал его фантазии и помогал создавать оригинальные произведения. Музыка Баха буквально насыщена разнообразной символикой, в том числе и числовой. Бах стремился воплотить идеи числовой символики на уровне формы, которая отличалась симметричностью, определенной последовательностью эпизодов, количеством повторов и т.д. Особый смысл имели для композитора сакральные числа, отражающие такие теологические понятия, как «единосущее», «заповедь» и другие.

Закономерности числовой символики проявлялись на разных уровнях формы. М. Друскин приводит интересные примеры подобных закономерностей. Например, в «Гольдберг-вариациях» 10 канонов, соответствующих 10 заповедям, причем перед каждым даются еще две вариации, образуя триединство; и число вариаций в этом произведении 30. В «Страстях по Матфею» есть место, где дано 11 проведений темы. В данной сцене Иисус сообщает своим ученикам, что один из них предаст его. Смысл символики состоит в том, что Иисус сообщает об этом каждому из своих учеников; однако, как известно, апостолов было 12, но один из них, Иуда, тот, который собирался предать Учителя, знал об этом и, таким образом, не нуждался в этом сообщении ²⁰⁴.

Увлечение красотой и магией числа не было проявлением только особенностей художественной натуры И.С. Баха. Хотя он обладал от природы исключительными математическими способностями, но не стал бы насыщать свои произведения такой сложной числовой символикой, если бы не было для этого предпосылок в эстетике эпохи. В истории человеческой мысли всегда существовали некие «генеральные идеи», красной нитью проходившие через века и оставлявшие заметный след в

²⁰³См.: Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. – М., 2004. – С.6.

²⁰⁴См.: Друскин М. Пассионы и мессы Баха. – М., 1976. – С.27.

каждой из них. Сопряжение «вечной» идеи с доминирующими философскими положениями века открывало простор для творчества и придавало традиционной идее всегда современное звучание. Идея числа относится к таким «генеральным» идеям, которые находят воплощение в каждой эпохе. Зародившись в глубокой древности, она прошла через средневековье и Возрождение, и, преобразованная, получила новый импульс к развитию в эпоху барокко.

Ситуация была благоприятной для разработки идеи числа. Как пишет Х. Майстер, «искусство эпохи Барокко находилось в поле напряжения между числом (Numerus) и аффектом (Affectus)».²⁰⁵ Это было выражением определенной закономерности мышления времени. Философская мысль эпохи в лице Р. Декарта тоже искала пути соприкосновения между чувством и логикой²⁰⁶. Исследования ученых двигались по пути признания человека как существа, в котором разные и даже противоположные начала, находятся в органическом единстве. Это тоже была идея гармонии, но уже обогащенная новым знанием о человеке.

По мнению Х. Майстера, из всех видов искусства, кроме музыки, наиболее ярко выражающим суть числа, была барочная архитектура. В ней нашло воплощение многообразие форм, которые, при ближайшем рассмотрении, сводились к нескольким простым геометрическим фигурам²⁰⁷. Это придавало архитектурным сооружениям гармоничность, которая не заслонялась даже пышностью декора. В строении зданий широко использовались правила «золотого сечения» и иные пропорциональные закономерности.

Но не только здания и другие архитектурные сооружения привлекли внимание Х. Майстера. По его словам, большинство органных фасадов было, «при всем их разнообразии, хорошо пропорционировано, так как конструкции с использованием принципа «золотого сечения», *sectio divina*, были наиболее предпочитаемы в барочном органостроении»²⁰⁸. Таким образом, принцип золотого сечения имел отношение и к конструкции музыкальных инструментов. Следует напомнить, что орган не просто изготавливался, наподобие какого-либо иного музыкального инструмента, а именно строился прямо в здании, где он должен был находиться. Это требовало от строителей учета акустических возможностей помещения,

²⁰⁵См.: Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. – С.51.

²⁰⁶Первая крупное исследование, в котором Р. Декарту удалось осуществить этот замысел, была его ранняя работа «Компендиум музыки». Весьма показательным то, что, в поисках объекта, где можно было бы показать сопряжение чувства и мысли, философ избрал именно музыку.

²⁰⁷Данная мысль культивировалась Леонардо да Винчи. Примерами использования сложных фигур, в основе которых лежит небольшое количество простых, стали его орнаменты.

²⁰⁸См.: Майстер Х. Цит. работа. – С.51.

что должно было сказаться на особенностях конструкции данного инструмента. Возможно, использование принципа золотого сечения в отделке фасадов органов, не было связано только с декоративным оформлением инструмента, а оказывало влияние на его акустические свойства. Любой музыкальный инструмент как материальный предмет, конечно, подразумевает в себе эстетический элемент, но при этом, все, что составляет его конструкцию, в первую очередь, должно быть строго функционально.

Число в барочной музыке заключало в себе философский смысл, что и придавало произведениям богатую выразительность. В сочинениях того времени осталась прежняя традиция конструирования музыкального произведения, особенно полифонического. Известно, что эпоха Возрождения дала великолепные образцы полифонической музыки, отличавшейся не только красотой, но и большой сложностью. Поэтому практика сочинения музыки с элементами расчета (что всегда присутствует при создании полифонических жанров), была привычной для композиторов эпохи барокко. Разнообразная числовая символика при этом не только не мешала полету вдохновения музыкантов, но, напротив, подсказывала продуктивные идеи. По словам Х. Майстера «число способно привнести гармонию и красоту в искусство – и особенно в музыку»²⁰⁹.

В барочной музыке одновременно существовала не одна, а несколько символических трактовок чисел. Она, с одной стороны, была основана на числовой символике, сохранившейся от предыдущих эпох, начиная с глубокой древности. Она включала в себя и библейскую символику, имевшую широкое распространение среди художников и музыкантов. Другую ее сторону составляло простейшее соотношение букв алфавита и цифр: каждая цифра соответствовала порядковому номеру буквы в алфавите. Так, буква А соответствовала цифре 1, буква В – цифре 2 и т.д. Основываясь на данной устоявшейся системе, И.С. Бах часто зашифровывал свое имя (ВАСН), сумма цифр которого составляла 14. Это число, как и его зеркальное отражение – 41, - было магическим для композитора.

Символика числа применялась всеми композиторами эпохи барокко, но ни у кого, кроме И.С. Баха, она не получила такого развернутого и изощренного выражения. Обычный композитор, следуя баховской системе «конструирования» произведения, неизбежно создал бы нечто сухое и непривлекательное с эстетической точки зрения. Но Бах был гением. Точный расчет, применявшийся им при сочинении музыки, несколько не отражался на ее звуковой красоте и глубине смысла. Рационалистичность мышления Баха не вступала в противоречие с его искренней

²⁰⁹Там же. – С.51.

религиозностью и лиричностью. Его музыка, воплощавшая в себе сильные и глубокие чувства, пожалуй, была идеалом чувства и разума, о котором мечтал Р. Декарт.

Числовая символика не просто имела практическое применение, но и получила мощное теоретическое обоснование. Среди теоретических трактатов эпохи выделяется работа А. Верхмейстера «Парадоксальные рассуждения о музыке», явившаяся своеобразным обобщением тех эстетических взглядов, которые царили в то время и оказывали заметное влияние на характер создаваемой музыки. Отталкиваясь от общих рассуждений о том, что «Господь – воплощенная гармония», а человек, как его образ и подобие – существо «верно настроенное и гармоничное», автор приходит к выводу, что музыка, как бесценный Божий дар, создаваемый человеком, должна соответствовать своей изначальной гармоничной природе. Наибольший интерес вызывает глава «О тайном значении чисел», в которой подробно изложена барочная символика числа. Здесь вновь встречаются те числовые пропорции, которые ведут свое происхождение из средневековья, а некоторые – из более древних времен. «Если исходная точка (1=1:1) означает «Бог есть единство, - пишет В. Майстер, - то не будет неожиданностью, что пропорция 1:2 символизирует Бога-Сына»²¹⁰. Новым является математическое обоснование совершенства мажорного трезвучия, образующего пропорцию 4:5:6 и символизирующего «музыкальную Троицу» как отражение «Троицы Божественной»²¹¹. Рассуждения автора о том, что диссонансы способны впустить в душу человека сатану, кажутся сегодня наивными и несколько прямолинейными, но, вероятно, в то время они казались справедливыми и заслуживающими внимания.

Числовая символика становится для человека инструментом, благодаря которому он имеет возможность связать земное с божественным. Музыка – это земная проекция вечности, воплощенная в чувственно воспринимаемых звуковых образах. Само понимание музыки как отзвука вечности красной нитью проходит по истории человеческой культуры, наполняя ее особым, жизненно важным для человека смыслом. Данная идея, прежде всего, находит выражение во временной природе музыки, ее способности «отмеривать» вечность, устремляясь в бесконечное. Число, через различные уровни музыкальной формы, и прежде всего, через ритм, позволяет логически оформить спонтанность музыки и, тем самым проложить путь к постижению тайн бытия.

Жизнь числа в музыке нашла свое непосредственное выражение в математических закономерностях, ставшее отражением логичности и закономерности мироздания. То, что можно рассматривать как

²¹⁰См.: Майстер В. Цит. работа. – С. 57.

²¹¹Там же. – С.57-58.

аполлоновское начало, которое присутствует в музыке и благодаря которому она существует как стабильное духовное образование, является отражением строгих законов человеческого мышления. Следует отметить, что сравнение музыки с математикой, проводившееся различными философами, дает интересные результаты и позволяет приблизиться к ответу на вопрос, в чем состоит сущность бытия музыки.

А. Лосев посвящает целый раздел своего исследования о музыке проблеме выявления тождества математики и музыки. Для А. Лосева музыка раскрывает «смысловую фигурность числа», вследствие чего он определяет сущность музыки как жизнь числа²¹². «Только идеальность численных отношений может быть сравнима с эйдетической завершенностью музыкального объекта, - утверждает он²¹³. Число становится тем объединяющим началом, которое позволяет ученому сравнивать музыку с математикой.

По мнению А. Лосева, в них много точек соприкосновения, если рассматривать не всю математику, а только ту ее часть, где речь идет о становящемся, а не стационарном числе. В этом случае, считает А. Лосев, математика «фиксирует ту самую предметность, которую дает и музыка»²¹⁴. Расхождение же между ними ученый видит в «способах конструкции этой предметности в сознании, или в понимании»²¹⁵. Он указывает на идеальный характер музыки, позволяющий ей быть похожей на математику²¹⁶. Идеальная природа музыки, воплощение в ней чистой логики посредством числа как универсальной меры времени, отсутствие предметности, делающей ее далекой от привычного эмпиризма, позволяют сопоставить ее с математикой и определить как царство чистой логики. Математика и музыка рассматриваются А. Лосевым как сфера конструирования чисел.

Однако математика, не являясь искусством, конструирует их «вне художественности»²¹⁷, для музыки же художественность является обязательным условием ее бытия. В то время, как задача математики – выстроить логическую конструкцию и найти ей строгое воплощение в числе, музыка должна раскрыть жизнь числа выразительно. Музыка не просто воплощает число, а передает динамику его жизни, и делает это в художественной форме.

Важным моментом выступает и то, что в музыке нет отвлеченной логичности, она – воплощение художественного образа, воспринимаемого не только логически, но и обязательно чувственно, и, обязательно – во

²¹²См.: Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – С.255.

²¹³Там же. – С.269.

²¹⁴Там же. – С.282.

²¹⁵Там же. – С. 285.

²¹⁶Там же. - С. 285.

²¹⁷ Там же. - С. 297.

времени. Жизнь числа в музыке неразрывно связана с течением времени, в то время как математическая конструкция свободна от него. Музыка, таким образом, как область искусства, «дает не просто выражение смысла, но художественное выражение смысла»²¹⁸.

Музыку и математику роднит многое. Великий композитор XX века И. Стравинский, в творчестве которого отразилось все наиболее характерное для музыкального искусства современности, считал, что музыка гораздо ближе к математике, чем к литературе, отмечая аналогичность музыкального и математического мышлений. Высокая степень обобщенности, свойственная математике, характерна и для музыки, которая из всех видов искусства является наиболее удаленной от повседневности. Возможно, по этой причине на музыку с древности смотрели как на специфический мир, законы которого экстраполируются на всю Вселенную.

Музыка, являясь результатом абстрагирования особого рода человеческого постижения мироздания, в своих формах воплощает знание человечества о мире. А. Веберн считал, что искусство – это воплощение закономерностей универсума, творение природы в «особой форме человека»; по его мнению, собственно, «эстетическое» – это проявление не столько человеческих законов красоты, сколько самих законов природы²¹⁹. Личность творца, художника трактуется А. Веберном как своеобразный передаточный канал, через который природа осуществляет свое творение. В этом отношении его понимание сути творчества и роли в ней человека перекликается с мыслью Н. Бердяева, отметившего, что «творчество продолжает дело Творения».

Понимание тесной связи математики с музыкой появилось еще в древности, но сама эта связь, по наблюдениям ученых, сформировалась гораздо раньше. А.В. Волошинов усматривает истоки математизации искусства еще в эпохе неолита, когда в произведениях искусства «путем сердца» была угадана «эстетическая мощь симметрии»²²⁰. Намек на формирование математической традиции красоты он видит «в абрисе древнеегипетских пирамид», архитектурное совершенство которых создавалось удивительно точными математическими пропорциями²²¹.

Стремлением найти универсальные каноны красоты и жизни, продиктованы поиски в области новых композиционных техник сочинения музыки. Одной из первых техник, положивших начало перевороту в музыкальном языке XX века и в которой можно выявить определенные математические закономерности, стала додекафония, основанная на использовании 12 неповторяющихся звуков и их варьировании.

²¹⁸ Там же. – С. 297.

²¹⁹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М., 1975. - С.14.

²²⁰ Волошинов А.В. Еще раз о математической традиции красоты - С.103.

²²¹ Там же. - С.102.

Додекафонная тема получила название серии, что дало название целому направлению в музыке – серийности. Позднее, когда принцип серии стал распространяться на другие компоненты музыкальной ткани, кроме мелодии, появилось новое направление в музыке – сериальность, или тотальная серийность.

Техника додекафонии родилась как результат отрицания чувства, которое в предыдущие эпохи, во времена романтизма и постимпрессионизма, достигло своего пика. В сочинении музыки стало культивироваться интеллектуальное начало. Действительно, в самом строении серийной темы присутствует, скорее, расчет, чем вдохновение. Хорошая додекафонная тема – это хорошо *сделанная* тема, результат не столько чувства, сколько мастерства композитора. А. Шенберг, ставший основоположником нового метода сочинения, характеризует его по отношению к своим произведениям как «модус применения верно вычлененной формулы»²²², то есть пользуется математическим выражением, что достаточно показательно само по себе.

Сериальность прежде всего проявилась в применении законов серии на область ритма. Использование ритмической серии при сочинении произведения, то есть точного ритмического расчета в строении всей музыкальной ткани произведения, достаточно характерно для современных композиторов, и не только тех, которые работают в технике додекафонии. Одним из них является О. Мессиан, произведения которого представляют большой интерес с точки зрения их ритмической организации. Выбранная композитором ритмическая серия становится основой всего сочинения, проецируясь на всю музыкальную форму²²³. Интересно, что к одному из своих «Ритмических этюдов», носящему название «Лад длительностей и интенсивностей», Мессиан предпослал вступление, в котором подробно объяснил строение произведения. Им также приведены таблицы, демонстрирующие достаточно сложные математические соотношения, в которых находятся элементы музыкальной формы этюда. Подобная практика, авторский анализ, встречается в творчестве современных композиторов и является, по мнению А. Соколова «характерным атрибутом структурализма как метода мышления». В нем он видит одно из проявлений сциентизма в сфере художественного творчества²²⁴.

Приемы развития в серийной музыке (инверсия, ракоход, ракоход инверсии) были заимствованы композиторами их техники полифонического письма, и это не случайно. Полифония, насчитывавшая к XX веку несколько столетий своего существования, выработала

²²² Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М., 2004. - С.71.

²²³ Так построен его этюд №4 «Огненный остров II» из «Четырех ритмических этюдов».

²²⁴ Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. – С. 56.

специфические приемы разработки музыкального материала, отличавшиеся математической точностью. В их развитии проявляла себя «игра ума» (*virtus*), изобретательность (*inventio*), свидетельствующая о силе интеллекта человека. Полифония всегда отчасти была ареной развития математической стороны музыки, так как изначально несла в себе рациональное начало, связанное со становлением имманентно музыкальных приемов формообразования. Возможно, поэтому, XX век, с его вниманием к интеллектуальной стороне личности человека, стал временем возрождения полифонических жанров и одной из вершин в истории полифонии, о чем свидетельствует творчество таких композиторов, как П. Хиндемит, Д.Д. Шостакович, Р. К. Щедрин и др. В их музыке проявилась сила человеческого интеллекта.

На примере искусства XX века можно выявить интересные примеры сходного результата различных творческих устремлений. Сама идея додекафонии свидетельствует о стремлении композиторов установить четкий порядок, образцом чего служили произведения старых мастеров. Но, обращение к стилистическим моделям прошлого характерно и для неоклассицизма. Таким образом, два явления в музыке XX, имеющих различную основу, сопоставимы по данному признаку. Несмотря на принципиальное различие этих двух понятий (неоклассицизм является художественным направлением, а додекафония – явлением более частного порядка, методом сочинения), направленность к логике и «прояснению» музыкальной формы является неким общим показателем стремления к усилению интеллектуального начала в музыке.

Расчет, впрочем, постоянно присутствует при создании музыкального произведения. Многие композиторы, анализирувавшие творческий процесс, приходили к выводу, что, наряду с вдохновением в сочинении музыки имеется такая черновая работа, которая связана с расчетом, нередко по своей точности приближающимся к математическому. И. Стравинским, например, композиция понималась как искусство комбинирования.

Математический расчет в создании музыкального произведения стал все более очевидным по мере развития искусства XX века. Современные композиторы сознательно создают математические закономерности в строении своих произведений. Это более всего относится к той стороне музыки, которая наиболее «математична» – к ритму. Композиторы используют особые формы ритмической организации музыки, основанные на закономерностях открытых математиками рядов чисел. Это ряд Фибоначчи, который встречается в произведениях И. Ф. Стравинского,

Б.Бартока, К.Штокхаузена; ряд Люка, представленный в сочинениях К.Дебюсси, С.А. Губайдулиной²²⁵.

В истории современной музыки имеются и примеры создания композиторами собственных числовых отношений и воплощения их в произведениях. Они, как правило, представляют собой числовые прогрессии, расположенные в определенном порядке. Иногда в строении музыкальной формы используется прием зеркального отражения крайних разделов формы, своего рода инверсия. Индивидуальная математическая модель позволяет композитору проявить изобретательность в строении музыкальной формы, оживить математические пропорции чувством. Это увлекательная игра для ума, привлекающая композиторов дополнительной сложностью накладываемых условием задачи ограничений. Подобная музыкальная форма вовсе не является при этом сухой и надуманной; талантливый композитор умеет вложить чувство в любое математическое соотношение²²⁶.

Как известно, такая математическая категория, как пропорциональность является достоянием не только самой математики. Она присутствует во всех проявлениях бытия, являясь, частным случаем ее общей ритмической закономерности. Без пропорциональности музыкальная форма не способна существовать. В творчестве некоторых современных композиторов идея пропорции приобретает чисто математическое воплощение²²⁷.

А.В. Волошинов определил идею симметрии как имеющую архетипический характер²²⁸. Вероятно, в идее симметрии оправдывается стремление человека к упорядоченности, позволяющей делать окружающий его мир осмысленным и доступным для познания. Эстетическая сила симметрии содержит в себе «мощный эвристический потенциал»²²⁹, направляя внимание ученых на верный путь поиска и помогая им делать открытия.

²²⁵Наиболее популярным среди композиторов оказался ряд Фибоначчи. Так, форму одного из известных произведений С. Губайдулиной «В начале был ритм» для ансамбля ударных инструментов (1984) определяет именно данная числовая закономерность.

²²⁶ Следует заметить, что при сочинении музыки многие композиторы создавали искусные архитектурные конструкции, свидетельствующие об их незаурядных математических дарованиях. Создание, к примеру, прекрасно звучащего канона из 36 голосов – это проявление не только чисто музыкального дарования, но и математического.

²²⁷Так, С. А. Губайдулина использует по отношению к строению своих произведений понятие «ритм формы», трактуя ее как особую временную структуру, основанную на точном соотношении продолжительности звучания разделов формы.

²²⁸ Волошинов А.В. Еще раз о математической традиции красоты. – С. 104.

²²⁹ Там же. - С.105.

Конечно, музыка не способна с идеальной точностью отразить математические закономерности, она является искусством, для которого нормой становится отступление от нормы. Да этого и не требуется. Прослушиваемая математическая закономерность воспринимается как намек, который слушатель должен понять, почувствовать и домыслить самостоятельно. По поводу точности в музыке неоднократно высказывался И. Стравинский. Он ратовал за использование таких формообразующих элементов, которые «тяготеют к симметрии, но в действительности избегают ее в неуловимых параллелизмах»²³⁰. Тот факт, что параллелизм предполагает варьированное размещение тождественного на различных уровнях перцептуального пространства, указывает на уместность замечания Стравинского. По мнению М. Друскина понятие параллелизма «как нельзя лучше соответствует взаимоотношению плоскостей и объемов музыки Стравинского»²³¹.

Интерес к математической точности в воплощении музыкальной идеи оказался не случайным для искусства XX века. Масса информации, которой к тому времени владело человечество об окружающем его мире, требовало новых приемов ее упорядочивания и осмысления. А поскольку искусство всегда было чутким барометром жизни общества, то это неизбежно должно было найти отражение и в нем. Идея об универсальности законов мироздания стала привлекать внимание многих художников, в творчестве которых она нашла индивидуальное воплощение. Так, в симфониях Г. Малера и П. Хиндемита она осуществилась как идея становления гармонии из хаоса. Хаос, из которого рождается симфония Малера – это идея, богатая своими возможностями, «красота потенциальная»; формирование идеи и превращение ее в конструктивно четкое музыкальное произведение – это реализация потенциалов хаоса, «красота актуальная»²³².

Идея сопоставления гармонии и хаоса как взаимно переходящих друг в друга противоположностей, нередко встречается в современной музыке. Их взаимная дополняемость и тесная связь проявляются, в частности, в реализации идеи додекафонии. Математическая стройность строения серии, лежащей в основе додекафонной темы, наводит на мысль о ее безупречной красоте в звучании. Но эта «тотальная организованность на слух ощущается как хаос» и специально используемая композиторами для создания образов хаоса²³³.

Влиянием математического метода мышления объясняются и некоторые оригинальные приемы записи музыки, встречающиеся в современной музыке. Разнообразные схемы и графики, представляющие

²³⁰ Друскин М. Игорь Стравинский. - Л., 1974. - С. 168.

²³¹ Там же. - С. 169.

²³² Волошинов А.В. Еще раз о математической традиции красоты. - С. 106.

²³³ Соколов А.С. Введение к музыкальную композицию XX века. - С. 86.

