

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

БАХТИЗИНА Д.И.

**МУЗЫКА В ДУХОВНОМ БЫТИИ
ЧЕЛОВЕКА**

Уфа 2011

УДК 78.01
ББК 85.310
Б 30

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

Бахтизина, Д.И. Музыка в духовном бытии человека: монография
[Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2011. – 182 с.

В монографии рассматриваются место музыки в духовном бытии человека. В числе изучаемых проблем – специфика бытия музыки, которая выявляется в соотношении времени и пространства, а также роли звука в музыкальном произведении. Один из вопросов исследования посвящен проблеме значения искусства и музыки в исламской культуре. В монографии рассматривается также ценностная компонента музыки, в которой проявляется ее духовная природа.

Работа рассчитана на специалистов в области философии музыки и музыковедения, но может представлять определенный интерес и для более широкого круга читателей

Рецензенты:

А.Я. Канапацкий, д-р филос. н., проф. (Первый профессиональный университет, г. Москва);

*Руководитель проекта: д.ф.н., профессор В.С. Хазиев
Работа выполнена в рамках проекта
Комплексной программы «Содействие развитию мусульманского образования»,
утвержденной Правительством РФ от 14.06.2007 № 775-р*

ISBN 978-5-87978-454-1

2011

© Издательство БГПУ,

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. ДУХОВНОЕ БЫТИЕ ЧЕЛОВЕКА	9
1.1 Материальное и духовное в иерархическом строении бытия	9
1.2. Духовность музыки как проявление сущности человека.....	28
1.3. Искусство и музыка в исламской культурной традиции.....	43
ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА БЫТИЯ МУЗЫКИ	54
2.1. Время и пространство в музыке.....	54
2.2. Звук и его осмысление в музыке	81
ГЛАВА III ЦЕННОСТНАЯ КОМПОНЕНТА МУЗЫКИ	100
3.1. Ценностный аспект музыки	100
3.2. Музыка как отражение жизни человеческого духа	120
3.3. Художник-творец в духовной жизни общества	140
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	164
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	169

ВВЕДЕНИЕ

Музыка – один из видов искусства. Музыка занимает в жизни человека весьма значительное место, однако нередко данный факт просто не осознается нами до конца. Привычное представление о музыке как, исключительно, о сфере развлечения, нередко мешает пониманию истинной ее сущности.

А между тем, одной из наиболее значительных форм духовной жизни человека является именно музыка, обладающая способностью наиболее полно выразить эмоциональную жизнь человека. К достоинствам музыки относится ее способность мгновенно откликаться на душевные порывы человека. Выявить переживание во всей его сложности и запечатлеть его в звуках – редкий дар, которым обладает только музыка. Фиксируя мимолетность чувства, музыка умеет мгновенно откликнуться на него. Музыка как вид искусства лишена предметности, отражающей эмпирический мир человека. Но, тем не менее, музыка создает весьма выразительную и убедительную картину эпохи благодаря богатству своих интонаций. Особенность музыки состоит в том, что она, обладая звуковой и временной природой, формирует слуховую культуру человека. В музыку человек всегда вкладывал свое отношение к мирозданию, свое понимание его, выраженное в эмоциональном переживании. Как никакое другое искусство, музыка раскрывает богатство внутреннего мира человека, способного на необыкновенные взлеты духа. Поэтому музыку вполне справедливо можно назвать тайной летописью человеческой души. Музыка воплощает в себе красоту и величие человеческого духа, выражает саму его сущность. Поэтому именно по музыке можно судить о тех борениях и победах, которые одерживает человек.

Являясь самым эмоциональным видом искусства, музыка, однако, ценна не только своей эмоциональностью. Она не могла бы оказывать такое могучее воздействие на личность и общество, если бы сферой ее воздействия было только чувство. Музыка как духовное явление уникальна в том отношении, что она отвечает как эмоциональным, так и интеллектуальным запросам личности. Развивая эмоциональную сферу внутреннего мира человека, она одновременно совершенствует его мышление: обостряет память, улучшает процессы мышления, ускоряет реакцию. Экспериментальным путем установлено, что человек, регулярно общающийся с музыкой, лучше и полнее воспринимает окружающий его мир. Музыка является стимулом творческой активности человека. Общение с музыкой открывает новые творческие возможности не только у музыканта, но и у поэта, художника, ученого. Музыка становится своеобразным катализатором творческих идей, в чем и заключается ее креативная сущность.