собой своеобразные проекции звукового материала в иное измерение, появились далеко не случайно. Кроме поиска удобства записи нотного текста, в котором отразилось стремление композиторов как можно точнее запечатлеть уникальность звучащей музыки, графики дают возможность более наглядно представить совершенство творения композитора. Подобные графические конструкции в качестве нотного текста встречаются, как правило, у композиторов, обладающих ярко выраженным математическим мышлением²³⁴.

В произведении Э. Денисова «Ода» есть графическая страница, где музыкальный текст представляет собой не привычную нотную запись, а комбинацию линий. Произведение, таким образом, не просто совершенно в звуковом отношении, но и «геометрически красиво» (А. Соколов). В некоторых произведениях Я. Ксенакиса лежит идея, детально разработанная с помощью математического аппарата. Интересен сам факт объяснения композитором своих музыкальных замыслов, которые, по описанию, очень похожи на характеристику визуальных объектов. Вот как это выглядит: «Если глиссандо имеют определенную протяженность и достаточно переплетены, мы получаем акустическое построение непрерывной эволюции. Зарисовав глиссандо как прямые линии, можно получить поверхность соответствующей конфигурации»²³⁵. В творчестве Я. Ксенакиса слились в единое зрительные и слуховые ощущения. Поиски математической красоты происходят в сознании композитора сначала в виде графических открытий, которые затем проецируются на музыкальную партитуру. Чувственно-эмоциональное в музыкальных произведениях Я. Ксенакиса имеет прочное интеллектуальное обоснование. Не это ли один из путей соединения различных сторон личности человека и достижения столь желанной цельности?²³⁶

Число в музыке выступает как поистине философская категория. Его способность объединить элементы музыкальной формы, придав им особый смысл, делает музыкальное произведение областью проявления не только чувств, но и интеллекта. Число как одно из основополагающих

²³⁴Это относится, в первую очередь, к Э. Денисову, имеющему, кроме музыкального, образование физика, или к Я. Ксенакису, являющемуся и признанным архитектором.

²³⁵ См.: Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. – С. 17.

²³⁶Одно из его известных сочинений, «Метаморфозы» существует даже в двух проекциях, одна из которых – музыкальное произведение, а другое – архитектурное (проект павильона фирмы «Филипс» на Всемирной выставке в Брюсселе 1956 г.). Автор удивительного проекта, таким образом, практически подтвердил известную формулу, согласно которой архитектура – застывшая музыка. Я. Ксенакису удалось воплотить в своем архитектурном произведении полетность, схватить уникальный момент звучания музыки, заставить «повременить мгновение». Для искусства XX, с его стремлением к поиску универсальных основ всего сущего, это весьма симптоматично.

элементов гармонии, становится проявлением универсальных закономерностей мироздания в музыке.

2.3. Слуховая картина мира в образах музыки

Что собой представляет мир, который видит и слышит человек? Мир, который предстает перед мысленным взором человека, трудно назвать объективным. Человек видит мир сквозь несколько призм – своего времени, социального круга, к которому он принадлежит, собственного культурного уровня и т.д. Следовательно, картина мира, которая вырисовывается в сознании человека, социально и культурно детерминирована.

Картина мира, создаваемая человеком, является результатом его познания, в котором присутствует личностное начало. В научном познании личностное начало сведено к минимуму, но в эстетическом его удельный вес очень велик. Таким образом, в эстетическом познании, каковым является музыкальное искусство, присутствие индивидуального отношения к мирозданию составляет неотъемлемый элемент познания. Ценность знания, полученного в результате общения с музыкой, состоит в том, что оно интегративно по своему характеру, в нем проявляется изначальная цельность человеческой личности. Полученная и обработанная информация неразрывно сливается с оценкой и эмоциональным переживанием. Знание, благодаря этому, перестает быть безличным, оно окрашивается чертами личности человека, и становится частью его духовного мира.

Познание, являясь для человека необходимым условием существования в мире, выступает в качестве одной из самых существенных его потребностей, конституирующей его как существо духовное. Освоение окружающего мира превращается для него в первостепенную задачу, которой подчиняются все остальные. Человек стремится к тому, чтобы сделать мир понятным, доступным, привычным и, следовательно, безопасным. Познание для человека неразрывно связано с проблемой самоопределения, выявления своего места в мироздании. Это, в свою очередь, порождает уровень самооценки человека, чрезвычайно для него важный.

Эстетическое познание делает для человека мир более близким, более человечным. Именно в эстетическом освоении мира каждый окружающий человека предмет и явление наполнены особым смыслом. Это то, когда, словам А.А. Мелик-Пашаева, «человек воспринимает неповторимый чувственный облик предметов и явлений как прямое выражение внутреннего состояния, характера, судьбы, родственной ему

самому»²³⁷. Эстетический опыт ценен тем, что позволяет человеку ощущать себя как частицу мироздания, смотреть на мир как на нечто близкое и родное. Эстетический опыт, тем самым, воспитывает в человеке бережное отношение к тому, что его окружает и способность ценить красоту мира. Не являясь, на первый взгляд, жизненно необходимым для человека, эстетический опыт приобретает исключительное значение в формировании его духовного мира и ценностных ориентаций, в конечном счете, определяющих его поведение в мире. Эстетический способ постижения мира конституируется через искусство, и, в частности, через музыку.

В процессе познания, которую представляет собой вся жизнь человека, для него ценно все, что касается его отношений с внешним миром. Феномен искусства играет при этом значительную роль, сам факт возникновения которого в глубокой древности свидетельствует о крайней важности его значения в жизни человека. Одной из центральных задач искусства является образная трансформация мира в его «антропологическое измерение». Эту задачу выполняет художник – творец произведений искусства. М. Хайдеггеру принадлежит мысль о том, что бытие обладает способностью открываться само. Но разным людям оно открывается в разной степени. Художник, как «чуткое ухо вселенной», обладает, по сравнению с рядовым человеком, несравненно большими возможностями в этом отношении. Он потому и является художником, что видит и слышит невидимое и неслышимое. Это то, что составляет сущность бытия, способное облекать все зримое и слышимое в материальные формы.

Музыка относится к области неявного знания, той сферы «невыразимого», о котором писал М. Полани. Именно на примере музыки можно убедиться в том, что истина имеет для человека личностный характер. Несмотря на объективность содержания музыки, каждый человек слышит в музыке то, что **может** услышать благодаря возможностям своего внутреннего мира. Открытия, которые слушатель совершает при восприятии музыкального произведения, уникальны потому, что так услышать может только конкретный человек. Знание, обретаемое человеком при постижении музыки, имеет не просто глубоко личностный характер, но и относится к той категории знания, которое не осознается человеком, и не нуждается в его осознании. Оно составляет глубинный пласт его духовности.

Большинство осознаваемой информации, которой владеет человек, вербально по своей природе и связано с его сознанием. Однако, как известно, сознание занимает в ментальности человека лишь

²³⁷См.: Мелик-Пашаев А.А. Об источнике способности человека к художественному творчеству // Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. - №3. – С. 72.

незначительную часть его духовной составляющей. Сознательное в историческом разрезе – это то, что было завоевано человеком в процессе его эволюционирования как существа разумного. Сознательное ограничено не только по объему, но и по сути. Ограничение создается словом, через которое происходит осмысление явления. Говорить – значит ограничивать поле действия смыслов. Значение, которое закреплено за каждым словом, создает это ограничение, несмотря на все богатство новых смыслов, возникающих при комбинировании нового.

Часто осмысление означает перевод в область сознательного, логического. Осмысление подразумевает создание цельного и внутренне логичного образа. Однако, такой образ не обязательно имеет вербальную природу. Яркий пример отсутствия вербальной константы в законченном и внутренне логичном образе – музыкальная мысль. Музыкальная мысль – это завершенное и самодостаточное явление, обладающей собственной имманентно присущей ей логикой. Ее уникальность в том, что она соединяет в себе силу сознательного, логического и бессознательного, интуитивного.

Музыкальная мысль заметно отличается от мысли вербальной. Она лишена понятийности, привязывающей ее к определенным, строго зафиксированным смыслам. Отсутствие понятийной природы значительно расширяет возможности музыкальной мысли. Музыкальная мысль содержит в себе ту свободу, которой лишено все, что покоится на речевой основе. Музыкальная мысль парит над всем, притягивая к себе новые смыслы. Музыка – живое и яркое свидетельство того, как истина обретается в процессе переживания. Из двух основных каналов информации, поступающих человеку от окружающего его мира – зрительного и слухового, – основная нагрузка ложится на первый. Приоритетность зрительных образов определяется не только процентным соотношением в восприятии мира, но и качественно: они являются более яркими, конкретными, устойчивыми и выделяются прямой связью с реалиями окружающего человека мира. Слуховые впечатления не так многочисленны и конкретны, но их абстрактная природа обуславливает более тесную их связь с мышлением, а сама абстрактность слуховых образов рождает более богатый ассоциативный ряд, что позволяет определить ее в целом как более сложную и высокую. В своих исследованиях по эстетике Г. Гегель тоже отмечает, что слух носит более идеальный характер, чем зрение²³⁸, то приближает его к высшим проявлениям человеческого духа.

Музыка открывает перед человеком слуховую картину мира. Слуховая информация, составляющая только 5-7% от всей получаемой извне информации, тем не менее, чрезвычайно важна. Исторически, еще со

²³⁸См.: Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х тт. т.2. – С.238.

времен древности, от нее зависела безопасность человека. Проникая гораздо глубже, чем зрительная информация, слуховая информация обладает большей прочностью, и оставляет неизгладимый след в подсознании.

Лишенная предметности, музыка не способна запечатлеть зрительный мир. Но она раскрывает нечто более важное – отношение к этому миру человека, позволяя ему определить свое положение в мироздании. Эмоциональное переживание мира для человека является одной из главных моментов его понимания. Музыка открывает перед человеком огромный мир, связанный с эмоциональным богатством, позволяющим не просто присутствовать в мире, но полноценно и ярко переживать его.

Зрительная информация обращена к сознанию человека и помогает формированию рационалистичности в его мышлении. Слуховая информация обращена к подсознанию и способствует становлению различных форм нерационального мышления. Образно-ассоциативное мышление, интуиция, невербальные каналы общения – этим сторонам духовной деятельности человека помогает выявиться музыка. Слуховая культура воспитывает в человеке эмоциональное богатство и особую чуткость, проявляющуюся во внимании к нюансам.

Константным воплощением слуховой культуры человечества выступает музыка, которую Гегель определил как дух. В музыке, по мнению философа, обнаруживается «не покоящаяся материальная форма» (как, например, в живописи – Д.Б.), а «первоначальная, более идеальная душевная стихия»²³⁹. Отдаленность музыки от реальности эмпирического мира рождает обманчивое впечатление ее отстраненности от него. Действительно, музыка не отражает реальный мир так непосредственно как, например, живопись; по музыкальному произведению нельзя судить о внешних событиях мира. Но музыка дает нечто большее, позволяющее поставить ее в один ряд с философией. В ней воплощаются универсальные закономерности бытия, такие, как процессуальность, ритмичность, цикличность, системность. Крайняя абстрактность и удаленность от событийности эмпирического мира становятся ее достоинством, когда она, благодаря этим качествам, поднимается до больших высот обобщения.

Музыка антропоморфна по своей сути, так как является своеобразным слепком личности человека. Смысл музыкального произведения раскрывается через систему его интонаций, в которых закодирована вся информация о внутренней стороне человеческой сущности, его самости: его темпераменте, вкусах, характере восприятия времени и т.д. С точки

²³⁹Там же. – С.238.

зрения В. Медушевского, в музыке заложена древнейшая биологическая информация о типах высшей нервной деятельности человека²⁴⁰.

Создавая музыкальное произведение, композитор вкладывает в него более богатый смысл, чем предполагает. Ф. Пуленк, сказавший, что его музыка – это его портрет, сказал не все. Его музыка – это портрет не только его самого, но и людей его времени. Музыкальное произведение, в силу своих особенностей становится хранилищем бесценной информации о характере переживания и ценностных ориентациях людей целой эпохи. В музыкальной интонации свернуты культурно-социальные реалии времени, которые в музыкальном произведении приобретают конкретное смысловое наполнение. Актуализация содержания интонаемы дает возможность понять смысл произведения.

Композитор воплощает в произведении собственный уникальный социальный и культурный опыт, делая его достоянием всех. Восприятие и понимание произведения предполагает присвоение реципиентом этого содержания, которое для него становится его личным знанием. Слушательский опыт, проявляющийся в интерпретации произведения, тоже уникален и определяется тем культурным и слуховым запасом, который имеется в наличии реципиента. Постигая произведение, слушатель обогащает свой слуховой опыт и, на подсознательном уровне, приобщается к пониманию метафизических оснований бытия. Чем больше слуховой опыт реципиента, тем глубже его понимание сущности бытия.

Особая ценность музыки заключается в том, что в ней понимание происходит вне объяснения, которое, проясняя суть явления, неизбежно редуцирует его, что приводит к потере неуловимой, но важной составляющей сути явления, без которой оно теряет свой смысл. Музыка обладает способностью моделировать явления внешнего и внутреннего мира человека, благодаря чему она становится зеркалом духовной сущности человека, где каждый находит то, что способен увидеть в силу своего культурного уровня. Музыка не отражает исключительно эмоциональную сторону внутренней жизни человека. В ее строгой логике обнаруживаются закономерности человеческого мышления, в силу чего музыку можно рассматривать как воплощение чистой идеи. А. Лосев, сумевший увидеть в стихийности музыки «смысловую фигурность числа», обнаружил, что музыка спонтанна только на первый взгляд; более внимательное ее изучение обнаруживает в ней проявления логоса.

Содержание музыки раскрывается через систему символов. Символичность, вообще свойственная искусству, наиболее полно проявляется в музыке. Символ по своей сути предполагает абстрагирование, позволяющее выделить в предмете главное и сосредоточить на нем внимание. Символ не вызывает прямых ассоциаций

²⁴⁰См.: Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М., 1993. – С. 54.

с реальностью бытия, он выступает в качестве инструмента опосредования. Объектом символичности в музыке становятся интонации. Интонация, за которой в процессе ее исторического развития, закрепляется определенное значение, становится образом, содержание которого раскрывается не только в контексте того произведения, где он впервые появился, но и в других текстах. Это позволяет символу, по словам Ю.М. Лотмана, пронзять культурный срез по вертикали, «приходя из прошлого и уходя в будущее»²⁴¹. Музыкальные символы, мигрируя из одной эпохи в другую, создают культурное поле большого диапазона, включающего в себя произведения самых различных стилей и жанров²⁴².

Не все звуки музыки обладают значением символа, хотя все они наделены смыслом. Но большинство звуков музыки обладают смыслом только в определенном контексте, в рамках конкретного музыкального произведения. В отличие от них музыкальные символы представляют собой довольно устойчивые смысловые образования, которые сохраняют свою самостоятельность при смене контекста. Часть музыкальных символов, уходящих корнями в глубокое прошлое, имеет «естественный» характер происхождения. Мигрируя из одного произведения в другое, такие символы составляют основу «музыкального словаря эпохи» (А.Н. Сохор), то есть того языка, которым пользуются композиторы данной эпохи, и который понимают слушатели. Но некоторые из них специально создаются композиторами²⁴³.

Концентрация большого объема информации на малом отрезке времени создает объемность содержания, где за малым стоит многое, что и составляет один из отличительных признаков искусства. Общеизвестен тот факт, что, например, живопись за века своего существования накопила огромное количество символов. Особенно наглядно проявилось это в искусстве средневековья и Возрождения. Самой распространенной тематикой произведений художников этого времени была христианско-библейская. Символичность религиозного характера переплеталась с символикой живописи, и в результате рождались сложные и многозначные произведения, понимание которых требовало определенной подготовки. Характерно, что в живописи, особенно христианской, символично было все – и цветовая гамма, и позы, и жесты персонажей, и изображение ландшафта, и использование животных, растений и птиц. В целом можно сказать, что не существовало ни одного элемента живописного полотна, которое не несло бы какой-либо смысл.

²⁴¹Лотман Ю.М. Символ в системе культуры// Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1. – Таллинн, 1992. – С.192.

²⁴² См. более подробно об этом: Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1998.

²⁴³Там же. – С.33-34.

Музыкальная символика формировалась иными путями. В ней откладывались типичные интонации, за которыми в течение долгого времени закреплялись определенные значения. Хотя музыкальная символика имеет не зрительную, а слуховую природу, но на формирование некоторых ее элементов оказали влияние визуальные искусства. Так, произведения И.С. Баха являются примером того, как на музыку экстраполируется то, что было найдено в других формах человеческой культуры.

Особенность символа заключается в том, что он перестраивает тот материал, к которому применяется. По сути, символ рождает новую логику исследуемого явления. Выделяя главное и концентрируя внимание на нем, он, с одной стороны, опрощает явление. Но, с другой стороны, он открывает пространство новых смыслов, в рамках которого варьируется его содержание. В символе исчезает множественность несущественного, но появляется множественность существенного. Когда Шеллинг говорил о том, что искусство позволяет вместить бесконечное в конечное, он имел в виду именно этот момент.

Культура, созданная человечеством, основана на символах различного характера. Символ представляет собой инструмент познания человеком мира. Являясь, фактически, посредниками между человеком и познаваемым им миром, они становятся тем каналом, через который человек проникать мыслью в сущность вещей. Назначение символа отражает характер познавательной деятельности человека. Символ позволяет выделить из познаваемого объекта ту его часть, которая является ключевой для понимания сущности предмета или явления. Далее, он дает возможность сжать огромное количество полученной информации в небольшой объем. Особенность символа состоит в том, что информация, которая в нем заключена, имеет различный характер. Одна из них – главная, другая – побочная. Аура, создаваемая множественностью такой «информации около» делает ее идеальным источником творчества.

Знаковость, свойственная искусству, позволяет собрать воедино огромное информационное поле. Особенно заметно это в музыке, где одна лишь интонация, состоящая всего из двух звуков (например, нисходящая малая секунда) вскрывает перед человеком целые пласты музыкальных культур.

Содержательную основу музыкального произведения составляет художественный образ. Он принадлежит к области эстетической категории, являясь универсальным способом и результатом освоения жизни в искусстве²⁴⁴. Музыкальный образ представляет собой художественный образ, выраженный специфическими музыкальными средствами. Особенности художественного образа диктуют композитору

²⁴⁴См.: Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С.608.

характер использования выразительных средств, тип композиции, особенности музыкальной формы и т.д.

Музыкальный образ является результатом обобщения большого количества однотипных явлений. Предположим, создавая лирически взволнованный образ, композитор опирается на собственный жизненный и культурный опыт, вспоминая те явления, в которых ему встречался данный образ. В процессе сознательного (а больше – подсознательного) отбора того, что имеется в его распоряжении, композитор создает собственный вариант такого образа. Как результат обобщения, он будет содержать в себе типические черты, но при этом будет обладать неповторимостью, идущей от творческой индивидуальности композитора и от уникальности самого музыкального текста.

Таким образом, механизм создания музыкального образа можно представить схематично как движение от конкретного к абстрактному, и обратно – от абстрактного к конкретному. В данном музыкальном произведении абстрактные черты образа наполняются живой, реальной музыкальной мыслью, в которой латентно присутствуют блики тех образов, которые послужили основой его создания. Мерцание этих бликов придает образу данного произведения богатство и многозначность. Он проявляет себя как образ с богатыми традициями, способными вызвать воспоминания и провести параллели между стилями и эпохами.

Музыка – искусство ассоциаций. В ней все наполнено «намекami», «воспоминаниями», которые протягивают невидимые нити между произведениями, подчас очень далекими как в стилистическом, так и во временном отношении. Источник таких ассоциативных параллелей – музыкальная интонация.

Являясь источником содержательности в музыке, интонация создает ту ауру музыкального произведения, которая ведет нас от одного произведения к другому. Сходная музыкальная интонация устанавливает связи между столь разными произведениями, что, казалось бы, между ними нет совершенно никаких точек соприкосновения. Музыкальный образ соткан из интонаций, каждая из которых имеет богатую историю в музыкальном искусстве. Помещенная в разные контексты, интонация несет в себе различное содержание, в котором, однако, как подтекст, присутствуют и те смыслы, которые были ею обретыены в различных произведениях.

Музыкальный образ несет в себе богатую и разнообразную информацию. Через него осуществляет «память жанра» (Е.В. Назайкинский), позволяющая связать в единое целое многочисленные и разнотипные музыкальные явления.

Несмотря на различие и разнообразие содержаний, музыка всегда говорит о человеке, так как сама существует как антропологическое явление. Каждое музыкальное произведение – это уникальный взгляд

человека на мироздание. В центре его внимания может находиться или какое-либо явление внешнего мира, или порывы его души, но всегда при этом музыка отражает специфически человеческое переживание ситуации. Человек, предстающий в образах музыки, очень разный. Это люди с разными темпераментами, особенностями характера, ценностными ориентирами, возрастными и национальными особенностями.

Различие типов человеческих характеров выражается в музыкальном образе через характер движения. Динамику движения как одну из основных сторон бытия позволяет раскрыть процессуальность музыки. Через нее проявляется психологическая константа восприятия человеком мироздания. Ритм, в котором живет человек, говорит о многом. Медленный, размеренный темп располагает к созерцательности, позволяет обдумывать и размышлять, медитировать и погружаться в себя. Именно медленный темп часто передает динамику внутренней жизни человека²⁴⁵. Похожий тип чувствования и переживания характерен для средневековой музыки, медленных произведений эпохи барокко, медленных частей классической музыки.

Бурная порывистость романтической музыки отражает иной тип переживания. Для нее характерна быстрая смена психологических состояний, крайности в выражении эмоций, стремительность нарастания и угасания чувства. Если для эпохи барокко с его эстетикой аффектов было типично долгое переживание одного психологического состояния, то для романтиков, с их культом исчезающего мгновения – быстрая смена настроений. Все это находит воплощение в музыкальном образе. Следовательно, музыкальный образ несет в себе ценности определенного времени, хоть и выраженного через мировоззрение композитора.

Достаточно сравнить созерцательную музыку Дж. Палестрины с динамичной музыкой композитора XX века А. Онеггера, чтобы понять, какими темпами живут люди разных эпох. Тот нерв бытия, который воплощает в себе музыка, недоступен никакому иному виду искусства. В музыке воплощается особый строй чувств, их характерность. Музыка позволяет судить о характере гораздо точнее, чем какие-либо иные стороны духовной деятельности человека. Музыка обнажает скрытое в глубине, выявляя саму сущность человеческой личности. Поэтому именно в музыке ярче всего выражается духовная сущность эпохи.

Специфика музыкальной образности зависит от многих факторов. Большую роль играет социальная функция, которой наделено произведение. Если произведение несет на себе прикладную функцию, то его образность будет заметно отличаться от образности произведения, предназначенного для слушания. Прикладная музыка, предназначенная

²⁴⁵Недаром вторая медленная часть классической симфонии воплощала образ человека размышляющего.

для отправления ритуалов, обрядов, сопровождения церемоний и развлечений, тоже содержит в себе достаточно богатую образность. Ее принципиальное отличие от образности неприкладной музыки заключается в степени индивидуализации. В прикладной музыке преобладающими являются типичные черты. Марш должен быть «типичным маршем», полонез – «типичным полонезом», колыбельная – «типичной колыбельной» и т.д. В данном случае типичность выступает как достоинство. Нетипичность может спровоцировать ситуацию непонимания, при которой музыкальное произведение перестанет соответствовать своей функции, своему социальному предназначению. Типичность в таких произведениях является результатом длительного отбора необходимых интонаций, таких, которые наиболее адекватно отражают определенную ситуацию.

Совсем иная картина складывается в образности произведения, предназначенного для слушания. Свободное от прикладного назначения, такое произведение должно обладать неповторимой индивидуальностью. В нем преобладание типического уже не расценивается как безусловное достоинство. Для того, чтобы произведение стало запоминающимся, в его образности должна преобладать «индивидуальная координата». По этой причине использование подобной музыки в каких-то иных, прикладных целях, встречается крайне редко²⁴⁶.

Однако, типичность бытовой, прикладной музыки является источником создания неповторимых произведений композиторов. По верному замечанию Б.В. Асафьева, бытовая музыка всегда была истоком, почвой для музыки классической.

Художественный образ, создаваемый композитором в произведении, представляет собой некую константу, к которой он не может добавить ничего более того, что им уже создано. Но перед исполнителем в данном отношении разворачиваются большие возможности. Исполнитель, опираясь на авторский текст, способен значительно обогатить первоначальный образ, раскрыть в нем такие стороны, о которых, возможно, не подозревал композитор. Мысленная работа, проделываемая исполнителем, заставляет его начинать работы над произведением еще до разбора произведения. Не начав играть, исполнитель уже слышит музыку и, на основе этого, формирует свое представление о музыкальном образе. «Музыка живет до конкретного звучания и после него в непрерывном

²⁴⁶Например, типичная образность похоронного марша складывается из преобладания минора. Но Похоронный марш Генделя из оратории «Самсон» написан в До мажоре – светлой, эпической тональности. Этим композитор хотел подчеркнуть роль Самсона как светлого героя, освободившего свой народ и оставившего в его памяти не мрачный, а жизнеутверждающий образ. Но такой марш не вписывается в типичную ситуацию похорон, так как в нем слишком много такого, что связано с конкретным содержанием произведения.

становлении, - пишет С.Е. Фейнберг, - музыкальная память связывает предшествующие звучания с их дальнейшим развитием, скрепляя будущее с прошедшим и создавая образ целостной музыкальной формы»²⁴⁷. Таким образом, музыкальный образ существует лишь в сознании исполнителя. Силой своего искусства он доносит этот образ до слушателя, благодаря чему музыкальный образ становится достоянием его сознания. Это определяет надвременной характер существования образа. Бытие музыкального образа основано на деятельности сознания и подсознания исполнителя и слушателя.

Музыкальный образ, создаваемый композитором, может иметь различную степень соотнесенности с окружающим миром. В программной музыке, непосредственно связанной с конкретной образностью, эта связь прослеживается более четко. Сами названия произведений уже направляют восприятие слушателя по определенному руслу. Соната Ф. Листа «По прочтении Данте» не оставляет никаких сомнений относительно образного содержания произведения, в то время, как его же соната *h moll*, хоть и имеющая программную подоплеку, тем не менее, не настолько очевидно раскрывает эту сторону произведения.

Программная музыка, получившая столь широкое распространение в музыке романтиков, удовлетворяла двум требованиям времени. Во-первых, она реализовывала романтическую эстетическую установку на «синтез искусств», и, во-вторых, образная конкретность, идущая от программности, позволяла сделать более доступной для слушателей образно сложную музыку. При этом программная музыка вовсе не является иллюстрацией к литературному произведению. Она обладает собственной логикой, иногда сильно расходящейся с логикой того произведения, на которое опирался композитор. Чаще всего, литературное (или живописное, скульптурное) произведение служило для композитора только толчком, будившим его фантазию. Непрограммная музыка создает более опосредованные образы, не связанные с такой очевидностью в каком-либо персонажем или жизненной ситуацией. При этом непрограммная музыка обладает столь же яркой музыкальной образностью.

Программная музыка встречается в разные периоды истории музыки. Но наиболее полным ее проявлением стала музыка эпохи романтизма. Великий немецкий композитор Р. Шуман создал произведения, которые стали замечательными образцами программной музыки. Стиль Р. Шумана отличается сочетанием миниатюрности и цикличности, что отражает стремление композитора, с одной стороны, запечатлеть мгновение, а с другой – создать галерею образов, рисующих полную картину изображаемого явления. Так появились «Бабочки», «Карнавал», «Лесные

²⁴⁷См.: Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1969. – С.76.

сцены» и т.д. Каждая пьеса в данном цикле – миниатюра, создающая один мимолетный образ. В этом проявилась такая черта стиля Шумана, как «дневниковость». Начиная с юности, Шуман стремился воплотить в музыкальных образах свои жизненные впечатления. Позднее эти «музыкальные зарисовки» легли в основу его остро характеристичных пьес²⁴⁸. Шуман чутко слышал окружающий его мир и воплощал его в своих миниатюрах. Но романтизм - это не только программная музыка. Великий польский романтик, один из символов романтизма Ф. Шопен, не был сторонником программности. Богатейшая образность его музыки не имеет прямой аналогии с окружающим миром. Шопен – великий лирик, которого интересовала внутренняя жизнь человека. И он сумел воплотить ее с необычайным искусством.

Музыкальная образность имеет исторические корни. Музыкальный образ – это взгляд композитора на мир. Его своеобразие отличает не только индивидуальность композитора, но и общая эстетическая установка времени, которая определяет эстетические приоритеты. Картина мира, которую слышит композитор, является эмоциональным откликом на внешние образы. Не создавая реалистическую, «живописную» картину мироздания, слуховые музыкальные картины помогают человеку лучше ориентироваться в мире. В музыке человек движется через понимание своего внутреннего мира к пониманию мира окружающего. Такое понимание позволяет человеку стать личностью, ощущающей свою неразрывную связь с мирозданием. Это – один из путей постижения и созидания гармонии мира.

248 Такая же особенность переработки внешних впечатлений и стремление запечатлеть их в «музыкальном дневнике» характерна для творческой личности Э. Грига.

ГЛАВА 3 ВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ НА ЛИЧНОСТЬ И ОБЩЕСТВО

3.1. Роль музыки в формировании гармонично развитой личности

Воспитание гармонично развитой личности было давней мечтой человечества. Оставаясь мечтой, то есть тем, что для практической реализации недоступно, она, тем не менее, будила педагогическую мысль, заставляя искать новые пути воспитания человека. Формирование человеческой личности всегда представляло сложную и ответственную задачу, так как педагоги каждой эпохи понимали, что воспитание детей – это созидание будущего. От того, какими вырастут дети, будет зависеть облик будущего. В европейской культурной традиции воспитание всегда делало акцент на формирование жизнеспособной и активной личности, то есть такой, которая имеет реальную возможность построить свою жизнь в соответствии с заложенными в ней идеалами. Воспитание человека предполагает его подготовку к будущей жизни в обществе. В какие-то времена над этим серьезно не задумывались. Традиционность воспитания, которая заключалась в передаче опыта старшего поколения младшему, обеспечивала непрерывность и стабильность жизни социума.

Однако, стремительные изменения в обществе, скорость которых нарастала от одного поколения к другому, требовали пересмотра образовательной и воспитательной парадигмы. В настоящее время образование, если оно хочет сформировать действительно человека будущего, а не прошлого, должно действовать «на опережение», то есть предвидеть те тенденции, которые станут определяющими в обществе через 10-15 лет. Но, при этом следует помнить не только о факторах, меняющих жизнь, но и о стабильных параметрах человеческого бытия. Общечеловеческие ценности, лежащие в основе воспитания, являются теми духовными ориентирами, которые были найдены человечеством в результате напряженных поисков. Они стали «китами», на которых держится общество. Социум существует не за счет принуждения, а за счет тех невидимых связей, которые осуществляются между людьми в виде определенных идей и принципов. Поэтому, приспособление человека к обществу – это только одна сторона воспитания. Необходимой стороной воспитания молодого человека является приобщение его к тем ценностям, которые составляют фундамент общества. Лишившись этих духовных «маяков», общество неизбежно распадается.

Два ориентира в проблеме воспитания и образования являются для педагогов наиболее значимыми. Первый – как выглядит общество, к жизни в котором необходимо подготовить ребенка, второй – каким должно стать общество в результате его целенаправленной деятельности. Как выглядит общество, в которое предстоит выступить молодому человеку – это не

праздный вопрос. Молодой человек, начинающий жизнь, должен не просто приспособиться к условиям существования в социуме, он должен, по необходимости, уметь эти условия менять.

Как показывают современные социологические исследования, общество, неуклонно наращивая свою техническую мощь, теряет при этом нечто важное – духовность. Интересы современного человека, к сожалению, узко прагматичны, его жизненные цели, в основном, вращаются вокруг двух стержней: обретение больших денег и их трата на собственные удовольствия. Современного человека отличает душевная лень и нежелание приобщиться к чему-нибудь прекрасному. Все, что связано с затратами духовных усилий, кажется ему ненужным. Желание легкой и беззаботной жизни превращает человека в обыкновенного потребителя материальных и некоторых духовных благ. Результатом этого является рост наркомании, алкоголизма и преступности. Эта тревожная тенденция не только не спадает, но постоянно усиливается. Если подобное отношение к жизни и своему месту в нем со стороны молодежи будет продолжаться и дальше, то нас ждет безрадостное будущее.

Социальную и культурную среду, в которой живет современный молодой человек, нельзя назвать благоприятной. По справедливому замечанию В.Г. Ражникова «личность молодого человека деформирована излишним прагматизмом, поп-культурой», а «воспитательное наследство близких взрослых негативно: неврозы, комплексы личности, ригидность, неадекватная направленность личности»²⁴⁹.

Намечающийся духовный спад общества был выявлен еще в начале XX века Х. Ортегой-и-Гассетом. Он писал, что превращение людей в безликую массу несет обществу опасность. Утрата человеком самого ценного в нем – индивидуальности, приводит к тому, что он «усредняется», превращаясь в представителя массы. «Масса – это посредственность»²⁵⁰, утверждает философ, справедливо считая тревожным признаком времени нежелание человека выделиться из толпы. Такое массовое сознание, по мнению философа, опасно еще и тем, что оно вовсе не безобидно. Толпа агрессивно относится ко всему, что каким-либо образом ей противостоит²⁵¹.

Трагичность ситуации заключается в том, что ведущие социальные болезни общества нельзя решить только силовыми и административными методами. Перерождение общества должно исходить от самого человека. Поэтому вопрос, как воспитать человека, наделенного духовными потребностями высокого уровня, – это вопрос первостепенной важности.

²⁴⁹См.: Ражников В.Г. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. Теория музыкального образования. – М., 2004. – С.300.

²⁵⁰См.: Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М., 2007. – С.16.

²⁵¹Там же. – С. 16-35.

По мнению О. Шпенглера, источником многих проблем общества является разрыв между культурой и цивилизацией. Считая цивилизацию неизбежной судьбой культуры, он подчеркивал, что она является провозвестником ее угасания²⁵². Подобного же мнения придерживался Н.А. Бердяев, который раскрыл в истории философии «механизм обездушивания культуры и ее перехода в цивилизацию»²⁵³.

Различие между культурой и цивилизацией подчеркивалось неоднократно. Вкратце его можно обозначить как различие целей и содержания. Культура представляет собой освоение человечеством нового духовного пространства, существующего параллельно с пространством природы и составляющего его собственный мир. В процессе созидания такого мира человек превышал свои возможности, постоянно двигаясь к новым вершинам. Поэтому культура является хранилищем духовных завоеваний человечества, куда входят вершины искусства и науки, достижение которых двигало его вперед. Цивилизация же больше отражает технические достижения человечества, направленные на совершенствование внешней жизни. Безусловно, технические открытия человечества тоже являются частью культуры. Они концентрируют в себе высочайшие взлеты человеческого духа.

Однако, разобщение между культурой и цивилизацией представляет собой серьезную социальную проблему. Мы пользуемся плодами развития цивилизации; однако комфорт, который нас окружает в повседневности, имеет и оборотную сторону. Она заключается в том, что человек перестает воспринимать себя как уникальное духовное существо, имеющее некое высокое назначение в этой жизни, а смотрит на себя как на потребителя достижений цивилизации. Жизнь, лишенная высоких идеалов, бесцветна, но современного молодого человека это не пугает. Привычка к физическому комфорту рождает у среднего человека, вступающего в жизнь, потребность в душевном комфорте, который чаще всего решается за счет отказа от затрат каких-либо духовных усилий. Это цена, которую человечеству приходится платить за многочисленные удобства.

Развитие цивилизации последовательно шло в направлении усиления специальных знаний и навыков, что неизбежно приводило к одностороннему развитию человеческой личности. Однако, по мнению Ф. Шиллера, у человечества иного пути развития и не было. Для того, чтобы достичь высоких результатов в науке и технике, нужна узкая специализация, благодаря которой человек становится непревзойденным мастером в каком-либо одном деле. Ф. Шиллер называет развитие отдельных сторон личности, находящихся в противостоянии друг к другу антагонизмом. «Этот антагонизм сил представляет собой великое орудие

²⁵²См.: Шпенглер О. Закат Европы. – М., 2007. – С.198.

²⁵³См.: Корнилов С.В. Русские философы. – СПб., 2001. – С.34.

культуры, - пишет он, однако при этом добавляет: «но только лишь орудие, ибо, пока антагонизм существует, человек находится лишь на пути к культуре»²⁵⁴.

Ритм современной жизни становится все более высоким, требования к человеку как специалисту растут, и человек сегодняшнего дня не ставит перед собой задачи свободного развития своих способностей. Его задача заключается в том, чтобы успеть за все ускоряющимся ритмом жизни. Современный человек поставлен на грань выживания. Он лишен свободы. Но человек рожден существом свободным, его предназначение, как существа духовного, состоит в том, чтобы осуществлять свою свободу, реализуя через нее красоту, истину и добро²⁵⁵. Человек должен почувствовать себя существом духовным, предназначенным для высшей цели, и это в нем необходимо воспитывать.

Противодействие сложившейся ситуации выражается в огромном интересе, который испытывает общество к проблеме духовности.

Духовность человека – это результат и причина приобщения к культурным ценностям человечества. Человеку, живущему в созданном им мире – мире культуры, - необходимо осваивать его ценности. Без приобщения к культурному пространству общества человек не в состоянии стать полноценным членом социума. Освоение культурных ценностей осуществляется человеком на протяжении всей его жизни, но особенно активным данный процесс является во время учебы. В этот период жизни юный еще человек должен понять то основное, что станет фундаментом его мировоззрения: мир, в котором ему предстоит жить, наполнен красотой и добротой. Он тоже должен нести в мир красоту и добро, а самое главное, не разрушать гармоничности мироздания.

Культурное пространство, в котором живет человек – это пространство эстетическое. Эстетическое мышление позволяет человеку видеть и воспринимать мир по законам красоты. Все, что нас окружает, так или иначе, вызывает оценку. Умение видеть в мироздании высшую целесообразность и гармонию – чисто человеческое качество. Но оно не просто дается от природы, его необходимо формировать. Человеку следует научиться воспринимать окружающий мир не только с позиции его полезности для человеческой деятельности, но и с точки зрения его

²⁵⁴См. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. – С. 268.

²⁵⁵Приобщение человека к религии способно отчасти решить данную проблему. Традиционная конфессиональность нашей страны (ислам, православное христианство, буддизм) несет в себе огромный потенциал духовности. Опора на веками сложившиеся традиции, в основе которых лежит стремление к собственному совершенству во славу высшего существа, способна дать позитивный эффект в воспитании человека. Но этого недостаточно. Жить исключительно религиозными интересами современный человек не может. Ему нужна еще иная, светская духовность, воспитанием которой должны заниматься образовательные институты.

самостоятельной ценности. Для того, чтобы стать истинным человеком, человеку необходимо почувствовать себя частью вселенной, и, что более важно, ощутить свою ответственность за этот мир.

Культура – это сфера свободы человека, его независимости от всего природного. Но, обретение независимости от природы накладывает на человека иные обязательства. Умение жить в культурном пространстве общества требует от человека усилий, требующих от него других ограничений. Человек не может быть абсолютно свободным, свободным во всем. Самая главная свобода человека – это свобода его духа. Но, прежде чем прийти к этому, человек должен стать существом духовным. Умение видеть и ценить красоту дает человеку эстетическое чувство.

Эстетический опыт каждого человека сугубо индивидуален. Он зависит от множества факторов, имеющих и психофизиологическую, и социальную основу. Каждый человек представляет собой меру того, что может быть им освоено. Но между понятиями «эстетическое» и «индивидуальное» имеется и обратная связь. Эстетическое развитие человека помогает формированию его индивидуальности. Неповторимость дается человеку от природы как любому индивиду. Но не каждый человек способен сформировать свою индивидуальность. Быть индивидом, то есть существом, неповторимым биологически, это одно, быть индивидуальностью, то есть человеком с богатым и уникальным духовным миром – это иное. Одно дается от природы, другое приобретается человеком в процессе его духовной жизни.

На данную проблему человека как личности, указывал Н.А. Бердяев, различавший личность и индивидуум. Индивидуум проявляется себя как часть природы и как социально-культурное существо. Личностью человек становится, обретая свободу как основу духовной жизни, что делает его существом творящим. Утрата духовной свободы превращает человека в раба. Личность неповторима и уникальна. Она – средоточие творческой, истинной природы человека.

Индивидуальность человека должна воспитываться. Духовный мир человека, оказывающий решающее воздействие на его индивидуальность – это показатель степени его включенности в мир культуры.

Воспитание чуткости к красоте и добру должно начинаться с момента рождения ребенка²⁵⁶. Д.Б. Кабалевский подчеркивал, что к музыке нужно приобщать ребенка как можно раньше²⁵⁷. Воспитание, которым занимаются родители, становится, по мере взросления ребенка, прерогативой школы. Многие в учебном процессе зависят от общей направленности воспитания, определяющей приоритеты учебной работы.

²⁵⁶По мнению некоторых ученых, процесс воспитания можно начинать еще до рождения ребенка. Как показали исследования, слушание хорошей музыки оказывается в таком процессе наиболее эффективным воспитательным средством.

²⁵⁷См.: Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке. – М., 2005. – С.17.

Учебный процесс представляет собой специальную систему работы, направленную на приобретение духовных ценностей общества. Значимость учебного процесса заключается в том, что он является реализацией продуманной и целенаправленной программы, в которой тщательно отобрано все наиболее ценное для подрастающего поколения. Учеба – это передача не только суммы знаний, но и всего духовного опыта человечества.

Гуманитарные предметы должны помочь ребенку стать настоящим человеком с богатым духовным миром. Но, в самом гуманитарном знании тоже не все благополучно. По мнению Д.Ж. Валеева, «само гуманитарное знание в наше время недостаточно гуманитарно». Ученый поясняет свою мысль следующим образом: «Знание, органически не слитое с культурой, которую мы понимаем как синтез этического просвещения и нравственного воспитания, ведет к технократизму мышления»²⁵⁸. Знания не должны быть набором информации, они должны носить осмысленный характер и иметь под собой нравственно-эстетическую основу. Только подобный подход даст возможность оценивать мироздание не просто с точки зрения его рациональности и практической полезности, но и сточки зрения его высшей целесообразности и красоты.

Для того, чтобы стать полноценной личностью и суметь реализовать себя, человеку необходимо научиться понимать не только окружающих, но, прежде всего – самого себя. Самым сложным предметом изучения для человека является сам человек. Перед каждым человеком стоит задача познания самого себя, задача, которую можно определить как стратегическую для любой личности. Успешная самореализация, которая только и дает человеку ощущение полноты существования, является центральной задачей всего существования человека. Для того, чтобы понять себя, человеку следует научиться прислушиваться к себе и научиться приобщаться к тому, что действительно пойдет ему во благо, сохранит его сущность, не искалечит его здоровье и душу. Учиться этому, как и многому другому, следует еще в школе.

Воспитание искусством таит в себе огромный потенциал. Искусство ценно не только тем, что оно дает возможность познакомиться с культурными ценностями, созданными человечеством не протяжении длительного времени. Само по себе знание картин и умение разбираться в художественных стилях не сделает человеку культурным существом. Искусство ценно тем, что оно открывает возможность воспитания чувства.

Искусство представляет собой область жизни человеческого духа, где царит красота. Человек ищет красоту в окружающем мире, в природе, утверждает Шеллинг, делая эту красоту источником творения прекрасного в искусстве. Но этот процесс не односторонний. Производство искусства

²⁵⁸ Валеев Д.Ж. Путь к истине. – Уфа, 2007. – С.81.

заставляет человека обнаруживать в природе ту красоту, которую он раньше просто не замечал²⁵⁹. Это уже результат эстетического воспитания. Если пойти дальше и представить себе ситуацию, при которой вновь открытая красота природы побуждает человека беречь ее, то перед нами возникает один из путей экологического воспитания, которое основано на эстетическом чувстве.

Воспитанию души в современном мире уделяется мало внимания. Учебный процесс, как в школе, так и в вузе, превращается, в лучшем случае, в передачу суммы знаний, умений и навыков. Большинство преподавателей озабочены тем, чтобы их подопечные смогли в короткий срок показать владение предметом. Таким образом, в учебно-воспитательном процессе преобладают не долгосрочные, а краткосрочные программы. Успеть дать необходимый объем знаний в сравнительно короткий срок – такая задача ставится как центральная при обучении. Преподаватели стремятся получить конкретный результат, который свидетельствовал бы об успешном усвоении знаний определенного характера. В этом ничего плохого нет, однако подобная установка, требующая немедленной результативности, наносит ущерб духовному миру человека. В человеке есть такие силы, которые зреют постепенно, требуют внимания и времени. Осуществление подобной «долгосрочной» перспективной программы и позволяет человеку достичь духовной зрелости. В ее реализации наиболее ответственным моментом является не количество полученной информации, а ее качество и степень ее освоенности.

Современный мир, охваченный стремительными темпами, требует от человека слишком большого напряжения, приводящего нередко к нервному истощению. Темп современной жизни, как это ни печально, устанавливает не человек, а компьютер. Человек не просто не имеет возможности прислушаться к себе, разобраться в тонкостях своих чувств и переживаний, обдумать что-либо; он к этому не приучен и не чувствует потребности в этом. Человек сегодняшнего дня мало размышляет; он предпочитает не задумываться над возникающими проблемами, а довольствуется готовыми стандартными решениями.

Современный человек владеет большим объемом информации, но не размышляет над ней. Это обедняет не только мозг человека, но и его душу. Человек думающий – это всегда одновременно и человек чувствующий, ибо мышление неразрывно связано с эмоциональным переживанием перерабатываемой информации. Между тем, духовная сущность человека представляет собой сложное переплетение большого числа составляющих, среди которых интеллектуальная координата – только одна из многих. Не

²⁵⁹См.: Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2-х тт. Т.1. – М., 1987. – С.480.

следует забывать, что духовно-эмоциональная сторона его жизни не менее важна, чем интеллектуальная. Человек должен не просто принять что-либо к сведению; для полноценного усвоения знаний любого характера требуется их эмоционально пережить. Искусству эмоционального переживания тоже следует учиться.

В данных условиях гуманитарные дисциплины, предметом исследований которых является человек, приобретают особое значение. Важное место в воспитании человеческой личности должна занять музыка.