Музыка выступает как живой источник осознания целесообразности мироздания и его практического освоения. Вместе с тем музыка

представляет собой невыразимую в понятии, но реально существующую магическую силу, позволившую Гегелю определить ее как дух.

Музыка постоянно находится рядом с человеком, отражая, как в зеркале, все его противоречия. Она относится к тем проявлениям жизни человеческого духа, которые, при всей их внешней простоте, вовсе не просты. Ее неуловимость и загадочность создает ситуацию бесконечного приближения к разгадке тайны. Однако, раскрыть ее тайну до конца невозможно. И вместе с тем она понятна и близка каждому, кто хочет ее услышать и понять.

Лишенная вещности, осязаемости, визуальности, музыка, тем не менее, способна своими специфическими приемами создать выразительный и запоминающийся образ мира. Отсутствие эмпирической конкретики позволяет музыке отражать не более близкую нам визуальную картину мира, но более далекую слуховую. В ней нет информации по тому предметному миру, с которым мы сталкиваемся ежедневно. Но музыка, взамен такой «внешней» информации дает гораздо более глубокую, «внутреннюю», составляющую знание о метафизической сущности мироздания, о тех глубинных основаниях бытия, которые лежат в основе всякого существования. Максимальная удаленность от всего эмпирического и уникальные возможности абстрагирования делают музыку похожей на философию. Музыка представляет собой идеальное бытие, существующее по собственным закономерностям, но, как в зеркале, отражающее закономерности бытия материального. Понимание музыки, таким образом, оборачивается пониманием сущности мироздания на философском уровне.

Гармоничность, изначально присущая музыке, всегда делала ее объектом поклонения. В ней удивительным образом сочетается то, что в нашем представлении, не должно сочетаться. В музыке отчетливо проявляется противоречивость всего сущего, составляющего метафизическую основу бытия. Множество противоречий, характерных для музыки, являются необходимыми условиями самого ее существования. Соединение несоединимого, которое, как известно, и определялось с древности как «гармония», является самой сутью музыки. Гармоничность позволяет музыке, объединяя противоположности, приводить их к новому качеству.

Противоречивость музыки объясняется сочетанием в ней множества, казалось бы, взаимоисключающих явлений. К примеру, она является олицетворением свободы, независимости, полета духа. И в то же время, трудно представить себе другой вид искусства, который подчинялся бы стольким ограничениям и закономерностям, как музыка. Хрупкая жизнь музыки зависит от многих факторов; отсутствие хотя бы одного из них неизбежно приводит к тому, что музыкальная форма

рассыпается, и музыкальное произведение гибнет. Но это не мешает музыке быть могучей стихией свободы, способной покорить все.

Многочисленность функций музыки указывает на то, насколько много она может дать человеку. Способность музыки управлять психикой человека особенно заметна на массовых мероприятиях. Регулируя и координируя неподдающиеся фиксации движения психики, она направляет их в нужное русло, регламентируя психоэмоциональные процессы, неизбежно возникающие у человека в момент переживания важных ситуаций жизни. Хорошо известен тот факт, что качественная, удачно подобранная музыка способна многократно усилить эффект события и сделать его запоминающимся на всю жизнь. Недаром в сфере организации крупномасштабных мероприятий уделяется такое большое внимание правильному подбору музыкального сопровождения.

О ценности музыки философы размышляли еще с древности. Отношение к ней было неоднозначным, но большинство склонялось к мнению, что музыка заключает в себе огромную и таинственную силу. Эту мощь музыки, ее уникальную способность давать особое знание без объяснения, широко использовалась в истории человеческой культуры. Музыка никогда не была только сферой развлечения. Развлекая человека, услаждая его слух, давая ему возможность отдохнуть от забот, она, в то же время, воспитывала и лечила его, формировала его мировоззрение и давала ему уникальное знание о мироздании.