Музыка способна научить человека чувствовать и разбираться в своих чувствах. Она не имеет себе равных в искусстве формирования человеческой души. Музыка незаметно воспитывает душу человека, то есть ту область его внутреннего мира, от которого зависит, какие поступки будет совершать человек в своей взрослой жизни, каким ценностям он отдаст предпочтения. Только от самого человека зависит, каким перед ним предстанет окружающий его мир – прекрасным или безобразным, добрым или враждебным. Мир, который видит человек – это отражение его души. Жизненная позиция человека во многом определяет характер его мыслей и поступков, следовательно, от нее зависит счастье не только его самого, но и окружающих его людей. Хорошая, истинная музыка способна воспитать настоящего человека, для которого окружающий его мир – не только арена борьбы, но и сфера любви и доброты. Музыка дает человеку возможность обнаружить и почувствовать красоту там, где он ее до этого не замечал.

О том, что музыка благотворно влияет на нравственность человека, знали еще со времен глубокой древности. Многими мыслителями музыка рассматривалась как источник духовного здоровья народа, от которого напрямую зависит мощь государства. Так, Конфуций считал, что музыка завершает образование «благородного мужа», который был идеалом древних китайцев. Платон относил музыку к обязательным элементам воспитания греков. Весьма показателен тот факт, что музыку многие древние мыслители относили к фактору, положительно влияющему на здоровье человека. Исследования современных ученых в данной области привело к появлению целого направления в психотерапии – музыкотерапии.

Возможности музыки как универсального гармонизатора человеческой сущности еще ждут своего исследования. Но многие положения о том, что занятия музыкой приносят несомненную пользу человеку, уже считаются бесспорными.

По мнению Д.К. Кирнарской, занятия музыкой обязательны для культурного человека. Это, прежде всего, является продолжением многовековой культурной традиции, по которой обязательное музыкальное воспитание получал каждый ребенок. Регулярные занятия музыкой позволяли ему более эффективно развивать заложенные в нем способности.

Положительные результаты от занятий музыкой можно разделить на несколько блоков. Один из них – формирование таких личностных качеств, которые помогут ребенку в освоении не только музыки, но и других предметов. Занятия музыкой, по справедливому утверждению автора, формируют терпение, волю и целеустремленность, способствует выработке внутренней дисциплины ребенка, так как требуют каждодневных упражнений. Преодоление естественного для ребенка нежелания работать, становящееся привычкой, помогает легко всегда входить в рабочий ритм. Недаром Г.М. Цыпин писал, что привычка – лучшая помощница воли²⁶⁰. Терпение – ценное деловое качество, развивающееся в результате занятий музыкой. Но при этом важно не только уметь ждать; еще более важное качество – умение обдумывать ситуацию, анализировать свою работу и делать соответствующие выводы из нее. Это весьма полезный навык для ребенка, который в жизни может оказать ему неоценимую услугу.

Занятия музыкой воспитывают в ребенке мобильность и быструю реакцию. Способность в короткие сроки мобилизовать себя и подготовиться к выполнению важного и ответственного задания развивается благодаря специфическим требованиям музыкального образования. Учащиеся-музыканты обязаны выступать на сцене. Публичное выступление важно тем, что оно, во-первых, представляет собой некую цель обучения, к которой ребенок стремится. А наличие цели всегда придает смысл действиям человека и организует его деятельность. Во-вторых, наличие определенного срока помогает наиболее рационально распределить время работы. Благодаря этому ребенок невольно начинает ценить время. В-третьих, публичное выступление требует выдержки и умения обязательно доводить дело до конца. Игра на сцене требует навыка без колебаний быстро принимать решения. Иначе невозможно – время неумолимо бежит вперед. Выступление на сцене создает стрессовую ситуацию для ребенка, но именно в той степени, которая помогает созданию стрессоустойчивости его психики. Сцена, таким образом, дает ребенку бесценный опыт преодоления стресса.

Характер публичности «отчета о проделанной работе» заставляет ребенка максимально концентрировать внимание и показать свои достижения с наиболее выгодной стороны. Удачное выступление повышает самооценку ребенка, позволяет поверить в свои силы, что важно с психологической точки зрения. Для ребенка, который поверил в свои силы, нет ничего невозможного. Но, даже неудачное выступление полезно с психологической точки зрения. Дело не только в формировании волевых качеств, преодолении собственной инертности, лени и т.д. Любое выступление, когда человек находится «на виду», приносит ему бесценный

²⁶⁰См.: Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М, 1999. – С.139.

опыт общения. Музыкант, находящийся на сцене, может выступать в различных ролях. Наиболее сложная и ответственная роль – роль солиста. Находиться наедине с публикой, которая оценивает твои действия, всегда трудно. Но это приносит большую пользу. Солист вырабатывает в себе качества лидера, позволяющие ему вести за собой публику. Ансамблист вырабатывает умение одновременно оценивать и реагировать на несколько форм общения - не только с публикой, но и со своими партнерами. Это позволяет вырабатывать ценные коммуникативные качества.

Другая, не менее важная сторона – это формирование мышления. Занятия музыкой, как уже доказано многочисленными экспериментами, помогают развитию речи, логики, не говоря уже о таком нужном образном мышлении. «Играющие и поющие лучше говорят и пишут, - замечает Д.К. Кирнарская, - легче запоминают иностранные слова, быстрее усваивают грамматику»²⁶¹. Воспринимая музыку, человек проникает в логику ее строения, невольно (а может быть, и сознательно) постигая сложную структуру, лежащую в основе музыкального произведения. Все это оказывает благотворное воздействие на качество логического мышления, что сказывается на успешности освоения сугубо технических дисциплин²⁶². По данному поводу можно обратиться к мнению Г.А. Орлова, который пишет: «Мысленная организация структурных единств из россыпи многообразных чувственных элементов и воссоздание общего порядка – способность структурного слышания или музыкального мышления – предполагают наличие, в сущности, тех же навыков, которые необходимы для любых логических операций»²⁶³. Подкрепляя свои мысли, ученый приводит высказывание американского психолога К.Сишора, который сказал следующее: «Хотя формы и содержание музыкальной мысли иные, она требует такой же логической хватки, как математика и философия»²⁶⁴.

Хотя основа музыкального мышления – образность, но в нем присутствуют и строго логические операции, связанные с построением музыкальной формы. Если ученый увлекается искусством, то его творческий процесс становится более продуктивным. Высказывания известных мыслителей подтверждают данное положение. А. Эйнштейн, например, писал, что в научном мышлении «всегда присутствует элемент поэзии», то есть того необъяснимого и неподдающегося логике творческого момента, которой необходим для масштабного мыслителя. При этом он добавлял, что «настоящая наука и настоящая музыка требуют

²⁶¹См.: Кирнарская Д.П. Десять причин отдать ребенка в музыкальную школу. – С.76.

²⁶²Д.П. Кирнарская приводит в своей статье интересный факт относительно того, что всемирно известная компьютерная фирма Microsoft предпочитает сотрудников с музыкальным образованием. – Там же. – С.77.

²⁶³См.: Орлов Г.А. Древо музыки. – С.175.

²⁶⁴Там же. – С.174.

однородного мыслительного процесса»²⁶⁵. Если представить себе музыку как активный отдых (а такой именно она и была для великого физика), то можно сделать вывод: музыка, помогая отдохнуть, в то же время не останавливает мыслительный процесс. Она помогает мышлению на другом, подсознательном уровне, способствуя постепенной обработке продуктивной информации.

Музыка – это воплощенная стихия творчества. Музицирование с давних времен было занятием людей творческих. О том, насколько благотворна такая форма самовоспитания, свидетельствуют многие исследования. Вероятно, музицирование – это не только процесс, позволяющий человеку отдохнуть от напряженной умственной работы, но и своеобразный толчок мысли²⁶⁶.

Занятия музыкой воспитывают способность одновременно заниматься несколькими делами. Такое «расслоение внимания» формируется благодаря тому, что музыкант в своей деятельности обязан уметь одновременно следить за несколькими планами развития музыкального произведения. Услышать одно, и при этом не упустить из снимания другое, третье и т.д. – это естественное состояние при игре на инструменте. Музыкант, как правило, обладает быстрой реакцией. Это тоже одна из тех способностей, какие необходимы музыканту-профессионалу. Музыкант должен предслышать те звуки, которые ему необходимо сыграть. Это кажется несложным навыком при условии, если темп произведения медленный, дающий время на то, чтобы услышать звук внутренним слухом. Но при быстром темпе сложность подобной задачи многократно возрастает. Исполнение блестящих пассажей виртуозами удивительно потому, что они успевают прослушать каждую ноту из целой россыпи звуков. Для того, чтобы это сделать, нужно обладать мгновенной реакцией.

Регулярное общение с музыкой, причем такое, при котором ребенок сам выступает как творец, а не просто слушатель, формирует такое личностное качество, как артистизм. Артистизм позволяет «обыграть» любую ситуацию таким образом, чтобы повернуть ее к наиболее выгодному решению проблемы. Артистичность помогает человеку раскрыть свои лучшие качества в наиболее яркой и запоминающейся форме. Артистичность на интуитивном уровне раскрывает цельность человеческой личности. Это та ситуация, при которой все духовные силы человека находятся в единстве и направлены мощным потоком в единое

²⁶⁵Цит.по кн.: Ардаширова Э.Т. Интеграция музыкального искусства с естественно-математическими и гуманитарными науками в педвузе. – М., 2001. – С.4.

²⁶⁶Д.К. Кирнарская приводит любопытные данные, согласно которым профессора физики и математики Оксфорда, составляют 70% членов университетского музыкального клуба. – См.: - Там же. – С.76.

русло. Артистичный человек обаятелен, так как уверен в собственной правоте.

Еще одна, едва ли самая важная сторона занятий музыкой состоит в том, что ребенок, испытывает в процессе исполнения радость творения. Он осознает себя творческой, свободной личностью. Пусть он и не станет сочинять музыку, но исполнение – это радость сотворчества, которая преобразует душу человека, открывая в нем неведомые духовные силы²⁶⁷. Наслаждение, которое испытывает ребенок при занятиях музыкой, это одно из высших и наиболее полных духовных переживаний, которые испытывает человек в жизни. Ценность таких переживаний несомненна для воспитания души. Без творческого начала в музыке нельзя. Еще только обучаясь музыке, ребенок становится творцом. Ему приходится самому искать и находить те пути, те конкретные художественные решения, которые связаны с исполнением музыкальных произведений.

Так же как композитор, создавая музыкальное произведение, творит новый мир, исполнитель тоже создает музыкальный мир из хаоса. Новое произведение, к изучению которого приступает ученик, сначала для него является хаосом, неосвоенным миром, который творится постепенно. И каждое такое творение – это открытие уникального прекрасного.

Музыка оказывает воздействие на самую сущность человеческой природы. Она включает в себя множество противоположностей, самой значительной из которых являются, противоположность мысли и чувства. Развитие мысли, выражающееся в систематическом процессе обретения знаний, наносит ущерб развитию чувства. Формирование только чувственной стороны личности приводит к тому, что упускается развитие мысли. Каждое из этих форм развития человеческих возможностей отличается односторонностью. А музыка развивает способности человека в их целостности.

Сам характер музыки как стихии вечного становления рождает ситуацию постоянного движения, изменений в личности человека. Духовное движение – это рост личности человека, ее вечное обновление.

Музыка – это искусство не внешнего, а внутреннего. Она заставляет вслушиваться, прежде всего, в себя, воспитывая чуткость души, способность слышать и замечать нюансы. В современном мире, переполненном шумами, особую ценность приобретает тишина. Войдя в мир рахманиновской музыки, можно научиться слушать тишину. Она музыкальна и наполнена особой красотой. Как верно заметил С.Е. Фейнберг, тишина является фоном музыкального искусства²⁶⁸. Музыка воспитывает личностное отношение ко всему в мире. Активный слушатель – это человек, имеющий свое лицо, отличающийся своим собственным

²⁶⁷ Известно немало примеров, когда занятия музыкой пробуждали в ребенке какие-либо иные творческие способности, например, поэтический дар.

²⁶⁸ См.: Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1969. – С.65.

отношением к ценностям. Музыка никогда не станет учебной дисциплиной в той степени, как, например, география. Она существует как живое целое и только в том случае, если присутствует в восприятии человека, так как она отражает и формирует человеческую личность.

Ценность музыки состоит в том, что она развивает не только какую-то одну сторону личности человека, но одновременно влияет на многие. Совокупность этого множества и рождает полноценную личность, способную понять и пережить бытие во всем его богатстве и полноте. Музыка, таким образом, находится на страже цельности человека и помогает ему сберечь самое ценное в нем – его самость, неповторимость, духовную сущность. Музыка представляет собой уникальное хранилище информации о многих сторонах человеческой сущности. В ней запечатлено то, что невозможно передать каким-либо иным способом – характер переживания человеком бытия, его отношения к миру, его мирозерцание. Воплощающее в себе некое личное восприятие и понимание мироздания, музыкальное произведение, одновременно, выражает и то общее, что делает это произведение ценным для всех.

Несомненная заслуга музыки заключается в воспитании культуры чувствования как отношения к миру и переживания своего участия в нем. Мир становится для человека близким и понятным только после того, как он научится эмоционально откликаться на его проявления. Музыка позволяет человеку осваивать мир в совершенно необычном ракурсе, раскрывая его тайные и необъяснимые стороны. Она раскрывает перед человеком возможность прикоснуться к тайне бытия, испытать необыкновенные чувства при познании таинственного и прекрасного мира. Музыка – это воплощенная красота мироздания. Человек, проходящий мимо нее, лишает себя многого.

Музыка представляет собой человеческий взгляд на мир, она антропологична по своей сути. Внимательное вслушивание в музыку позволяет выявить в ней некую дуалистичность, являющуюся своеобразным отражением противоречивости человеческой природы. Самым главным, вероятно, выступает то, что в музыке органично соединяются стихийное, дионисийское начало и стройно-логическое, аполлоновское. А. Лосев, рассматривавший музыку как первозданную стихию творения, в то же время видел в ней «смысловую фигурность числа», то есть строгость и безупречность Логоса, который ощущается сквозь лик эйдоса музыки. Л. Толстой, назвавший музыку «стенограммой человеческих чувств», подчеркнул ее способность мгновенно откликаться на малейшие движения человеческой души. И в самом деле, музыка не знает себе в этом равных. Являясь стихией свободы, дает возможность человеку погрузиться в собственное Я, в мир своих эмоциональных переживаний. Но музыка отнюдь не бесформенна и занята не только чувствами. Если бы это было так, она не заняла бы такого места в жизни

человека. Музыка насыщена такой строгой логикой, что это позволяет сделать допущение, что она является так же и отражением особенностей человеческого мышления. Музыкальное произведение представляет собой разворачивающуюся человеческую мысль.

Великих композиторов недаром называют философами. В своих произведениях они поднимаются на такие высоты обобщения, раскрывают такие глубины человеческой сущности, что перед внимательным слушателем раскрываются целые миры, приобщение к которым и составляет квинтэссенцию культуры.

Музыка поднимает человека над мелочностью и каждодневной суетой, заставляет его мыслить и жить другими категориями. Каждая музыка несет нам определенную информацию, помогающую нам ориентироваться в собственных переживаниях. Гармоничная и прекрасная музыка не сравнится ни с одним средством для снятия психологического стресса. А это так важно в наше трудное время. Музыка Моцарта в последнее время потому приобретает такую неслыханную популярность, что концентрирует в себе сущность гармонии мира. Напомним, что Моцарт был любимым композитором А. Эйнштейна, Ж. Бизе, П.И. Чайковского и многих других выдающихся людей. О.П. Мороз пишет: «Музыка Моцарта – светлая, ясная, лишенная тяжелых страстей, самолюбия, тщеславия...лучше всего передает на своем языке ощущение простой и вместе с тем глубокой гармонии, царящей в мире»²⁶⁹.

Без жизни духа омертвела бы всякая жизнь, считает Ап. Григорьев²⁷⁰. Культивирование жизни духа необходимо в современном обществе, забывшем в погоне за прибылями о духовности. Поэтому приобщение к музыке можно назвать одним из эффективных путей преображения человеческой души.

Музыка делает человека более человечным, поднимая его до тех высот, которых он должен достичь как существо духовное. Известный композитор и педагог Д.Б. Кабалевский, много лет занимавшийся проблемой музыкального воспитания детей, писал, что цель всеобщего эстетического воспитания состоит в том, чтобы научить людей понимать сущность «законов красоты», применять их в своей деятельности, жить по этим законам²⁷¹. Действительно, человек должен научиться восхищаться той красотой, которая его окружает и сделать эту красоту образцом для подражания. Тогда его жизнь будет наполнена высоким смыслом, а сам он станет воплощением гармонии.

²⁶⁹См.: Мороз О.П. Прекрасна ли истина? – С. 133.

²⁷⁰См.: Григорьев Ап. Эстетика и критика. – М., 1980. – С.60.

²⁷¹См.: Кабалевский Д.М. Как рассказывать детям о музыке. – М., 2005. – С.17-18.

3.2. Восприятие и понимание музыки в контексте ассимиляции человека в культурную среду

Музыка как феномен духовности раскрывает перед человеком пути решения многих задач, связанных с формированием и функционированием его как существа духовного и социального. Музыка позволяет человеку восстановить целостность своей личности, утраченную в результате повседневной суеты. Такого же мнения придерживается композитор С.А. Губайдулина, выдвигающая «духовное восстановление» в качестве наиболее серьезной причины создания музыки.

Музыка наполнена смыслами. Если она не имела бы смыслов, а была просто приятной игрой звуков, она не привлекала бы наше внимание. Отсутствие смыслов воспринималось бы как хаотичное нагромождение звуков. Только на первый взгляд, кажется, что музыка не способна нести важную для человека информацию. Представление о том, что назначение музыки состоит только в усаждении слуха приятными сочетаниями, отошло в прошлое. Даже простая мелодия, которую мы слушаем с удовольствием, о чем-то нам говорит. Она будит нашу историческую память.

Музыкальное произведение представляет собой не просто плод воображения композитора. Оно – та область жизни человеческого духа, в которой происходит аккумуляция определенного культурного опыта человечества. И опыт этот уникален потому, что он имеет непривычную, слуховую природу. Другими словами, музыкальное произведение – это итог многовекового восприятия мира, выраженного звуками. Культурный опыт, заключенный в музыке, требует передачи путем его трансляции. Поэтому реальное бытие музыки заключается в его звучании.

Передача своеобразного опыта слухового постижения мироздания происходит через множество символов, выработанных в процессе исторического развития музыкальной культуры. Таким образом, музыка, хоть и доступна всем, но понимается до конца далеко не всеми. Полноценное восприятие и понимание музыки возможно только в том случае, если слушатель владеет языком, на котором «говорит» музыкальное произведение.

Вопрос о понимании музыки существовал всегда. Музыка отличается направленностью на человеческое восприятие, поэтому ее понимание – это высшее оправдание ее существования.

Проблема понимания музыки постоянно решалась в русле ведущих философских учений времени. В эпоху античности переживание катарсиса при восприятии музыки определялось как признак ее понимания. В средние века понимание отождествлялось со способностью человека проникнуться мыслью о Боге. Эпоха Возрождения понимание музыки рассматривала в качестве способности наслаждаться ею. В XVII-XVIII

веках пониманием считалось способность пережить заложенные в ней аффекты. Романтическая эпоха дала свою трактовку понимания как сопереживания. По сути, все перечисленные варианты были верным истолкованием проблемы понимания. Недостатком всех теорий было акцентирование какой-либо одной его стороны. Как показали современные исследования, понимание включает в себя множество взаимосвязанных аспектов.

Под влиянием работ классиков герменевтической теории В. Дильтея, Ф. Шлейермахера и других, музыковед Г. Кречмер в 1902 г. ввел понятие «музыкальная герменевтика», которое подразумевало учение об истолковании содержания музыкального произведения. Идея «герменевтического круга», по которому идет понимание содержания, оказалась весьма плодотворной и получила разработку в трудах многих музыкальных ученых XX века. В работах К. Дальхауза развивается новая музыкальная герменевтика, тесно связанная с философской герменевтикой.

Слушая произведение, мы погружаемся в особый виртуальный мир, очень далекий от мира повседневности. Мир каждого музыкального произведения уникален и неповторим. Более того, в каждом произведении действует своя неповторимая музыкальная логика. Имея общее с логикой других произведений, она, тем не менее, такова, что полностью повторить ее в другом произведении невозможно. Уникальность идеи произведения диктует и своеобразие его содержания.

Задачей слушателя всегда является проникновение в особый мир музыкального произведения. У неподготовленного слушателя может возникнуть обманчивое впечатление того, что в прослушанном произведении все понятно. На самом деле, понимание – длительный и сложный процесс. Первые признаки понимания возникают у слушателя тогда, когда он получает эстетическое удовольствие от прослушанного. Более глубокий уровень понимания предполагает эмоциональное переживание, которое может оказаться весьма сильным и продолжительным. Но и оно не гарантирует того, что произведение полностью понято. Есть немало произведений, для понимания которых необходимо иметь соответствующую подготовку. Такова, например, музыка эпохи барокко. Долгое время многим поколениям слушателей казалось, что они хорошо понимают эту музыку. Но, в результате исследований, проведенных рядом ученых по поводу содержания этой музыки, оказалось, что это не так.

Как пишет один из подобных исследователей Х. Майстер, «лишь знание ведет к глубокому постижению произведения»²⁷². Следовательно,

²⁷²См.: Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. – С.11.

для постижения идеи подобных произведений следует знать правила того языка, которым пользовались композиторы. Только в таком случае перед слушателем открывается тот подлинный смысл, который вкладывал композитор в свое произведение.

Однако, возникает другой ракурс проблемы понимания. Слушатель далеко не всегда является теоретически подготовленным. Большинство слушателей, посетителей концертных залов, вовсе не являются музыкально образованными. Значит ли это, что для них закрыта та музыка, которая наполнена особой символикой? Вовсе нет. Знание закономерностей музыкальной риторики открывает основной путь к пониманию произведения, но он не единственный. Глубокое эмоциональное переживание произведения, стремление вернуться к нему, осмыслить его – это тоже понимание. Более того, такое понимание имеет гораздо большее значение для души человека, чем хладнокровная регистрация риторических фигур в произведении. Музыка, для того, чтобы стать частью духовного мира человека, должна быть именно пережита им.

Все это связано с различными уровнями понимания. По мнению Г.А. Орлова, порядок «музыкального микрокосма слушатель воспринимает отнюдь не в первую очередь». По словам ученого, такой порядок выявляется не сразу и только в результате напряженной духовной деятельности слушателя. Причем, бывают и такие случаи, когда этот порядок не обнаруживается слушателем вообще²⁷³.

Г.А. Орлов отмечает две фазы в процессе восприятия и понимания музыки. Первая – «перцепция», во время которой происходит адаптация внешних органов чувств к звуку, что создает ситуацию активности слушателя. Вторая фаза – «апперцепция», которая является следствием первой. В это время как раз и происходит то, что называется активным восприятием. Слушатель анализирует элементы музыкальной речи, проникает в структуру музыкальной формы, результатом чего становится понимание смыслов музыкального произведения. Однако, сами фазы тоже имеют этапы, что свидетельствует о сложности данного явления²⁷⁴.

В процессе переживания произведения у человека работают все его духовные силы. Благодаря этому произведение становится ему близким. Следовательно, слушатель открывает в произведении, обладающим богатой идеей, такие смыслы, о которых сам композитор даже не подозревал. Способность идеи продуцировать смыслы, не предусмотренные автором, и делает произведение созвучным различным эпохам.

Понимание музыки решает проблему ассимиляции человека. Воспринимая и постигая музыку, человек приспособливает к себе чужой

²⁷³См.: Орлов Г.А. Древо музыки. – С.170.

²⁷⁴Там же. – С.172-173.

духовный опыт, осваивает духовные завоевания композитора. Это обогащает его внутренний мир, раскрывает перед ним новые духовные горизонты, делает его более гибким и жизнеспособным. Способность музыки чутко реагировать на малейшие колебания психического состояния человека была замечена давно. Музыку роднит с психикой человека ее неуловимость, наличие тончайших изменений, не поддающихся фиксации, результатом которых становятся изменения более крупного порядка.

Понимание музыки дает человеку знание, причем нередко такое, которое он осознать не в состоянии. Это неявное, личностное знание, от наличия которого зависит богатство внутреннего мира человека. Е. Фейнберг придерживается мнения, что «главным в произведении искусства и его восприятии является... неформализуемый и невербализируемый элемент»²⁷⁵. Знание, полученное человеком в результате понимания произведения искусства, чаще всего не осознается им как знание; но оно оказывает незаметное и иногда довольно сильное влияние на духовную жизнь человека, формируя его поступки.

Современный человек рискует захлебнуться в потоке информации. Создается ситуация, когда из блага, необходимого условия полноценной жизни человека, она становится фактором, способным лишить человека его внутренней силы. Информация, получаемая человеком извне, только тогда выполнит свое назначение, когда она будет не просто принята к сведению, но пережита и направлена на духовное совершенствование личности. Мудрость не должна быть утрачена человеком ради знания, а знания, в свою очередь, не должны сводиться к регистрируемым фактам. Неосвоенная информация не делает человека духовно более богатым, то есть ничего не прибавляет к его внутренней сущности. Освоение же ее требует размышления и переживания. Музыка как раз относится к таким проявлениям человеческого духа, которые заставляют человека задуматься, переосмыслить свои духовные накопления, во всей полноте ощутить свою самость. Мудрость как освоение, переживание культурного опыта человечества, присутствует в музыке, являющейся концентрированным выражением определенного типа чувствования и мышления.

Понимание музыки помогает человеку не просто почувствовать силу и целесообразность бытия, но и определить свое место в нем, эмоционально пережив свою значимость. Понимание музыкального произведения представляет собой особый процесс познания, отличный от традиционных его способов. В музыке невозможно расчленить изучаемый предмет на части, что, вероятно, и дало повод В. Кашину заметить, что в

²⁷⁵Фейнберг Е.Л. Наука, искусство и религия // Вопросы философии. – 1997. - №7. - С.56.

мире есть «много таких вещей, которые доступны пониманию, но не познанию»²⁷⁶. Однако, с нашей точки зрения, понимание уже представляет собой познание, но познание нетрадиционное, при котором изучаемый предмет не «препарируется», не расчленяется на части.

Сущность произведения искусства постигается путем проникновения в его смысл, путем «узрения» (А.Ф. Лосев). А раз музыкальное произведение понимается, следовательно, познаются его смыслы и идея. Понимание музыкального произведения представляет собой целостный акт, в котором практически невозможно расчленить весь процесс познания на отдельные операции. Многие в процессе подобного познания остаются за пределами сознания человека, в результате чего он приобретает такое знание, о существовании которого может и не подозревать. В. Медушевский обращает внимание на факт целостности музыкальной интонации, которую невозможно расчленить на отдельные его составляющие. На «синкретичность» интонации, «нерасторжимость» ее на элементы указывает и В.Н. Холопова²⁷⁷. От целостности интонации идет и целостность восприятия музыкального образа всего произведения.

Целостность восприятия музыкального произведения создает особый уровень постижения бытия, отличающийся глубиной и многогранностью. Мир, постигаемый через богатство музыки, никогда не выглядит одноплановым, даже если в нем воплощено только одно переживание. Оно создает такое понимание закономерностей мироздания, при котором все его части взаимосвязаны и взаимно дополняют друг друга. Бытие предстает как единое нерасторжимое целое, наполненное глубоким смыслом.

Проникая в сущность произведения, человек приобщается не только к внутреннему миру определенного композитора. Произведение открывает ему путь к постижению всей музыкальной культуры, воплощенной в данном создании конкретного композитора. Восприятие произведения, по мнению В. Медушевского, «охватывает мир в целостных образах и фиксирует его с помощью интонационно-пластических знаков культуры»²⁷⁸. Это не просто освоение духовных достижений автора, но расширение звукового присутствия слушателя, результатом которого становится его вовлеченность в общечеловеческое культурное пространство. Многовековой культурный опыт человечества, свернутый в музыкальную интонацию, ждет своего распредмечивания, которое и является сутью понимания музыки.

²⁷⁶Кашин В.В. Онтологические и гносеологические проблемы генезиса понимания. – С. 83.

²⁷⁷Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб., 2002. – С. 28.

²⁷⁸Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. – 1980. №9., С. 46-47.

Вся музыка представляет собой выражение внутреннего во внешнем, однако в самом значении внутреннего есть некоторые градации. Композитор может воплощать в своих произведениях только область эмоциональной жизни человека, его духовный мир и субъективные переживания. Это та область музыки, которая определяется всеобъемлющим словом «лирика». Но композитор может вкладывать в содержание своего произведения и иной смысл, раскрывая внешние события мира. К ним относятся музыкальные портреты, жанровые сценки и т.д. Это содержание, которое, при всей его субъективности, имеет реальную подоплеку в окружающей человека действительности.

Специфика создания каждого из этих образов требует своих приемов воплощения. Выражение внешнего требует от композитора большей драматургической отточенности, умело распределенного внимания слушателей. Здесь действуют «игровые» законы, нацеленные на то, чтобы привлечь внимание реципиента к разворачивающемуся в произведении действию. Для того, чтобы приковать внимание слушателя и поглотить его событиями пьесы, композитор использует такие интонации, которые способны выразительно обрисовать жест и характер действия. Это факторы внешнего характера, вызывающие в воображении слушателя яркие зрительные образы и запоминающиеся ассоциативные связи. Произведение, содержанием которого является мир субъективных переживаний личности, потребует других выразительных приемов, лишенных таких «внешних» примет. В данной ситуации композитору необходимо создать настроение погружения в определенное состояние, близкое к медитативному. Именно подобное состояние дает человеку возможность «измерить» глубину своей личности. В. Медушевский считает, что такое состояние погруженности в себя через музыку «объемлется молитвенным, а не артистически-игровым вниманием»²⁷⁹.

Важность процесса духовного общения человека с музыкой и ее понимания в процессе данного общения несомненна. Однако, насколько полно человек способен воспринимать музыкальное произведение и подвластно ли эта способность каждому? Данная проблема достаточно четко обрисовывается при сравнении музыки с вербальной речью. И музыка, и речь являются двумя альтернативными звуковыми системами, созданными человечеством в результате его развития; их объединяет то, что они представляют собой, с одной стороны – канал передачи информации, с другой - средство коммуникации.

В результате исследований речи ученые пришли к выводу о существовании в человеке предрасположенности к постижению законов речи. Что касается музыки, то она в данном отношении и похожа, и непохожа на речь. Если иностранная речь непонятна человеку, то музыка,

²⁷⁹Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – С. 126.

созданная в другой стране и в далекую эпоху, вполне может быть понята. Музыка, по справедливому выражению Г. Лонгфелло – международный язык человечества. Однако утверждение, что музыку способен понять каждый человек, верно лишь отчасти. Для ее понимания необходима врожденная предрасположенность, музыкальность, заключающаяся в способности мыслить музыкальными образами. «Не получив систематического музыкального образования можно научиться понимать музыкальную речь, - замечает М. Бонфельд, - Однако и это требует большой слушательской практики и других серьезных усилий для приобщения к культуре слушания и слышания музыкальной речи»²⁸⁰. Следовательно, понять музыку может не каждый человек, так как отсутствие музыкальности у людей встречается.

Отсутствие понимания может возникнуть и при условии восприятия музыки, сильно отличающейся по закономерностям своего строения. Так, для европейца может оказаться чуждой африканская музыка, в которой он не услышит смысла. Другая ситуация возникает в том случае, если человек находится постоянно в той музыкальной среде, где звучит непривычная для его уха музыка. Непонятная музыка, воспринимаемая им вначале как хаос, в результате слуховой практики начинает обретать смысл, и возникает понимание.

Музыка в представлении человека – это всегда нечто осмысленное и гармоничное, поэтому путь понимания – это бессознательное стремление открыть смысл прослушиваемого произведения и эмоционально пережить этот смысл. Понимание требует ясности и упорядоченности.

Понимание музыкального произведения является длительным и сложным процессом. Как и любое познание, оно движется от знакомого к незнакомому; однако, в музыке этот привычный процесс имеет неповторимые особенности. Путь к пониманию в музыке лежит, по словам Б.В. Асафьева, через знакомые и любимые интонации, которые могут оказаться различными для разных людей. Один из важнейших моментов понимания музыки связан с его эстетическим переживанием.

Путь постижения смысла музыкального произведения для реципиента проходит через близкие ему интонации. Они становятся для него теми островками, которые помогают ему двигаться дальше в понимании смысла. Эти, по определению Б. Асафьева, «памятные мгновения» могут быть и незнакомыми, но чем-то притягательными для реципиента. Переживание мгновений встречи с ними и предвкушение их возвращения составляют тот каркас, на который накладывается все содержание произведения. Это радость, без наличия которой невозможно понимание произведения искусства. Если человек не испытывает

²⁸⁰Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт систематического исследования музыкального искусства. – СПб., 2006. -С.38.

удовольствия от восприятия музыки, он ее не понимает, как бы тонко он ни разбирался в ее технологии. Рассудочное понимание музыки не является истинным в постижении ее сути, музыка – это искусство переживания, а не рассуждения. Однако это не значит, что понимание музыки лишено каких-либо интеллектуальных усилий со стороны слушателя. Более сильные эмоциональные переживания заставляют человека забывать об усилиях ума. Чаще же всего они просто не осознаются. Между тем, для восприятия музыкальной формы человеку требуется потратить довольно значительные усилия, связанные с многочисленными операциями сравнения, сопоставления, запоминания, ожидания и предвосхищения. Все это в целом и позволяет понимать логику музыкальной формы, без постижения которой музыка будет восприниматься только как хаос. Большинство указанных мыслительных операций при восприятии музыки проходит на подсознательном уровне, поэтому слушание музыки часто ошибочно причисляют к таким видам человеческой деятельности, которые не требуют особых умственных затрат. На значительность умственных усилий при восприятии музыки обратил внимание Б. Асафьев, который писал следующее: «Слышать так, чтобы ценить искусство, - это уже напряженное внимание, значит, и умственный труд, умозрение»²⁸¹.

При понимании музыкального произведения человеку приходится преодолевать инертность собственного слуха, внимание которого привлекает в первую очередь знакомое и легкое. Слух не должен всегда откликаться только на привычное. Если незнакомые, непривычные для слуха интонации становятся близкими, то это свидетельствует о преодолении слуховой инертности.. Процесс понимания – это движение от знакомого к незнакомому, и если этого движения нет, то и понимание не возникает.

Сам по себе слух человека представляет собой довольно сложное явление, где присутствуют как психофизиологические моменты, так и социальные. Тот слух, который позволяет человеку понимать музыкальное произведение, во многом складывается как феномен социальный, так как круг интонаций, через которых осуществляется понимание, формируется в социуме через отбор и закрепление их семантических значений. Сам процесс слухового восприятия, более сложный по сравнению со зрительным, требует наличия таких констант, которые в течение длительного времени не теряли бы своего значение как носители определенной информации. Б. Асафьев в связи с указанной проблемой замечает следующее: «Трудности, связанные с фиксированием в сознании... музыки, в силу ее интонационной «комплексности» и необходимости повторных впечатлений («временная» природа этого

²⁸¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - С.215.

искусства требует большего напряжения внимания, чем восприятие искусств зримых: они всегда перед глазами), тормозит в процесс включения в круг привычно осознаваемых интонаций новых звучаний». Этим, по мнению ученого, объясняется консервативность «общественной памяти» музыки, где однажды найденное и закрепленное «держится прочно, переживая поколения»²⁸².

Понять музыкальное произведение для человека означает приобщить его к своему внутреннему миру. Основу подобного акта составляет личностное переживание, одной из форм которого выступает неявное знание. Понимание дает человеку возможность обогатить свою духовную сущность теми актами проявления человеческого духа, которые, в силу своей высокой ценности, приобрели всеобщую значимость для человечества. Понимая музыкальное произведение, слушатель актуализирует в нем то, что является для него важным на данном этапе его духовного становления. Этим определяется индивидуальная для каждого человека ценность произведения, которая со временем может меняться. Способность слушателя открывать в произведении новые духовные ценности свидетельствует о его внутреннем росте, что, в свою очередь, раскрывает перед ним новые духовные горизонты. Процесс понимания произведения бесконечен, устремлен вглубь его смыслов. Произведение искусства ценно тем, что для постижения его смысла от человека требуются духовные усилия, способствующие расширению его духовного присутствия.

Освоение произведения через знакомые интонации включает в себе феномен узнавания. Он неразрывно связан с пониманием. Вообще, цель художественных произведений состоит в том, чтобы дать возможность реципиенту узнать нечто, что он уже встречал в жизни. Понять то, что никак не соотносится с духовным опытом человека, невозможно. Разные виды искусства предоставляют в этом отношении различные возможности. Наибольшими, вероятно, обладает живопись, так как объектами изображения чаще всего являются окружающие нас предметы. Помещенные в особые условия, привычные предметы приобретают иной смысл. Человек видит привычное в необычном ракурсе и открывает для себя нечто новое в нем. Не следует забывать, что все, что окружает человека, наполнено для него неким смыслом. Особенность духовной жизни человека состоит в том, что человек наделяет смыслом все, с чем он так или иначе соприкасается. Открытие нового смысла в чем-то привычном является для него расширением его представления о мироздании.

При восприятии живописного произведения детальная похожесть предмета не имеет существенного значения. В восприятии человека

²⁸²Там же. - С. 292.

большое значение имеет его воображение. А при восприятии художественного произведения оно занимает ведущее положение. Человеку при этом достаточно намекать, чтобы узнать знакомый предмет; в этом случае детальная схожесть, скорее, мешает, чем помогает восприятию.

Узнавание дает возможность нового взгляда на вещь. Возвращение к привычному позволяет отбросить при его познании все случайное и несущественное. Тем самым высвечивается истинная его сущность. П.С. Гуревич пишет: «В узнавании заложено, что мы видим увиденное в свете того пребывающего, существенного в нем, что уже не затуманивается случайными обстоятельствами его первого или второго явления»²⁸³. Повторное возвращение позволяет обогатить знание о бытии. В узнавании есть еще один существенный момент. Это узнавание приобщает данное произведение искусства к иным, в которых запечатлен образ данного предмета. Таким образом, при познании данного произведения искусства происходит возвращение к тем, которые были реципиенту известны прежде. В его представлении складывается целый ряд произведений, объединяющихся по некоему признаку.

Узнавание и познание художественного произведения – это и познание человеком самого себя. «Всякое узнавание есть опыт нашего возрастающего осваивания в мире, - пишет П. Гуревич, - а все виды нашего опыта в мире суть в конечном счете формы, в которых мы осваиваемся в нем»²⁸⁴.

Узнавание при восприятии музыкального произведения носит более опосредованный характер. Музыка лишена предметности, и ассоциации с эмпирическим миром в ней минимальны. Но это вовсе не значит, что восприятие музыки не дает возможности обнаружить, узнать при ее прослушивании образы мироздания. Существует богатый мир, воспринимаемый не зрительно, но слухом. За тысячелетия существования музыки сложилась целая система звуковых символов, которые «говорят» слушателю о многом. Более того, слуховые ассоциации обладают большим богатством и большей устойчивостью, чем зрительные. Не имея прямой аналогии с эмпирическим миром, музыка взывает не к сознанию, а к подсознанию человека, где заложены скрытые смыслы и архетипические образы. Все это делает музыку мощным источником познания мира. В понимании музыки дополнительным фактором, сообщающим ей «убедительность», является эмоциональный заряд.

Познание неразрывно связано с ценностной координатой человеческой личности. Умение обнаружить ценность в произведении и приобщить его себе – большое достоинство, обогащающее духовную

²⁸³См.: Гуревич П.С. Эстетика. – С.45.

²⁸⁴Там же. – С.45-46.

сущность человека. Более того, сам факт обращения к конкретному произведению свидетельствует о поиске ценностей «Постижение ценностей музыкального произведения, - утверждает Г. Коломиец, - [...] осуществляется через ценностные ориентиры, установки воспринимающего. Каждый вычитывает свой смысл, найдет свой идеал и ценности, создаст свой иллюзорный мир»²⁸⁵.

Понимание музыкального произведения – это особый процесс познания. Понимание дает возможность человеку приобщить произведение искусства к своей духовной сфере, сделать его своим достоянием. Высшая цель понимания в том и состоит, чтобы обогатить свою духовную сущность теми объективированными актами человеческого духа, которые, в силу своей ценности и объективного существования, стали достоянием всего человечества.

Суть понимания музыкального произведения заключается в том, чтобы проникнуть в логику композитора, выявив ее через логику произведения и найти в нем то ценное, что созвучно слушателю или исполнителю. Духовный отклик на произведение возникает тогда, когда слушатель обнаруживает в нем нечто созвучное его состоянию. В результате возникает активное переживание музыки.

Понимание художественного текста включает в себя момент эмпатии, то есть проникновение в художественный мир автора, позволяющий ощутить произведение как бы «изнутри». Но это только одна сторона понимания. Для полноценного проникновения в мир произведения искусства одной эмпатии явно недостаточно. Дело в том, что эмпатия обеспечивает понимание образа только с позиции автора. Однако автор вкладывает в свой текст содержание гораздо более богатое, чем он предполагает. Вследствие этого реципиенту требуется выход за пределы мировосприятия художника. Только активное взаимодействие с текстом, в результате которого в нем выявляются скрытые смыслы, способно обеспечить его адекватное восприятие.

По мнению А. Ключева, звуковая материя произведения представлена тремя уровнями звучания, из которых первый – физико-акустический, второй – коммуникативно-интонационный, третий – духовно-ценностный²⁸⁶. Каждый из этих уровней можно рассматривать как определенный этап понимания смысла музыкального произведения. Первый, физико-акустический, находящийся на поверхности, доступен каждому, кто не лишен физического слуха. Восприятие данного уровня не связано с пониманием как таковым. Этот уровень вполне может быть воспринят как бессмысленная, хотя и увлекательная игра звуковых элементов.

²⁸⁵Коломиец Г. Философско-антропологический статус музыки: аксиологический аспект // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. – 2006. - №5, - С. 79.

²⁸⁶Ключев А.С. Онтология музыки. Дис.... соиск. д-ра философ. наук.- М., 2000.

Истинное понимание начинается с того момента, когда звук наполняется смыслом, приобретает целесообразность и становится носителем определенной информации, занимающей неповторимое место в музыкальной форме. Так перед слушателем возникает коммуникативно-интонационный пласт формы. Проникновение в него может быть бесконечно глубоким, в зависимости от того, насколько хорошо слушатель ориентируется в интонационном словаре произведения. Одна интонация в состоянии сказать искушенному слушателю о многом и поднять в его памяти целые пласты ассоциаций.

Духовно-ценностный пласт является наивысшим, и понимание его возможно только после того, как усвоен коммуникативно-интонационный уровень.

Онтологическая истинность музыкального произведения связана именно с данными уровнями формы. Интонационно-коммуникативная насыщенность образа предполагает богатство идеи произведения, способной к постоянному продуцированию смыслов. Духовное богатство, содержательность произведения обусловлены разнообразием его интонационного наполнения. Духовно-ценностный пласт также обязательно предполагает наличие в произведении высших ценностей бытия – Красоты и Добра.

Истинность в понимании произведения существует в рамках определенных границ. Подобный подход в определении истинности Ф. Лазарев и С. Лебедев характеризуют как интервальный. Относительно особенностей данного подхода авторы пишут следующее: «В интервальной эпистемологии относительность истины означает что всякое имеющее смысл высказывание может быть истинным лишь в определенном интервале абстракции...». «Вместе с тем, - добавляют авторы, - интервальность означает не только факт относительности всякой истины, но и сохранение момента абсолютного в познании» С точки зрения авторов, это абсолютное обнаруживается в следующих формах: «во-первых, всякая истина, будучи относительной извне интервала (то есть для «внешнего наблюдателя»), тем не менее, являет себя как абсолютная «изнутри»; во-вторых, внутриинтервальная истина может иметь смысловую связь с абсолютной истиной в более широком интервале, играющей роль инварианта для исходного случая; (...) В-третьих, понятие абсолютной истины справедливо также для тех познавательных ситуаций, когда в процессе поступательного роста знания имеет место переход к более общей истине в результате сдвига от одной интеллектуальной перспективы к другой, более широкой».

В качестве интервалообразующих факторов авторы выделяют следующие: 1. человеческие потребности, интересы, ценности, цели; 2. системы материальных отношений, социальные институты, организации; 3. единое экономическое, правовое или информационное пространство; 4.

нормы, регулирующие поведение людей в обществе; 5. традиции (в быту, культуре, науке, политике и т.д.)²⁸⁷.

Для понимания произведения искусства из перечисленных факторов наибольшее значение имеют первый и последний. Эти факторы могут быть устойчивыми, долговременными, глубинными, но могут быть и быстро изменяющимися, случайными, ситуационными, - пишут авторы, - но во всех случаях они выступают как основание и как предпосылка для детерминации в поведении людей, в их деятельности»²⁸⁸.

Понимание музыкального произведения – сложная проблема, обращенная к особенностям духовной структуры личности. О понимании хорошо сказал Е. Медушевский: «Бесконечность, вошедшая в личность, схватывается всей совокупностью сущностных сил - разумом, интуицией, чувством. Между знанием и интонационным видением нет стены: рациональное целеустремление тут же растворяется в прозрение, и наоборот, интонационное прозрение конденсируется до такой ясности, что легко формируется в слова»²⁸⁹. Проникновение в смыслы произведения возникает при пересечении двух координат - содержания произведения и духовной структуры личности познающего. Р. Ингарден трактует литературное и музыкальное произведение только как своеобразную «схему», наполнить содержанием которую способен лишь реципиент. По его мнению, содержание произведения искусства – это не только то, что заложено в него автором, но и то, что открывает в нем читатель или слушатель. Получается, что истинный текст литературного или музыкального произведения создается совместно. В результате заполнения «семантических пустот» со стороны реципиента, произведение приобретает необходимую ему полноту. При этом происходит реализация одного из возможных вариантов произведения.