Музыка составляет важную часть духовного бытия человечества. К ее философскому анализу обращались многие исследователи, начиная со времен древности. В числе мыслителей, отмечавших значение музыки в жизни общества и человека, следует назвать ученых Древнего Китая, таких, как Конфуций, Юэцзи, Шэнь Юань Цинь, Цай Юэнь Дин, древнеиндийских мыслителей Матангу и Шарнгадеву. Онтологические вопросы музыки в античной философии изучались Демокритом, Пифагором, Платоном, Аристотелем, Аристидом Квинтилианом, Аристоксеном, Птолемеем.

В эпоху средневековья музыка считалась высшим видом искусства, способным воплотить в себе духовную сущность Бога. Это породило потребность в изучении проблем музыки. Обобщая достижения античной мысли, философы вносили в разработку проблем музыкального искусства и много нового, о чем свидетельствуют труды Плотина, Аврелия Августина, Боэция, Якоба Льежского, Климента Александрийского Р. Бэкона, Василия Кесарийского, Иоанна Златоуста, Исидора из Севильи, Григория Нисского. Значительный вклад в развитие философской мысли о музыке внесли ученые арабского средневековья, которые творчески перерабатывали достижения античности. Это Исфакхани (VIII- IX в.), Аль Кинди (IX в.), Ибн Сина (X-XI в.), Джамии (XV в.). В их трудах основные проблемы музыки высветилась не только с точки зрения изучения

теоретических вопросов, но как соответствие теории музыкальной практике.

В эпоху Возрождения музыка уже не занимала высшего места в иерархии искусств, но, тем не менее, стала предметом исследований многих мыслителей. Свое понимание роли музыки в жизни человека выдвинули Николай Кузанский, Николай Орезмский, Иоганн Француз, Лоренцо Валла, Глареан, И. Грохео, А. Пети-Коклико, Дж. Царлино, И. Тинкторис.

В Новое время на характер отношения к музыке повлияло бурное развитие науки. Музыку изучали как с позиции воплощения в ней универсальных закономерностей бытия, так и с точки зрения проявления в ней сущности человека. Изучение возможностей восприятия музыки нашло отражение в работах Р. Декарта, Р. Кирхера, Ф. Марпурга, А. Верхмейстера, В. Принтца, И. Маттезона, И. Кванца, Г.В. Лейбница, русского музыканта Н. Дилецкого. Большое значение для развития представления о музыке как важного социального явления имели труды французских энциклопедистов - Ж.Ж. Руссо, Д'Аламбера, Д. Дидро, Ш. Монтескье.

Философская мысль представителей немецкой классической философии, обобщая достижения мыслителей прошлого и современности, прокладывая пути в будущее. Продуктивные идеи в отношении исследования музыки можно обнаружить в работах И. Канта, В.Ф. Шеллинга, Г. Гегеля. Развитие их теорий о значении музыки присутствует в работах А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

Значительный вклад в изучение проблем музыки внесли не только ученые, но писатели и поэты. Среди них следует назвать Г. Гофмана, Г. Гейне, Ж. Санд и др. Музыкальная критика XIX века высветила многие проблемы, позволяющие лучше понять сущность музыки. Ценные наблюдения о музыке встречаются в работах Г. Берлиоза, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Листа, Р. Вагнера, К. Дебюсси. В русской музыкальной культуре аналогичную роль сыграли публичные выступления А.Д. Улыбышева, В.Ф. Одоевского, А.Н. Серова, В.В. Стасова, Ц.А. Кюи, Г.А. Лароша, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского.