Подобное взаимодействие особенно характерно для музыкального произведения, которое постоянно обновляется и преобразуется под действием различных индивидуальностей, как со стороны исполнителей, так и слушателей. Музыкальный образ рождается как совместное творчество композитора, исполнителя и слушателя.

Понимание должно быть интегративным процессом, то есть включать в себя все способы постижения истины, имеющиеся в распоряжении реципиента. Большое место в понимании художественного текста занимает интуиция. А. Бергсон, сравнивая интеллект и интуицию, приходит к выводу, что первый из них дробит изучаемое явление, в результате чего утрачивается смысл. Вынуждая «застывать» становящееся,

²⁸⁷Лазарев Ф.В., Лебедев С.А. Проблема истины в социально-гуманитарных науках: интервальный подход. // Вопросы философии. 2005. №5. С. 103 –104.

²⁸⁸Там же, С. 104.

²⁸⁹Цит. по кн. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки. В 2 ч. – М., 2003. – ч. 1. С. 13.

оно лишает его истинной сущности. Интуиция же позволяет постигать вещи и явления в их целостности. Она открывает дорогу тому знанию, которое недостижимо только для разума человека, но постигается всей его духовной сущностью. Преодолевая ограничения логики, интуиция дает возможность проникнуть в сущность вещей.

Однако интуиция на пустом месте не возникает. Она – результат накопленных ранее знаний и художественного опыта. Человек обладает такими знаниями, о существовании которых он может и не подозревать. Дело в том, что многие знания, образующиеся в результате накопления опыта общения с художественным произведением, приобретаются человеком неосознанно, помимо его рационального контроля. Человек в процессе общения с искусством, за редким исключением не ставит перед собой задачи приобрести какое-либо конкретное знание. Он получает удовольствие и радость от общения с произведением искусства, а в процессе самого общения приобретает неявное знание о многом, в том числе и о закономерностях строения музыкальной формы. Подобное приобщение к знаниям можно сравнить с естественным процессом изучения языка в результате общения.

Подобное неявное знание оказывает на личность человека невидимое. Но могучее влияние, формируя его мировоззрение. Оно, по сути, и является основой его интуитивного знания. Ведь интуиция проявляется у человека не в любой области, с которой ему приходится соприкоснуться, а только в определенной, той, в которой он хорошо разбирается. Подобное знание часто рационально не осознается, оно присутствует в скрытой форме, возможно, на уровне подсознания. Однако оно есть и оказывает влияние на человеческую личность, незримо присутствуя в его оценках и суждениях. В определенный момент механизм подобного скрытого знания приходит в движение. Это может произойти под воздействием какой-либо информации, имеющей непосредственное отношение к неявному знанию. Активизация его приводит к тому, что в сознании человека возникает внезапная вспышка, «озарение». Это и есть понимание, при котором многие звенья процесса постижения истины опущены. Оно воспринимается как интуитивное постижение сути изучаемого явления²⁹⁰.

Противопоставление интуиции интеллекту позволяет рассматривать первую как нечто живое, чутко откликающееся на постоянные изменения. Интуиция обладает большей гибкостью и, в силу этого способна более

²⁹⁰ Особое внимание к познавательным возможностям интуиции породило интуитивизм как философско-методологическую установку, ориентированную на непосредственные отношения человека и окружающего его мира. Интуитивизм стремился преодолеть расчленение реальности на субъект и объект, возникающий при познании. Интуитивизм сложился в особое философское направление, одним из наиболее ярких представителей которого был А. Бергсон.

адекватно реагировать на реальность. С точки зрения А. Бергсона, интеллект обладает большими возможностями познания, но ему мешает механистичность – рядоположение, расчленение на элементы и установление внешних отношений между ними. Математический формализм А. Бергсон считал высшим проявлением интеллектуальной деятельности, а механизм – общей формой предметности, открытой рациональному познанию. Интуиция незаменима при художественной модели познания, при которой действует не только рациональное начало, но и иррациональное.

Особый вариант трактовки интуиции представлен в учении Э. Гуссерля. Для него интуиция представляет собой непосредственное созерцание общего. Все. Что обнаруживает себя посредством интуиции, должно приниматься, так, как оно себя обнаруживает. Это достигается при помощи описания, но описания не эмпирических фактов, а «идеальных сущностей» - смыслов, непосредственно открывающихся философскому сознанию, обращенному к постижению сущности, «эйдоса», а не факта или соотношения фактов. Подобная операция переключения, редукция, есть необходимое условие «идеации», то есть интеллектуальной интуиции.

Продолжателем Э. Гуссерля был М. Шелер, который в своем учении распространил принцип феноменологической редукции на иные сферы. Его теория послужила одной из предпосылок экзистенциализма, где интуиция потеряла гносеологические характеристики и превратилась в особый способ бытия человека в мире²⁹¹.

Следует обратить внимание на то, что все мыслители, занимавшиеся проблемой интуиции, считали ее более высокой степенью постижения изучаемых явлений, не отвергая, в то же время интеллектуальное познание. Ценность интуиции, вероятно, состоит и в том, что в ней присутствует элемент эмоциональности, создающей атмосферу заинтересованности. Интуиция обеспечивает не просто созерцание, но переживание, которое позволяет «вживаться» в изучаемый объект и благодаря этому понимать его глубже.

Понимание музыкального произведения осуществляется помимо объяснения. Объяснение неизбежно редуцирует смысл. Если в изучении научного явления это помогает добраться до сути, то при понимании художественного феномена дело обстоит по-иному. Полной ясности в понимании художественного явления нет, и не может быть. Полная ясность подразумевает исчерпанность смысла, ситуацию, когда содержание произведения изучено настолько полно, что больше изучать нечего. Такого в художественном произведении быть не должно. Если у реципиента возникает ощущение, что он понял произведение до конца, то это только иллюзия. Художественное произведение живо именно

²⁹¹См.: Современная западная философия: Словарь. – М., 2000, С. 171 – 172.

благодаря неисчерпаемости своей идеи. Поэтому понимание художественного текста представляет только один из этапов бесконечного движения по пути постижения его идеи.

Объяснение опрощает, но при этом и искажает, потому, что истинное произведение искусства не может быть простым, его простота – мнимая. При объяснении что-то, безусловно, проясняется, однако при этом может исчезнуть нечто очень важное, которое и составляет сущность художественного образа. По словам Р. Роллана, туманность меньше вредит произведению, чем мнимая ясность.

В процессе понимания неизбежно присутствуют понятия «простое» и «сложное». Соотношение их не такое очевидное, как может показаться на первый взгляд. Простота и сложность, «достигнутые в процессе понимания, имеют характер нелинейной связи», пишет В. Кашин²⁹². Нередко сложное кажется непонятным. На самом же деле изучаемое явление может оказаться при ближайшем рассмотрении весьма простым. Сложным же оно представляется из-за отсутствия понимания. С другой стороны, простым чаще всего кажется понятное, хотя оно по сути может быть достаточно сложным явлением.

Простота и сложность в художественном произведении – понятия весьма относительные. В музыке простым кажется нечто привычное для слуха, потому что слушателю понятна внутренняя логика знакомого произведения, позволяющая не только слышать и понимать, но и предсказывать. Непонятное же представляется лишенным всякой логики, хаосом. И это естественно, ведь известно, что хаос обладает большей сложностью сам по себе, порядок же связан с определенным опрощением, сведением многих составляющих к немногим, определяющим. Человеческая психология нацелена на движение от хаоса к порядку, поэтому в любом, даже неизвестном явлении, человек стремится выявить какой-либо порядок, понятную ему логику.

Понятным и простым в произведении искусства может показаться то, что естественно. Даже великий реформатор оперы К.В. Глюк говорил, что его идеалом в музыке являются простота, правда и естественность. Однако, понятие естественности в искусстве весьма проблематично. Дело в том, что само значение слова «искусство» в какой-то степени является антиподом слова «естественное», то есть природное. Искусство – явление культурного порядка, другими словами, в нем ничего естественного нет, все представляет собой плод работы духа человека. Под естественным в произведении искусства чаще всего подразумевается логичность и обоснованность развития. Если вдуматься, то речь идет ни о чем ином, как о художественной форме. Одну и ту же идею можно воплотить по-

²⁹²Кашин В.В. Онтологические и гносеологические проблемы генезиса понимания. – С.75.

разному, насытить ее различным содержанием и заключить в различную форму. Но художник из возможных вариантов, существующих в процессе разработки идеи, выбирает тот, который способен наиболее адекватно отразить эту идею. Мысль художника должна найти такое воплощение, чтобы, не утратив своего богатства, она, тем не менее, была доступна пониманию. Задача творца состоит в том, чтобы найти наиболее подходящее материальное воплощение своей идее. Это и имел в виду К.В. Глюк, когда говорил о правде, простоте и естественности. Таким образом, естественность в искусстве – это признак не простоты, а совершенства формы. Форма, способная максимально раскрыть силу идеи, и позволяет слушателю найти кратчайший путь к пониманию произведения.

В музыке есть немало примеров «обманчивой простоты». Такой представляется, например, неискушенному слушателю, музыка Моцарта. Только вслушивание и вдумывание в эту музыку открывает бездны ее сложности. В данном случае, легкость восприятия моцартовской музыки становится путем к постепенному осознанию ее сложности. В истории музыки имеются и противоположные примеры легкого восприятия довольно сложных явлений. Таковы произведения Ф. Шопена и Дж. Пуччини.

Понимание произведения наступает в тот момент, когда его элементы, до того казавшиеся хаотичными, обретают порядок, становятся осмысленными и укладываются пусть в непривычную, но логику. Однако, за понимаем одного уровня, дающего ощущение простоты, может появиться другое, которое приводит к осознанию его сложности.

Осмысление мира возможно только в тех рамках, которые нам дает его переживание. Это подлинное понимание, которое представляет собой включение знания о мире в орбиту собственной жизни. Понимание – сложный процесс взаимодействия постигаемого объекта и постигающего его. Понимание предполагает не только возможность взять что-либо и приобщить это к себе, к своему внутреннему миру, но и отдать нечто.

Каждый человек в духовной жизни идет к своим вершинам. И музыка может стать на этом пути важным помощником. Умение человека видеть в произведении высшие ценности бытия – Истину, Добро, Красоту, - свидетельствует о развитости его духовного мира, о способности видеть и понимать главное в жизни. Такой человек не пойдет мимо истинного произведения искусства и приложит все силы для того, чтобы приобщить его к своему внутреннему миру. Умение понимать и ценить музыку – важная сторона гармоничности личности человека. Такому пониманию необходимо учиться.

Р. Шуман в одном из писем высказался, что «музыка недоступна пониманию, сколь бы глубоко и проникновенно оно не было». Конечно, великий композитор не хотел этим сказать, что музыку вообще невозможно понять. Все его творчество, как музыкальное, так и

литературное, было направлено на то, чтобы помочь людям понять музыку. Поясняя свою мысль, Шуман пишет далее, сто «музыка неизменно выше и больше понимания. Как религия и вера»²⁹³. Эти примечательные слова раскрывают многое в проблеме понимания. В музыку надо верить, надо искренне ее любить. И тогда понимание ее смысла обязательно придет.

3.3. Влияние музыканта-романтика на личность и социум

Музыка, как и философия – область жизни человеческого духа, в которой исключительное значение имеют гении. Искания гениев, как в одной сфере, так и в другой, нередко шли параллельно, где-то пересекались, и рождали удивительную картину движения человеческого духа. Искусство и философия имеют немало точек соприкосновения. Ряд философов, например, Н. Бердяев, причисляли философию не к науке, а к искусству. Сравнивая философию и искусство, общее у них находил и В. Ф.Й. Шеллинг. В своей «Философии искусства» отметил, что «философия, как и искусство, направлена не на самые вещи, но только на их формы, или же вечные сущности»²⁹⁴. Таким образом, и философия, и искусство, каждая из них – своими средствами, выявляют сущность мироздания. Искусство, однако, нередко идет впереди философской мысли, которая является обобщением тех тенденций, которые спонтанно складываются в обществе. Доминирующее эмоциональное начало в искусстве, его яркая образность и цельность дают возможность сформировать единую картину мироощущения эпохи. Искусство, где эмоциональная составляющая переплавляет в цельный образ все осознанные и, главное, бессознательные поиски истины, является областью интуитивного начала, в то время как наука – логическим обоснованием открытых истин.

Как искусство, так и философия выступают как обобщение тенденций, складывающихся в обществе. Но искусство больше выделяет уникальность эпохи, в то время как философия отмечает ее включенность в исторический процесс развития мысли.

Каждая эпоха в истории человечества становится шагом к открытию нового. Такой была и эпоха романтизма, утвердившаяся в начале XIX века и изменившая представления человека, как о самом окружающем мире, так и способах его познания. Романтическое искусство, так же, как и философия, отражало искания своего времени. Самой большой загадкой для человека всегда был сам человек, тайны его внутреннего мира. Романтизм, усиливший внимание к отдельной личности, стал временем, когда загадка человека приобрела особую остроту. Каждый человек стал

²⁹³Цит. по статье: Фархадов Р. Два мира Роберта Шумана//Музыкальная жизнь. – 2009.- №3. – С.31.

²⁹⁴Шеллинг В.Ф.Й. Философия искусства. – М., 1966.-С. 206 .

рассматриваться как неповторимый, уникальный мир. «Я уйду в себя и открываю целый мир!» - восклицал гетевский юный Вертер²⁹⁵. Поэтому и крушение надежд поэта воспринималось как вселенская катастрофа, утрата чего-то неповторимого и невозможного²⁹⁶.

Бессилие рационального познания человеческой личности обнаружилось тогда, когда постепенно выяснилось, что многое в движениях человеческого духа невозможно объяснить. Проблема привлечения к познанию иррационального начала встала во весь рост. Само познание приобрело иной вид, когда вместо объяснения предстал метод проникновения в суть явления, вживания в него и переживания его. В те времена, когда гениальный Н. Паганини давал свои первые концерты, в области философии вызревали тенденции, прославляющие недостижимость высоты гениального «Я». И немецкие философы, и итальянские музыканты, несмотря на все их различие и отсутствие сколько-нибудь непосредственного контакта, заключали в себе то тесное внутреннее единство, которое сохранялось во всех проявлениях духа той переломной эпохи. Единое вдохновение, единый порыв к преодолению устаревших форм классического мышления, один и тот же жизненный стиль, несмотря на различные способы утверждения своего «Я» - вот то общее, что тогда двигало вперед и культуру, и философию.

Романтическое искусство проявило себя в равной степени в философских откровениях Шеллинга, в сочинениях Новалиса, Ф. Гельдерлина, Э.Т.А. Гофмана, в музыке Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Вагнера. Музыка заняла достойное место в романтическом искусстве, как та область жизни человеческого духа, которая способна приоткрыть завесу тайны над сущностью человеческой природы. Абсолютизируя художественное творчество, романтики выделили музыку за ее способность отразить невыразимые бездны души. В них романтики искали истину бытия. Музыка, этот язык «несказанных чувств и несказанных мыслей»²⁹⁷, рождала ощущение прикосновения к творящей стихии бытия.

Романтизм, с его эстетизацией и поиском истины бытия в творениях художника, отразил переломную эпоху в жизни Европы. Духовный кризис рождал критическое отношение к искусству классицизма с его стремлением к системности и порядку во всем. Утраченную гармонию романтики искали в произведении искусства, которое представляло собой целый мир.

²⁹⁵См.: Гете И.В. Страдания юного Вертера // Ф. Шиллер, И.В. Гете. Избранные произведения. – М., 1998. – С.325.

²⁹⁶Яркий образ безвозвратной утери и крушения мира, которые несет смерть каждого отдельного человека, создается в Похоронном марше из 2 сонаты Ф. Шопена. Возможно, потому он и приобрел такую огромную популярность.

²⁹⁷Высказывание Н. Метнера. – См.: Долинская Е.Б. Николай Метнер. – М., 1966. – С.64.

В эпоху романтизма резко изменилось отношение к художнику. Радикальное изменение статуса художника связано с пересмотром отношения к самой проблеме мастерства. Музыкант перестал восприниматься как ремесленник, то есть человек, искусно владеющий какой-либо областью человеческой деятельности. Мастерства ремесленника, даже в очень высокой степени, можно достичь упорным трудом и прилежанием. На сочинение музыки долгое время смотрели как на разновидность ремесла, сущность которого заключается в создании произведений, предназначенных, преимущественно, для развлечения.

Романтики утвердили совершенно иной статус музыканта. Отныне стало ясно, что поднять на недостижимо высокий уровень мастерство может только гений. Мастерство стало восприниматься как искусство, недоступное для простых смертных, а сам художник – как существо, владеющее тайной мира. Впервые в эпоху романтизма появилась одна из проблем, которая очень важна для понимания сути искусства. Где пролегает та грань, которая отделяет просто мастерское творение от вдохновенного создания гения?

Важно то, что появилось понимание исключительности личности художника, признание того факта, что его творения невозможно объяснить с помощью понятной всем логики. Творение гения лишено логики обычного явления. Оно само – утверждение уникальной логики. Это сказалось и на отношении к творческой личности. Художник, гений – явление исключительное, он, благодаря своему дарованию, стоит выше обычных людей. Из человека, выполняющего чужие прихоти, из слуги, он превращается в повелителя, в существо, чья личность овеяна ореолом таинственности. Перестав быть человеком, чье назначение – развлекать скучающее общество, художник поднимается до уровня настоящего мага, властителя дум целого поколения. Таким образом, в романтическое мировосприятие возвращается древнее преклонение перед личностью творца. Как некогда Орфей был мистической фигурой, способной передать людям волю богов, так и романтический художник становится «передаточным каналом» чего-то неземного.

Великие исполнители эпохи романтизма демонстрируют удивительные примеры слияния художественной мысли и действия, примеры невиданного прорыва сквозь всяческие условности и материальные ограничения, примеры потрясающего по своей смелости и проникновенности пророчества о грядущей воплощенной красоте.

В изменении представления о музыке как серьезной сфере жизни человеческого духа большую роль сыграла и философская мысль того времени. И поэтому можно предположить, что неизведанные пути в искусстве великих музыкантов-романтиков, главным образом, были проложены благодаря тому, что философия музыки изменила лицо существовавшей романтической музыки. И это движение в музыкальной

культуре, вызванное такими гениями, как, например, Паганини, опять же напоминает движение, совершенное в ту же эпоху, но совершенно в другой сфере культуры, в сфере философской. И там, и здесь «гениальное Я» становится не только предметом всестороннего исследования, но и предметом воплощения в соответствующую ему форму жизненной выразительности.

Музыка должна быть трансцендентной, без этого своего качества она теряет истинность, свое сущее, перестает быть устремлением к Абсолюту. Смысл и назначение музыки в том, чтобы наполнять жизнь человека прекрасной мечтой, способной вести его к высоким идеалам. Она рождается и существует в поле напряжения между желаемым и возможным. А.Ф. Лосев определил музыкальный феномен как томление, то есть «искание того, чего нельзя найти, и притом по той странной причине, что уже с самого начала он как раз и является тем самым, к чему стремится»²⁹⁸. Музыка – это воплощенная мечта о прекрасном, в которой, как и в любой мечте, есть вечное томление по идеалу. Она вовсе не удалена от мира, а только раскрывает невидимую сторону его. Музыка позволяет оценивать мир не только в точки зрения его визуального видения. Сопоставимость, «соизмеримость» (Т. Адорно) музыки с внешним миром определяется вполне конкретным содержанием, которое, несмотря на всю беспредметность музыки, является воплощением каких-то скрытых сторон внешнего мира²⁹⁹. Сила музыки заключается в том, что она делает видимым невидимое, те таинственные стороны жизни, которые в обычное время не воспринимаются человеком. Привлекая внимание к неявному в бытии, музыка создает тем самым необходимую полноту бытия. Музыка – это своего рода солнечные лучи, которые, не прибавляя ничего к существующему, расцветивают его разными красками.

Образ томления по недостижимому идеалу стал одним из основных в творчестве романтиков, что и повлияло на «музыкальность» этого направления в культуре. Он определил тот особый тонус, который создает напряжение всех духовных сил человека. Романтики вовсе не желали достижения идеала, то есть цели, для них важен был процесс движения к этой цели; и смутное ощущение его недостижимости придавало их творениям затаенную печаль. Противоречия между художником и окружающим его косным обществом были источником страданий художника, но в этих страданиях он открывал новые неведомые миры бытия. Страдания вскрывают те стороны духовной жизни, которые требуют от человека сильных и страстных переживаний. Недаром в эпоху романтизма такой распространенной была мысль об очищающей силе страдания, проходя через которые душа воспаряет ввысь.

²⁹⁸См.: Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1990. – С.331.

²⁹⁹См.: Адорно Т. Избранное: социология музыки. – М.; СПб., 1998. – С.44.

Романтизм не был, как классицизм, искусством меры. В нем все масштабно и резко контрастно. Любовь должна быть обязательно всепоглощающей страстью, мучение – острым, гнев – всесокрушающим. В образах романтизма просвечивает полнота жизнеощущения, стремление пережить и перечувствовать как можно больше. Человек, способный переживать такие чувства – вовсе не обычный человек. В нем все грандиозно, соразмерно той внутренней мощи, которая и должна быть у такого существа, как человек³⁰⁰.

Хотя образы человека в романтическом искусстве очень различны, – это человек страдающий, беспомощный, слабый, но, при этом романтическое искусство вновь возродило ренессансный образ человека-титана, которому подвластно все.

Великие исполнители, какими были К.М. Вебер, Н. Паганини, Ф. Шопен, Ф. Лист открывают своим мастерством новые грани мира перед слушателями. Их игра обладает свойством, благодаря которому звуки приобретают качество не просто выразительной интонации, но интонации единственно возможной, обладающей удивительной точностью воплощения замысла. Исполнитель большого масштаба всегда соизмеряет свое искусство с теми настроениями, которые царят в зале. Он не подчиняется им, но, чутко улавливая их, настраивается на нужную волну, создавая контакт с аудиторией. Отталкиваясь от конкретной атмосферы концертного зала, исполнитель строит стратегию своего выступления, создавая единство устремлений слушателя и артиста. Шедевры исполнительства рождаются именно в атмосфере совместного поиска слушателя и исполнителя, что очень хорошо почувствовали романтики, создавая во время концертного выступления настроение импровизации. Это погружало слушателей в атмосферу особой восприимчивости, чуткого отклика на его замыслы. Насыщенная и сложная фактура романтической музыки раскрывала умение исполнителя создавать своего рода интегральное искусство, порождаемое «тотальностью» и «энергией частностей»³⁰¹. Исполнитель-романтик показывал новое отношение ко времени, которое не было безжалостным и неуправляемым, но гибким и способным воплотить его замыслы, стать объектом творческой игры.

Музыка отражает дух времени. Многие тайное, совершающееся в обществе, открывается при изучении той музыки, которая востребована данным временем. Справедливы в этом отношении слова Г. Сакса о том, что музыка и нация едины, Музыка реагирует на состояние общества, на его духовный тонус, она сама является часто не осознаваемым, но мощным фактором формирования его духовности.

³⁰⁰Образы гордого и сильного человека создавал в своих произведениях Ф. Лист.

³⁰¹Там же. – С. 142.

Многие образцы современной музыки свидетельствуют о том, что музыка не поднимает человека над суетой мира, не возвышает его, а, скорее, сама отражает эту суету. Тот факт, что музыка в современном мире занимает довольно жалкое место фонового материала, сопровождающего всевозможные шоу и массовые мероприятия, говорит о многом. Из источника скрытого, эзотерического знания, открывающего перед человеком истину бытия, она стала атрибутом развлечения. Искусство мстит за неискренность, отсутствие вдохновения и голый расчет, отвечая на него мелочностью и банальностью произведения. Все это, безусловно, противостоит духу подлинной интуиции, духу подлинного искусства.

Истинное искусство предъявляет высокие требования к художнику. Процесс реализации внутреннего «Я», выражающийся в объективации художественной мысли, заставляет художника по-особому относиться к принципам работы его сознания и, в частности, к способности последнего далеко выходить за пределы воспринимаемой реальности. Реальность искусства – это не реальность повседневной жизни. Искусство поднимает человека над всем суетным и незначительным, концентрируя его внимание на том, что принадлежит вечности. Тем самым она открывает человеку его истинную сущность.

Искусство воплощает в себе не прозу повседневности, а нечто исключительное в жизни духа, мгновения его максимального взлета. Поэтому реальность искусства требует высокого напряжения духа, как для создания произведения, так и для его исполнения и восприятия, того напряжения, которое по своему характеру выходит за рамки обыденности. Прекрасная музыка – это не просто красота, вызывающая удовольствие от ее слушания, она – феномен, в котором раскрывается сущность бытия, феномен, в котором удивительным образом соприкоснулись свобода и природа.

Образ гениального художника-пророка появился в эпоху романтизма не случайно, но стал знаменем времени. Когда иррациональное стало таким же, как и рациональное, если не более важным, путем постижения и осознания мира, искусство вышло на первый план. Наступила эпоха преклонения перед силой музыки, оказывающей самое сильное воздействие на человека и приоткрывающей необъяснимые стороны его духовного облика.

Идея гениального субъекта, силой своего духа влияющего на судьбы мира, нашла воплощение в учении великих немецких философов конца XVIII - начала XIX века о гениальном или трансцендентальном «Я». Мысль о преодолении ограниченности мира и выходе далеко за пределы существующей реальности, отражала наиболее серьезные проблемы человеческой жизни и человеческой истории. Итальянский Ренессанс и немецкая Реформация были лишь подготовкой гениального субъекта, временем, предшествующим реализации дремлющих в нем интенций.

Поэтому основные события политической и духовной жизни, произошедшие на рубеже двух веков, можно рассматривать не только как достижение иного качества жизни, но и как определенную арену испытания «трансцендентального субъекта». Другими словами, политика и экономика, религия и наука, музыка и философия, короче говоря, любая сфера человеческого духа и действия есть мощное средство воздействия исторического субъекта на сознание и самосознание эпохи. А. Швейцер даже сделал это воздействие своеобразным индикатором уровня духовности общества, отметив, что когда общество воздействует на индивида сильнее, чем индивид на общество, начинается деградация культуры. В то время каждый стремился поступать так, как будто именно с него начиналась новая эра. И эта всеобщая претензия на значимость являлась самым главным знаменем времени. Торжествующая поза, в которую становился выдающийся ученый, политик или художник, была демонстрацией понимания им собственной ценности для общества. Таковую позу любил принимать Лист, в выступлениях которого, особенно в молодом возрасте, было много демонстративного, рассчитанного на внешний эффект. Это могло бы показаться смешным, если бы за этой заявкой не следовало богатое содержание. Как бы иронично не относилась публика к демонстративным жестам великого пианиста, как только он начинал играть, ирония пропадала без следа, потому, что он был не надуманным, а истинным пророком прекрасного.

Н. Паганини тоже не был чужд некоторой эффектности образа великого артиста. Так, он всегда был одет в черное, что, в сочетании с длинными волосами, худым, горбоносим лицом, резкими, угловатыми движениями, придавало его внешности нечто демоническое. Публика замирала от страха и наслаждения, чувствуя, как ей казалось, устанавливающуюся невидимую связь с сатаной, переживая сладость греха. Фантастическая игра Н. Паганини не нарушала, а скорее, подтверждал слухи о том, что великий скрипач продал душу дьяволу. В его выступлениях не было и следа салонной интимности переживаний, элегантно отточенности высказывания. Он показывал искусство не заранее обдуманное, а импровизационное, непосредственно на глазах у публики рождающееся, искусство, сильное своей стихийностью и мощью, сметающее на своем пути все преграды и не подчиняющееся разумным доводам. Это было истинно дионисийское искусство, страстное, необузданное, властное. Н. Паганини, как когда-то Бах, импровизировавший на органе, демонстрировал чудо рождения мысли, которое захватывало всех своей высокой красотой.

С.Е. Фейнберг считает К.М. Вебера тем истоком, от которого идет романтический образ исполнителя-волшебника. «Вебер, так же как Лист, самую личность исполнителя наделяет фантастическими чертами, - пишет

он, - перед публикой он является как чародей, владеющий средствами, недоступными обыкновенному человеку»³⁰².

Эпоха требовала такой формы выражения духа. Романтизм открывал новые стороны духовной жизни человека, той тайной жизни, которая не поддается рациональному объяснению. Прежние вопросы, в числе которых вопрос добра и зла, приобретает новую трактовку. Зло перестает быть альтернативой добру и противопоставляться ему. В тайниках человеческой души, о которых заговорили романтики, злу была отведена другая роль. Романтический герой интересен тем, что его постоянно раздражают демоны зла. «Религиозное смешение добра и зла» (А. Камю) делает его личность роковой, он – падший ангел, который мучительно старается выбраться из тисков зла. Зло, таким образом, предстает не как некая внешняя сила, с которой борется добродетельный герой, а сила внутренняя, уничтожить которую человек не в состоянии, не уничтожив при этом себя. Романтическим героем овладевает тоска по недоступному добру, в состоянии которого он, по словам А. Камю, «вынужден творить зло»³⁰³.

Сатана и все демонические силы наделяются чертами привлекательности именно потому, что они – составляющая часть внутреннего мира мятежного героя. Романтическое мировосприятие породило образ художника-пророка, наделенного чертами демонизма. Невольно вспоминается образ Люцифера, прекрасного и грешного, обладающего знанием, приближающим его к Богу, но лишённого его мудрости и силы. Ярким воплощением такого демонического гения стал Дж. Байрон, «поэтический сатана» (Ап. Григорьев). Байронизм, с его разочарованием в жизни и мрачным скептицизмом, размывал грани между добром и злом. Французский поэт Ламартин, выражая общее увлечение байронизмом, писал такие строки:

Кто бы ты ни был, Байрон, добрый или злой гений,
Я люблю дикую гармонию твоих концертов³⁰⁴.

Примечательно то, что граница между добром и злом становится весьма зыбкой. Зло приобретает очарование, и даже принимает облик красоты.

Мятежные герои в творчестве Дж. Мильтона и М.Ю. Лермонтова вызывают сочувствие и восхищение как бунтари против установившегося порядка, как ниспровергатели ставшего привычным лицемерия, как борцы за свободу чувства. В их образах проглядывает личность художника, восстающего против привычных условностей. В этих условиях художник воспринимался как истинный демиург, его деятельность сопоставлялась с божественной, а само творчество рассматривалось как мистический акт.

³⁰²См.: Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1969. – С.121.

³⁰³См.: Камю А. Бунтующий человек. – М., 1999. – С. 153.

³⁰⁴Перевод Ап. Григорьева. Цит. по кн.: Григорьев Ап. Эстетика и критика. – С.72.

Мысль о слиянии человеческой и божественной природы приобретает в это время новый смысл. Романтики показали человеку его духовную красоту, бесконечность его духовного «Я». В человеке развивали тягу к достижению ирреальных горизонтов.

Музыкальное исполнительство романтично по своей природе, потому оно и приобрело такой необычайный размах в эпоху романтизма. Исполнитель несет некую духовную истину своим слушателям, тем самым приобретая черты пророка. Эта жизнь на сцене, во время пророчеств, была его истинной жизнью, той, которой он отдавал все свои духовные силы. Выступления великого артиста становились проповедями, в которые прежде всего страстно верил сам пророк. В эти мгновения исполнителя осеняли художественные озарения, за которые он был благодарен публике. Жизнь в особом измерении, неподвластном физическому времени и пространству делало человека существом трансцендентальным, таким, которому открывалась великая истина бытия.

Свое наиболее адекватное выражение бурность романтических образов находила через блестящую виртуозность. Первым и наиболее значительным среди виртуозов был, конечно, Н. Паганини, раскрывший перед изумленной публикой возможности человеческого духа. Его игра была необычной потому, что в ней в единое целое сливались мастерство и вдохновение, четкая, пронзающая пространство мысль и мистический настрой. Он создавал, по сути, новый образ самого искусства – искусства как мистического акта, заслуживающего преклонения за силу духа.

Обаяние личности Н. Паганини было очевидным не только для публики. Более симптоматично, что он стал символом высокого искусства для самих музыкантов. Он оказал сильное воздействие на двух великих музыкантов – Р. Шумана и Ф. Листа. Своим необычным отношением к музыке он поднял планку исполнительского искусства на недостижимый уровень. Тема из каприса *amoll* Н. Паганини стала символом этой необыкновенной, могучей личности. В этой простой (и даже примитивной, как считает С.Е. Фейнберг³⁰⁵) теме заключена огромная сила. Ее сдержанность и суховатость не лишают ее скрытой энергии, которая выявляется постепенно в скрипичных вариациях. По справедливому мнению С.Е. Фейнберга, ее привлекательность связана с образом самого Н. Паганини, с чертами инфернальности в его артистической натуре.

Использование темы каприса Ф. Листом, С.В. Рахманиновым, И. Брамсом – это дань преклонения перед личностью великого артиста, поднявшего исполнительство на исключительную высоту. Символ этот многозначен, но его основная составляющая связана с идеей положения искусства в мироздании. Искусство – это не обыденное дело, оно обладает признаками «потусторонности» в силу своей трансцендентной природы.

³⁰⁵См.: Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – С.121.

Прикосновение к искусству – это прикосновение к иным мирам, закрытым для человека в обыденной, эмпирической жизни. Таким образом, общаясь с подлинным искусством, человек превышает свою земную природу и открывает в себе бездны духовности. Прорыв в прекрасное, неведомое и страшное своей могучей силой и неизвестностью – вот та сила искусства, которую утвердил Н. Паганини.

Романтизм был эпохой, когда впервые было обращено внимание на ценность мгновения, а музыкальное исполнительство как раз и является искусством мгновения, где царит закон «данной минуты, данного душевного состояния, данного переживания» (Г. Нейгауз). Романтическое музыкальное искусство, с его устремленностью к свободе и богатству переживания, многими воспринималось тогда в качестве самой истинной формы жизни. Искусство придавало жизни новый смысл, приближало человека к Абсолюту, делало, по словам И.Г. Фихте, трансцендентальную точку зрения обычной. Возвышенное и прекрасное превращалось в то, чем люди жили каждодневно. Подобный накал страстей долго продолжаться не мог, но он сделал свое дело, сформировав духовную элиту общества, чье слово стало законом для многих последующих поколений людей. Романтическая атмосфера способствовала рождению гениев, творения которых становились благодатной почвой для появления новых гениев. Актуальность «гениального Я» создало ту идеальную атмосферу, которая двигало общество вперед.

Музыканты-романтики осознавали свое мессианское назначение, свое место как носителей высокой духовности. Они, силой своего таланта и своих устремлений, воскресили ту роль, которую искусство, а более всего – музыка, выполняли в жизни человека. Романтическое искусство подняло музыку на недостигаемую высоту как воплощение человеческой мечты. Именно у них появился образ того томления по высшему началу, стремления к Абсолюту, который так ярко проявился в творчестве А. Скрябина. Образ недостижимой и прекрасной романтической мечты, воплощенный в музыке Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, отныне стал символом духовных устремлений человека. Гениальная музыка стала олицетворением «трансцендентального Я», поднимавшего человека над его собственной ограниченностью и открывавшего перед ним необозримые просторы самосовершенствования. Романтическое искусство создало своеобразный культ красоты, что нашло яркое воплощение именно в области музыки. Музыка принадлежит к такому виду искусства, где содержание обязательно должно воплощаться через красоту, выступающей как проявлении высшей гармонии и целесообразности. Восприятие музыки должно доставлять наслаждение, что отмечал, в частности, Р. Ингарден, признававший «любование», «влюбленность» в художественное произведение обязательным элементом эстетической деятельности.

Человеку эпохи романтизма следовало узнать многоликую красоту в музыкальных произведениях. Узнавание красоты для него стало признаком его духовных достижений.

Преклонение перед музыкой и желание погрузиться в ее неизведанные глубины делает человека гармоничной личностью. В этом – высокое назначение, как всего искусства, так и музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тема гармонии занимает весьма значительное место в жизни человека. Имея глубокие исторические корни, идея гармонии относится к тем, которые никогда не стареют, оставаясь вечными символами человеческой мысли. Многогранность понятия гармония раскрывается в истории философии. Зародившись еще на заре появления человеческого общества, идея гармонии прошла стадии развития в различные периоды истории. От античности, через средневековье, Возрождение – в Новому и Новейшему времени – таков путь становления идеи гармонии.

Причина этого заключается в том, сама идея гармонии относится к числу фундаментальных понятий человеческого понимания сущности мироздания. Эта мысль раскрывает метафизические основания самого бытия. Гармония становится фактором, способствующим экзистенциальному переживанию бытия как некоего сопричастного человеку феномена. Идея гармонии носит такой же архетипический характер, как и идея красоты. Гармония – это изначальный порядок, дающий возможность познавать мироздание как целесообразно организованное целое. Гармония позволяет человеку полнее ощутить себя частицей бытия и пережить чувство сотворчества форм бытия. О том, что потребность в гармонии является существенной стороной человеческой личности, было замечено давно. Ф. Бэкон, например, сказал как-то, что человеческий разум «в силу своей склонности легко предполагает в вещах больше порядка и единообразия, чем их находит»³⁰⁶.

Будучи идеей, сопровождавшей человечество на протяжении всего его существования, гармония рассматривалась с различных точек зрения. Основными проекциями идеи гармонии были: гармоничность самого мироздания, гармония человека и окружающего его мира, гармония человеческого общества, и, наконец, внутренняя гармония самого человека. Нетрудно заметить, что в центре поисков гармонии находится человек. Для человека было важно найти тот баланс строения мироздания, который позволил бы ему почувствовать свою необходимость в системе бытия. Имея непосредственное отношение к области эстетики как воплощение красоты, гармония, таким образом, проявляла себя в области этики, социологии, психологии. Поэтому обращение к идее гармонии встречается во всех периодах развития человеческой мысли. Это и мифологическое сознание древности, искания мыслителей древнего Востока и античности, философские системы средневековья и Возрождения, рационализм и иррационализм Нового и Новейшего времени, - всюду присутствуют отголоски поиска гармонии. Большой вклад в идею гармоничного сосуществования человека и мироздания

³⁰⁶См.: Бэкон Ф. Сочинения в 2-х тт. Т.2. – М., 1978. – С.20.

внесли русские философы, творения которых отразили мучительный поиск истины бытия.

Религиозные системы, отражающие искания человека в области трансцендентного, тоже ставили и решали (каждая конфессия по-своему) проблему гармоничности человека. В центре религиозных исканий гармонии находится проблема отношения человека и Абсолюта. Высвечивая различные стороны этого отношения, гармония помогает человеку найти свое место в бытии и жить в согласии с окружающим миром.

В регулярном обращении к идее гармонии проявляется одна из фундаментальных закономерностей человеческой культуры, а именно, постоянное возвращение к духовным ценностям прошлого и их переосмысление. Весьма показательной в данном отношении является теория «гармонии сфер», зародившаяся в глубокой древности, нашедшая свой завершённый вид в учении пифагорейцев, прошедшая через века и утвердившая себя в музыке как идея оперы и симфонии «Гармония мира» великого немецкого композитора XX века П. Хиндемита. В его трактовке гармония становится фундаментом, скрепляющим воедино века человеческой культуры.

Поиск гармонии стал для человека одной из фундаментальных задач бытия. Даже явный отказ от нее в культуре модернизма и постмодернизма не исключает того, что присутствие гармонии подразумевается. Она отходит на задний план, но не исчезает, составляя фон к новым поискам красоты. Красота и истина мира открывались человеку через гармонию всего сущего.

Не только философские системы стали ареной поиска гармонии. Искусство как наиболее полное и концентрированное выражение красоты всегда несло в себе черты исканий гармонии. Напряжённый поиск гармонии в различных областях жизни человеческого духа осуществлялся одновременно, приводя к удивительным открытиям в искусстве, литературе и философии. Стремление найти уникальный баланс человека как существа природного и духовного вызвал к жизни жанр пасторали, а желание найти гармонию человека как существа социального породил другой литературно-философский жанр – социальную утопию.

Музыка относится к той области жизни человеческого духа, в которой гармоничность является одной и необходимых сторон его бытия. Сложность музыки требует слаженной организации всех составляющих ее компонентов. Гармоничность музыки проявляется во многих ракурсах. Прежде всего, это единство в ней строго-логического аполлоновского и стихийного дионисийского начал. Гармоничность в музыке содержательной и формально-логической сторон обеспечивается за счет последовательной реализации идеи в музыкальном произведении. В основе

гармонии музыки лежит иерархичность музыкальной формы, позволяющая ей воплощать сложное и разветвленное музыкальное содержание.

Понимание музыки как стройного и гармоничного целого шло еще от античности, когда впервые зародилось представление о том, что музыка является воплощением жизни числа. По словам А.В. Волошинова, именно в музыке Пифагор нашел прямое доказательство своему знаменитому тезису «Все есть число»³⁰⁷.

Музыка представляет собой уникальный пример средоточия интеллектуальной и духовно-эмоциональной жизни человека, активизируя развитие его творческих сил. Мысль о гармонично развитой личности на сегодняшний день невозможна без активного участия музыки как элемента духовного воспитания. Она способствует развитию его умственных задатков, но главное – формирует сферу его эмоциональности, воспитывая культуру чувства. Единство мышления и чувства, интеллектуально-рационального и эмоционального делает человека существом цельным и максимально реализующим заложенные в нем от природы возможности.

Музыка выступает в духовной жизни человека в качестве удивительного гармонизатора его личности. Ее способность проникать в глубины подсознания и приводить к единому все сущностные духовные силы человека делает ее инструментом, обеспечивающим равновесие человеческой психики. Активизируя подсознательные процессы, музыка, в то же время, приводит их к идеальному балансу, создавая ситуацию, при которой все духовные силы человека представляют собой неразрывное целое. Тем самым музыка активизирует те стороны человеческой психики, которые позволяют ему полнее ощущать свою цельность и гармоничность. На данном свойстве музыки основан ее терапевтический эффект.

Музыка направлена, с одной стороны, на познание человеком окружающего его мира. Ее творческий потенциал дает возможность человеку проникнуть мыслью в глубины мироздания, ощутив его мощную созидательную силу и строгую закономерность творения. Издавна музыку уподобляли философии за способность постигать тайны бытия³⁰⁸. Она – источник знания, которое недостижимо иным путем. Недаром великий Хафиз писал:

Музыкант! Весь груз наук отдам за твой звучный чанг,
Иль за флейты трель...³⁰⁹

Другой вектор музыки – это внутренний мир самого человека. И эта ее сторона помогает человеку ощутить себя цельным существом, в котором все гармонично и свободно. Музыка «едина в трех лицах», она –

³⁰⁷Цит. по кн.: Ардаширова Э.Г. Интеграция музыкального искусства с естественно-математическими и гуманитарными науками в вузе. – С.14.

³⁰⁸Интересно, что Ф. Бэкон сопоставляет образ легендарного певца Орфея с сущностью философии. – См.: Бэкон Ф. Цит. кн. – С. 259.

³⁰⁹См. Лирика. Из персидско-таджикской поэзии. – М., 1987. – С.287.

средоточие деятельности композитора, исполнителя и слушателя. В ней, как в центре, сходятся те сущностные силы, которые человек направляет на свою высшую духовную деятельность. В истории жизни человеческого духа музыка всегда выступала как наиболее совершенное воплощение гармонии.

Искать в ней новые оттенки красоты и гармонии – благодатная задача для человека, позволяющая ему расширить границы своей духовности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм. – СПб.: Алетейя, 1998.
2. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования. - М.: Академия, 2004. – 336 с.
3. Абу Нувас. Лирика. – М.: Художественная литература, 1975. -224 с.
4. Адорно Т. Избранное: социология музыки. – М., СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
5. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
6. Алашеева Р.В. Художественно-философское видение жизни в немецком романтизме // Философское мировоззрение и картина мира. Четвертые Лойфмановские чтения: Материалы Всероссийской научной конференции (17-18 декабря 2009 г., Екатеринбург). – Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2009. – С. 3-5.
7. Античная музыкальная эстетика/ вступ. очерк и составление текстов А.Ф. Лосева. – М.: Музгиз, 1960.
8. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Музыка, 1998. – 230 с.
9. Ардаширова Э.Т. Интеграция музыкального искусства с естественно-математическими и гуманитарными науками в педвузе. – М.: Владос, 2001. – 66 с.
10. Аристотель. Метафизика. – М.: Эксмо, 2006. – 608 с.
11. Аристотель. Политика // Аристотель. Политика. Поэтика. – М.: АСТ: АСТ: МОСКВА, 2010. – С.21-290 с.
12. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Политика. Поэтика. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – С.291-326.
13. Аристотель. Сочинения. В 4-х тт. т.4. – М.: Мысль, 1984.
14. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 346 с.
15. Асфандьярова А.И. О некоторых способах воплощения образов пасторали в финалах фортепианных сонат Гайдна// Музыкальный текст и исполнитель: Сб. статей. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, УГАИ, 2004. – С.93-113.
16. Асфандьярова А.И. О роли семантического анализа в исполнительском интонировании авторского текста (на примере клавирных сонат Гайдна) // Искусство и культура в контексте современной педагогической мысли: материалы Международной научно-практической конференции. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2009. – С.6-11.
17. Барт Р. Избранные работы: Поэтика. Семиотика. – М.; Прогресс, 1989.
18. Бахтизина Д.И. Бытие и духовность музыки. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2008. – 124 с.