В XX веке отношение к музыке, как и ко всем искусствам, меняется. Искусство расширяет свое пространство и приобретает в жизни человека значение фактора подсознательного приобщения к истине бытия. Подобные мысли можно встретить у Н. Бердяева, Вл. Соловьева, Л. Карсавина, С. Франка, П. Флоренского, И. Ильина. В русле исследований бытия появляются и работы, посвященные искусству, которое рассматривается с точки зрения его вовлеченности в человеческое бытие. Подобную установку можно встретить в интуитивизме А. Бергсона, экзистенциализме А. Камю, Ж.П. Сартра, герменевтике В. Дильтея, феноменологии М. Дюффрена и других теориях, в трудах М. Хайдеггера,

Г. Гадамера. постструктурализме Ж. Лиотара и Ф. Джеймисона. Особое значение для изучения места музыки в духовной жизни человека сыграли исследования Т. Адорно, А.Ф. Лосева, Р. Ингардена, Г. Зедльмайера, Б.В. Асафьева, К. Штокхаузена.

В последнее время исследования различных сторон бытия музыки приобретают большую активность. О месте музыки в бытии человека пишут А. Ключев, Т. Жаворонкова, А. Богомолов. Специфику музыкального бытия исследуют такие ученые, как С. Борисова, Ф. Селиванов, Ю. Воронцов, Л. Журавлев. И. Перфильева, С. Полозов, О. Соколов, Е. Коровина, У. Вильданов, Г. Вильданова, Л. Загитова, В. Хрипун, В. Яруллин. В числе ученых, продолживших традицию Б. Асафьева в исследовании музыки в свете общей картины мира, был Ю.Н. Холопов. Музыку как мир человека изучает В.К. Суханцева, музыку как феномен культуры – Л.М. Михайлова. Музыка как проявление идеи «трансцендентального субъекта» изучается А.В. Лукьяновым. Вл. Соловьев интересовался музыкой как явлением, обеспечивающим связь человека с высшими силами. Проблему духовности музыки изучает А.Канапацкий.

Онтологические проблемы времени и пространства в музыке исследуются М. Старчеус, М. Олейник, Л. Мансуровой, З. Исхаковой, И. Остромогильским. Вопросам антропологичности музыки посвящены работы И. Герасимовой, А. Терегуловой и Е. Коровиной; музыку как часть культуры рассматривают в своих работах Н. Осипенко и Т. Постникова; музыку как фактор становления национализма – К. Шаров.

Таким образом, спектр исследований в области музыки достаточно велик. Все исследования, касающиеся бытия музыки, так или иначе, затрагивают вопрос ее духовной сущности. Ее исследование предполагает обращение ко многим вопросам, имеющим отношение как к таким специфическим проблемам, как проблема ценности, и к общим проблемам бытия музыки.

Достигнутый уровень разработки проблемы бытия позволяет сконцентрировать внимание на проблеме духовной природы ее бытия. На сегодняшний день становится актуальным рассмотрение бытия музыки сквозь призму ее духовной сущности. Вопрос сущности музыки как духовного явления очень обширен и представляет собой огромное поле для деятельности не одного исследователя. Одним из ракурсов изучения данной проблемы является настоящая монография.

ГЛАВА I. ДУХОВНОЕ БЫТИЕ ЧЕЛОВЕКА

1.1 Материальное и духовное в иерархическом строении бытия

Среди различных философских категорий бытие занимает особое место в силу специфичности своего положения. Бытие является наиболее общей категорией, определяющей существование мира. Бытием обладают все предметы и явления окружающего мира. Бытие можно определить как форму существования сущего, то есть то, что позволяет выделить сам факт существования, переживания реальности. Под бытием подразумевают все, что окружает человека и попадает в сферу его наблюдения. Кроме предметов, к области бытия относятся разнообразные процессы, происходящие как в природе, так и в человеческом обществе.

Бытие определяется как категория «фиксирующая основу существования (как для мира в целом или для любой разновидности существующего)»¹. Хотя вся история философии представляет собой последовательное изучение бытия с различных научных позиций, само понятие бытия сложилось в истории философии не сразу. Оно является результатом развития человеческой мысли, представляя собой одну из первых в истории человечества абстракций.