- 19.Бахтизина Д.И., Канапацкий А.Я. Истинность музыки: философско-онтологический аспект. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2006. – 101 с.
- 20.Бахтизина Д.И. Творческий кризис в жизни художника как философская проблема // Философия и социальная динамика XXI века: проблемы и перспективы: Материалы II Международной научной конференции к 30-летию кафедры философии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (15-16 мая 2007 г, г. Омск). – В 3-х ч. Ч.3. – Омск: изд-во Сибирского института бизнеса и информационных технологий, 2007. – С. 49-52.
- 21.Башкирское народное творчество.т.1. Эпос. – Уфа: Китап, 1987.
- 22.Бергер Л.Г. Эпистемология искусства. – М.: Русский мир, 2009.
- 23.Бергер Н.А. Теория музыки в современной практике музицирования. Авт-т...д-ра искусствоведения. – Саратов, 2011.
- 24.Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: Наука, 1998.
- 25.Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: Мысль, 1991. – 388 с.
- 26.Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007.
- 27.Берлиоз Г. Избранные письма. Пер. с фр. Кн. 1-2. – М.: Музыка, 1982, 1985.
- 28.Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1977. – 332 с.
- 29.Богомолов А.Г. Философия музыки // Философия и будущее цивилизации. В 5 тт.: т. 4. – М.: Современные тетради, 2005. – С. 98-115.
- 30.Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 кн. Кн1. – Ростов-н/Дону: Феникс, 1994. – 448 с.
31. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 кн. Кн 2. – Ростов-н/Дону: Феникс, 1994. – 448 с.
- 32.Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений. В 2-х ч. Ч. 1: Структуры тональной музыки. – М.: Владос, 2003. – 256 с.
- 33.Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание. – М.: Владос, 2001. – 224 с.
- 34.Бонфельд М.Ш. Музыка. Язык. Речь. Мышление. – СПб.: Композитор, 2006. -648 с.
- 35.Борев Ю.Б. Эстетика. В 2-х т.Т.1. – Смоленск: Русич, 1997. – 576 с.
- 36.Борев Ю.Б. Эстетика. Т.2. – Смоленск: Русич,1997. – 580 с.
- 37.Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Музыка, 1997. – 156 с.
- 38.Бэкон Ф. Сочинения в 2-х тт. Т.2. – М.: Мысль, 1978. – 575 с.
- 39.Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. – СПб.: Пальмира, 1992. – 472 с.
- 40.Валеев Д.Ж. Путь к истине. – Уфа: Китап. – 168 с.
- 41.Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М.: Музыка, 1975. – 320 с.
- 42.Вейль Г. Симметрия. – М.: ЛКИ, 2007.

43. Вильданов У.С., Вильданова Г.Б., Загитова Л.Ч. Оккультно-трансцендентальная природа звука и музыки в бытии человека. – Уфа: РИО РУНМЦ МО РБ, 2007. – 304 с.
44. Вивальди. Времена года. – М.: Классика – XXI, 2009. – 44 с.
45. Вильданова Г.Б. Онтологические и гносеологические основания мудрости и истины. – Уфа: изд-во БГПУ, 2008.
46. Винберг Э.Б. Симметрия многочленов. – М.: МЦМНО, 2001.
47. Волошинов А.В. Еще раз о математической традиции красоты // Вопросы философии. – 2008. - №8. – С.102-112.
48. Выготский Л. Психология искусства. – Мн.: Современное Слово, 1998. – 480 с.
49. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 367с.
50. Гайденок П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
51. Галимов Б.С., Васильева И.Г. Новые перспективы философского исследования проблемы духовного развития человека. – Уфа: РИО БашГУ, 2001.
52. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т.: т. 1, т.2. – СПб.: Наука, 1999. – 622 с., 603 с.
53. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т.4. – М.: Наука, 1959.
54. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: т. 1. Наука логики. – М.: Мысль, 1975. – 452 с.
55. Герасимова И.А. Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. – 1995. - №6. – С.87-97.
56. Гессе Г. Избранное. – М.: Радуга, 1881. – 539 с.
57. Гете И.В. Страдания юного Вертера // Ф. Шиллер, И.В. Гете. Избранные произведения. – М.: Школа-Пресс, 1998. – С.320-416.
58. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Советский композитор. 1989. – 208 с.
59. Григорьев А. Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1980. – 496 с.
60. Грюнебаум Г.Э. Классический ислам. – М.: Наука, 1988. - 216 с.
61. Гуревич П.С. Бессознательное как фактор культурной динамики // Вопросы философии. – 2000. - №10. – С. 35-42.
62. Гуревич П.С. Философский словарь. – М.: Олимп, 1997. – 320 с.
63. Гуревич П.С. Эстетика. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – 303 с.
64. Данилов Ю.А. Гармония и астрономия в трудах Кеплера // Данилов Ю.А. Прекрасный мир науки. – М., 2008.
65. Дао дэ цзин. Книга пути и благодати. – М.: Эксмо, 2008. – 400 с.
66. Дева Ч. Индийская музыка. – М.: Музыка, 1980. – 270 с.
67. Декарт Р. Страсти души: Сочинения. – М.: Мысль, 1989.
68. Джамии. Лирика. – М.: Художественная литература, 1971. – 151 с.

69. Долинская Е.Б. Николай Метнер. – М.: Музыка, 1966. -192 с.
70. Достоевский Ф.М. Идиот. Роман. – Ижевск: Удмуртия, 1984. – 560 с.
71. Друскин М. Игорь Стравинский. – Л.: Советский композитор, 1974. – 220 с.
72. Друскин М. Пассионы и мессы И.С. Баха. – М.: Музыка, 1976. – 168 с.
73. Елхова О.И. Онтология виртуальной реальности. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. – 228 с.
74. Жаворонкова Т.П. Музыка и философское осмысление мира. – СПб.: Алетейя, 2001. – 189 с.
75. Жак-Далькроз Э. Ритм. – М.: Классика-XXI, 2008. – 248 с.
76. Зарубина Л.П. Философия и музыка. – Челябинск: Изд-во ЧГАКИ, 2002. – 250 с.
77. Зедльмайер Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.
78. Земцовский И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. – 2005. - № 2. – С. 181 – 192.
79. Земцовский И. Апология текста // Музыкальная академия. – 2002. - №4. – С. 100-110.
80. Зинченко В.П. Размышления о душе и ее воспитании // Вопросы философии. – 2002. - № 2. – С.119-136.
81. Золтаи Д. Этос и аффект. – М.: Музыка, 1977.
82. Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти – СПб.: Алетейя, 2001.
83. Ильенков Э.В. Диалектика идеального // Э.В. Ильенков. Философия и культура. - М.: Политиздат, 1991. – С.229-274.
84. Имамутдинова З.А. Культура башкир. Устная музыкальная традиция («Чтение» Корана, фольклор). – М.: Государственный институт искусствознания, 2000. – 212 с.
85. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
86. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке. – М.: Просвещение, 2005. – 224 с.
87. Каган М.С. О духовном (опыт категориального анализа) // Вопросы философии. – 1985. - № 9. – С. 91-102.
88. Кампанелла Т. Город Солнца//<http://lib.ru/INOOLD/KAMPANELLA/suntown.txt>.
89. Камю А. Творчество и свобода. – М.: Радуга, 1990. – 608 с.
90. Канапацкий А.Я. Онтологическая истинность духовности: феномен и сущность. – Уфа: РИО БашГУ, 2003. – 172 с.
91. Кант И. Критика способности суждения// Кант И. Сочинения.Т.5. – М.: Мысль, 1966.

92. Кант И. Сочинения в 4 тт. Т.4. – М.: Мысль, 1965.
93. Кашин В.В. Онтологические и гносеологические проблемы генезиса понимания. – Уфа: РИО БашГУ, 2000.
94. Кирнарская Д.К. Десять причин отдать ребенка в музыкальную школу // Музыкальная психология и психотерапия. – 2009. - №6. – С.75-78.
95. Клюев А.С. Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире. – СПб.: Алетейя, 1997. – 194 с.
96. Клюев А.С. Онтология музыки. Дисс...соиск. д-ра филос.наук. – М., 2000.
97. Коган Г.М. Парадоксы об исполнительстве // Коган Г.М. Избр. статьи. Вып. 3. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 29 – 53.
98. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976.
99. Коломиец Г.Г. Философско-антропологический статус музыки: аксиологический аспект // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. – 2002. - № 5.
100. Кондрашов В.А. Новейший философский словарь. – Ростов - н/Д: Феникс, 2006. – 672 с.
101. Конен В.Д. Ars nova // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. – М.: Музыка, 1980.
102. Конфуций. Уроки мудрости. – М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2003. – 958 с.
103. Коран /пер. И.Ю. Крачковского. – Ростов-н/Д: Феникс, 2012. – 537 с.
104. Корнилов С.В. Русские философы. Справочник. – СПб.: Лань, 2001. – 448 с.
105. Кривцун О.А. Ритмы искусства и ритмы культуры: формы исторических сопряжений // Вопросы философии. – 2005. - № - С. 50 – 61.
106. Крылова Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке // Музыкальное искусство и наука: Сб. ст. Вып. 3. – М.: Музыка, 1978. – 59 – 77.
107. Кудряшов А.Ю. Семантика в музыке и типология музыкальных знаков // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы 1 Российской научно-практической конференции. – М. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 31-40.
108. Кулигина О.В. Изобретение и открытие: образ звука в Новейшей музыке // Музыковедение. – 2000. - №1. – С.30-42.
109. Кьеркегор С. Философские крохи // Вопросы философии. – 2004. - №1. –С. 161-165.
110. Лазарев Ф.В., Лебедев С.А. Проблема истины в социально-гуманитарных науках: интервальный подход // Вопросы философии. – 2005. – №5. – С. 95-115.
111. Лазутина Т.В. Музыкальная онтология: к вопросу о картине мира // Образы науки в культуре на рубеже тысячелетий. Третьи

Лойфмановские чтения: Материалы всероссийской научной конференции (17-18 декабря 2007 г., Екатеринбург). – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2007. – С. 229-234.

112. Лангер С. Философия в новом ключе. – М.: Республика, 2000.

113. Левик Б. Предисловие к партитуре П. Хиндемита «Гармония мира». – М.: Музыка, 1968.

114. Левицкий С.А. Свобода и ответственность. – М.: Посев, 2003. – 464 с.

115. Лейбниц Г.В. Собрание сочинений в 4 т. Т.1. – 636 с.

116. Лирика. Из персидско-таджикской поэзии. – М.: Художественная литература, 1987. – 462 с.

117. Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. – М.: Музгиз, 1960.

118. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Политиздат, 1990. – С. 196-390.

119. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 335-515.

120. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – С.191-199.

121. Лукьянов А.В. «Философия откровения» Ф.В.Й. Шеллинга и ее эвристический смысл. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. – 316 с.

122. Лукьянов А.В., Файзуллин А.Ф. Трансцендентальный смысл искусства Н. Паганини // Лукьянов А.В. Идея метакритики «чистой» любви (философское введение в проблему соотношения диалектики и метафизики). – Уфа: РИО БашГУ, 2001. – С. 124 – 133.

123. Мавлютов Р.Р. Ислам. – М.: Политиздат, 1969. – 159 с.

124. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретациям произведений И.С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2009. – 112 с.

125. Малышев Г.В. Бытие числа // Бытие: Коллективная монография /отв. ред А.Ф. Кудряшев. – Уфа: УЮИ МВД РФ, 2001. – С.118-130.

126. Маритен Ж. О человеческом знании // Вопросы философии. – 1997. - №5. – С. 106-117.

127. Мартыненко Г.Я. Математика гармонии Возрождения (XIV-XVI) (к 500-летию книги луки Пачоли «О Божественной пропорции») // <http://www.trinitas.ru/doc/001>.

128. Медведева О.А. Пифагорейское учение о пределе, беспредельном и числе в неоплатонизме («Платоновская теология» Прокла). Авт-т... канд. филос. наук. – М., 2001.

129. Медушевский В.В. Духовно-нравственное воспитание средствами музыкального искусства // Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004. – С.270-285.

130. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
131. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. – 1980. - №9.
132. Мелик-Пашаев А.А. Об источнике способности человека к художественному творчеству// Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. - №3. – С.63-75.
133. Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991.
134. Михайлова Л.М. Музыкальная эстетика XIX века. – М.: Музыка, 1981.
135. Мороз О. Прекрасна ли истина? – М.: Знание, 1989. – 208 с.
136. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. статья В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
137. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и вст. статья В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1966. – 400 с.
138. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков /Сост. текстов и общ. вст. статья А.И. Рогова. – М.: Музыка, 1973.
139. Музыкальная эстетика стран Востока / под ред. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967.
140. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
141. Назайкинский Е.В. Стиль в музыке. Жанр в музыке // Методология педагогики музыкального образования – М.: Академия, 2006. – С.145-162.
142. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
143. Ницше Ф. Казус Вагнер. Проблема музыканта // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Казус Вагнер. Антихрист. Эссе homo. Человеческое, слишком человеческое. Злая мудрость – Мн.: Харвест, 2003. – С. 217-254.
144. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы / Фридрих Ницше. – Мн.: Харвест, 2007. – С. 435-572.
145. Новейший философский словарь. – Минск: Интэрпрэссервис; Книжный Дом, 2001. – 1280 с.
146. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2004. – 56с.
147. Оганова А.А. Произведение искусства и художественный образ. – М.: Знание, 1978. – 64 с.

148. Олейник М.А. Современное художественное произведение в контексте нового понимания музыкального времени // Вопросы философии. – 2006. - №7. – С. 57-69.
149. Онеггер А. Я - композитор. – Л.: Музыка, 1968.
150. Орлов Г.А. Древо музыки // Методология педагогики музыкального образования. – М.: Академия, 2006. – С.170-176.
151. Орлов Г. А. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. – Вып. 13. – М.: Музыка, 1974. – С. 32 - 57.
152. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 269 с.
153. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
154. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. – Л.: Музыка, 1985. – 112 с.
155. Перфильева И.А. Музыка в системе мироздания (эстетический подход к проблеме) // Первый Российский философский конгресс. В 7 т.: – Т. 6. – СПб, 1997. – С. 130 – 132.
156. Петров Ю.П. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып 109. – М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1990. – С. 15-24.
157. Петрушин В.И. Музыкальная психология: уч. пособие для студ. и преподавателей. – М.: Владос, 1997. – 384 с.
158. Печерский Б.А. Экспромт-фантазия. Афоризмы о музыке. – М.: Классика-XXI, 2008. – 160 с.
159. Платон. Государство // <http://lib.rus.ec/b/177876/read>.
160. Платон. Федон // Платон. Сочинения. Т.2. – М.: Мысль, 1970.
161. Полани М. Личностное знание. На пути к посткритической философии. – М.: Прогресс, 1985. – 344 с.
162. Полозов С. Музыкальная культура как память // Музыкальная академия. – 2008. – №2. – С. 121-125.
163. Пушкарева М.А. Идея свободы в ее трансцендентально-системном представлении. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – 218 с.
164. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике. – М.: Классика – XXI, 2004. – 140 с.
165. Ражников В.Г. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Э.Б. Абдуллин., Е.В. Николаева. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004. – С.294-303.
166. Рапацкая Л.А. Взаимодействие искусств и практика художественного воспитания // Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. Теория музыкального образования. – М., 2004. – С.303-307.

167. Раппопорт С. Художественное представление и художественный образ // эстетические очерки. Вып. 3. – М.: Музыка, 1973. – С. 45 – 94.
168. Рассел Б. История западной философии. – Ростов/Дону: Феникс, 2002.
169. Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т. 1. – М.: Музыка, 1978. – 315 с.
170. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. – М.: Прогресс, 1985. – 344 с.
171. Розенов Э.К. Закон золотого сечения в поэзии и музыке // Розенов Э.К. Статьи о музыке. Избранное. – М.: Музыка, 1982.
172. Ройтерштейн М.И. С доверием к музыке // Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004. – С.307-311.
173. Рыбаков Н.С. Становление: бытие и небытие // Бытие: коллективная монография / отв. ред. А.Ф. Кудряшев. – Уфа: УЮИ МВД РФ, 2001. – С.11-26.
174. Савина Л. Звукоорганизация музыки XX века: семиотические проблемы исследования // Музыкальная академия. – 2008. - №2. – С. 114-121.
175. Сартр Ж.П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 925 с.
176. Свинцов В.И. Истина, добро, красота // Философские науки. – 1988. - №1.
177. Секреты фортепианного мастерства. Афоризмы и мысли выдающихся музыкантов. – М.; Классика –XXI, 2007. – 152 с.
178. Семенов А. Философия. Словарь неопита. – СПб.: Амфора, 2006. – 526 с.
179. Семенов О. Взаимоотношения автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя) в искусстве // Музыкальное искусство и наука: Сб. ст. Вып. 3. – М.: Музыка, 1978.
180. Сложеникина Н.С. Катарсис как порождение истины в художественном познании // Современные проблемы науки и образования: Тезисы докладов 41 внутренней научной конференции преподавателей МаГУ. – Магнитогорск: изд-во МаГУ, 2001. – С. 138-139.
181. Современная западная философия/ под общ. ред. Т. Румянцевой. – Мн.: Книжный Дом, 2009. – 1024 с.
182. Современная западная философия: Словарь / Сост. и отв. ред. В.С. Малахов, В.П. Филатов. – М.: ТОН – Остожье, 2000. – 544 с.
183. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: Уч. пос. для вузов. – М.: Владос, 2004. – 231 с.
184. Соловьев В.С. Смысл любви: Избранные произведения. – М.: Современник, 1991. – 525 с.

185. Соловьев В.С. Сочинения в 2-х т. – Т.1. – Т.2.– М.: Мысль, 1988. – 892 с., 822 с.
186. Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Избранное. – М.: Советская Россия, 1990. – С.61-113.
187. Соловьев В.С. Философия цельного знания // Соловьев В.С. Сочинения в 2-х тт.
188. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления // Музыкальная академия. – 2004. - №3. – С. 156-163.
189. Стахов А. Гармония Мироздания и Золотое Сечение//<http://www.obretenie.info>.
190. Столович Л.М. Красота. Добро. Истина: очерк истории эстетической аксиологии. – М.: Искусство, 1994.
191. Стравинский И. Диалоги. – Л.: Музыка, 1971.
192. Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л.: Музыка, 1962.
193. Сувчинский П. Понятие Времени и Музыка // Музыкальная академия. – 2001. - №1. – С. 134-138.
194. Суханцева В.К. Музыка как мир человека (от идеи Вселенной – к философии музыки). – Киев: Факт, 2000.
195. Сухомлинский В.А. О воспитании. – М.: Просвещение, 1985.
196. Таранов П.С. Философский биографический словарь, иллюстрированный мыслями. – М.: Эксмо, 2004. – 896 с.
197. Тейьяр де Шарден. Феномен человека. – М.: Наука, 1987. – 240 с.
198. Тюлин Ю., Бершадская Т. и др. Музыкальная форма /под общ. ред. проф. Ю. Н. Тюлина. – М.: Музыка, 1974. – 360 с.
199. Уоллэйс Р. Мир Леонардо. – М.: Терра, 1997. – 192 с.
200. Фархадов Р. Два мира Роберта Шумана // Музыкальная жизнь. – 2009.- №3. – С.31-35.
201. Фейнберг Е.Л. Наука, искусство и религия // Вопросы философии. – 1997. – №7. – С. 87-99.
202. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. - 599 с.
203. Философский энциклопедический словарь. – М.:ИНФРА-М., 2009. – 570 с.
204. Фихте И.Г. О достоинстве человека // Немецкая классическая философия. В 2-х т. т.2. – М.: Эксмо-Пресс; Хапрьков: Фолио, 2000. - С.67-74.
205. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М.: Мысль, 1996.
206. Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в 12 письмах // Флоренский П.А. Сочинения. – т.1.- Кн. 1-2. - М.: Мысль, 1990.
207. Хабибуллина З.Н. Социокультурные основания русского космизма. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. – 200 с.

208. Хазиев В.С. Истины бытия и познания (избранные сочинения) – Уфа: Китап, 2007. – 288 с.
209. Хайдеггер М. О сущности истины // Философские науки. – 1984. -№4.
210. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. – М.: Высшая школа, 1991. – 192 с.
211. Хафиз Хорезми. Избранное. – Ташкент: изд-во ЦК Компартии Узбекистана, 1981. – 144 с.
212. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.
213. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы 1 Российской научно-практической конференции. – М. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55-76.
214. Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. – 1993. - №4.
215. Холопов Ю.Н., Поспелова О.Л. Теория музыки времен Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине. Сб.ст. – М.: МГК, 2002.
216. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М.: Академия, 1999. – 192 с.
217. Чанышев А.Н. Философия древнего мира. – М.: Высшая школа, 2003.
218. Чернышов Д.Б. Онтологические аспекты хаоса в культуре // Ценности интеллигентного мира: Материалы всероссийской научной конференции. В 2-х т. т.2. – Магнитогорск: изд-во МГТУ, 2006. – С. 9-14.
219. Шайгарданов И.З. Символ как язык культуры // Философия и социальная динамика XXI века: проблемы и перспективы: Сб. статей 2 международной конференции. – Омск: СИБИТ, 2007. – Ч. 1 – С. 275 – 283.
220. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: Гос. институт искусствознания, 1998. – 311 с.
221. Шаймухаметова Л.Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семиотики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы 1 Российской научно-практической конференции. – М. Уфа: РИЦ УГИИ, 2002.
222. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои 40 лет на театрах. – М.: Гелеос, 2005. – 336 с.
223. Шаров К.С. Музыка как инструмент национализма // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. – 2005. – № 1. – С. 59 – 79.
224. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы профессионализма. – М.: Советский композитор, 1983. – 152 с.

225. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика - XXI, 2004. – 816 с.
226. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966.
227. Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2-х тт. Т.1 – М.: Мысль, 1987. – С.227-489.
228. Шестаков В.П. От этоса к аффекту: история музыкальной эстетики от античности до XVIII века. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.
229. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании // Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 тт. Т.6. – М.: Художественная литература, 1957. – С.251-358.
230. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Немецкая классическая философия. В 2-х т. т.2. – М.: Эксмо-Пресс; Харьков: Фолио, 2000. – С. 315-826.
231. Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1993. – С. 413 – 474.
232. Шопенгауэр А. О сущности музыки // Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. – №2. – С. 3-10.
233. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М.: Эксмо, 2007. – 800 с.
234. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Сб. ст. в 2-х т. Т.1. – М.: Музыка, 1975. – 407 с.
235. Энциклопедический словарь живописи /под ред. М. Лаклотта и Ж.-П. Кюзена. – М.: Терра, 1997.
236. Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т.2. – М.: Искусство, 1981. – 639 с.
237. Эстетика: уч. пособие для вузов / ред. А.А. Радугина. – М.: Центр, 1998.
238. Ягафарова Х.Н. О симметрии, самоорганизации и эволюции сложных систем мира // Социально-гуманитарные знания. – 2007. – №12. – С. 372-382.
239. Яковлев Е.Г. Эстетика. – М.: Гардарики, 2000. – 464 с.
240. Яновский Р.Г., Серебрянников В.В. Возрождение духовности // Россия накануне XXI века. – М., 1995. – С. 140 – 146.
241. Яруллин В.Х. Тема музыки в истории философской мысли Древнего Востока // Философская мысль и философское образование в республике Башкортостан: история и современность: Материалы Республиканской научно-практической конференции, посвященной 450-летию добровольного вхождения Башкирии в состав России. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2008. – С. 130-137.
242. Al-Fariqi I.R. The Cultural Atlas of Islam. - NY, 1986.
243. Hoopwood D. A pattern of revival movement in Islam? – Islam quart. – London, 1971 - Vol.15.
244. Langer S. Problems of Art. – NY., 1957.
245. Munro Th. Oriental Aesthetics. – Cleveland, 1965.

246. Zenck H. Numerus und Affectus Studien zur Musikgeschichte. – Kassel, 1959.
247. <http://www.italian-art.ru>
248. <http://www.litmir.net>
249. <http://Slovari.yandex.ru>
250. <http://Dic.academic.ru>
251. <http://Idavirus.livejournal.com>