Начиная с древности, человек стремился понять и осмыслить окружающий его мир, который представлялся очень сложным из-за своего многообразия. Познание мира, даже стихийное, должно было опираться на некую основу, которая представляла собой редукцию более сложного явления. Множество окружающих человека предметов и явлений должны были быть сведены к некоему общему началу, чем и стало бытие. Оно оказалось именно тем понятием, которое обладало способностью объединить собою все, что имеет возможность объять человеческая мысль. В понятии «бытие» проявляется общая особенность любой абстракции, а именно, сведение к единому множеству предметов и явлений. Благодаря этому конкретные характеристики явлений и предметов, составляющих то, что их отличает друг от друга, не принимаются во внимание. По отношению к бытию применяется наиболее общая их особенность, которая заключается в том, что они существуют, бытийствуют.

Однако, бытие не является некоей безликой платформой, назначение которой состоит в том, чтобы индифферентно поддерживать все существующее. Бытие, как считает С.А. Франк, обладает динамичным характером, позволяющим пронизывать собой все сущее и насыщать его потенцией, являющейся основой любого творения.² Динамичный характер бытия, находящегося постоянно в процессе изменения, был отмечен еще Аристотелем, который представлял его в качестве живой субстанции, обладающей определенными свойствами и построенной согласно неким принципам.

¹ См.: Новейший философский словарь. – Мн., 2003. - С. 139

² См. : Франк С.А. Сочинения. – М., 1990. - С.244.

Открытие понятия бытия означало качественный скачок в человеческом сознании, которое представляло собой преодоление мифологического восприятия и осмысления мира. Появление понятия бытия означало признание действия таких закономерностей, которые носили объективный характер и не зависели ни от чьей воли – ни человеческой, ни божественной. Мифологический мир рушился, но на смену ему приходил иной мир, в котором хоть и не было заступничества богов, но не было и их произвола. Человечество вырабатывало научный взгляд на мир, в постижении которого оно могло полагаться, прежде всего, на свои силы.

Понятие бытия не просто объединило все существующее вокруг человека. Оно придало смысл и характер их взаимоотношений, благодаря чему мир предстал как гармоничное целое, в котором все взаимообусловлено. «Бытие есть всеединство, - писал С.А. Франк, - в котором все частное есть и мыслимо именно только через свою связь с чем-либо другим – в конечном счете со всем иным»³.

Постепенно человечество пришло к выявлению различных форм бытия: материального и идеального, наличного и виртуального. Изучение бытия всегда связано с формами его проявления, такими как время и пространство, что тоже нашло отражение в определении данных форм. Благодаря этому появились такие определения, как «в-себе-бытие», «сейчас-бытие», которые связаны с восприятием времени человеком, и с оценкой ценности для него явлений бытия.

Среди различных форм бытия наиболее значимыми являются бытие материальное и идеальное. Принятие первичности того или другого выступает в качестве определяющего фактора для материалистов и идеалистов. Материалисты считают первичным материальное бытие, идеалисты – идеальное. В трактовке идеализма тоже есть свои особенности. Объективный идеализм источник бытия видит в объективном и независимом от человека духе – высшей силе, сотворившей все живое. В различные периоды развития философии этот объективный дух назывался по-разному, но самым распространенное его определение – Бог. Субъективный идеализм видит источником бытия человеческое сознание.

Бытия вне человеческого познания нет. Именно человеческий взгляд, имеющий определенную направленность, высвечивает различные стороны бытия. В представлении о бытии всегда присутствует отблеск изучающей его личности.

Понимание характера бытия носит исторический характер. Поэтому первыми представлениями о нем были те, которые отличаются наибольшей очевидностью, чем и характерно материальное бытие. Все

³ См.: Франк С.А. Сочинения. – С. 234.

предметы, окружающие человека, все природные явления, с которыми ему приходится сталкиваться на протяжении своей жизни, относятся к материальному бытию. Таким образом, понять суть материального бытия человек может непосредственно, опираясь на свой эмпирический опыт. Понимание сути идеального и духовного бытия требует усилий мысли и наличия абстрактного мышления.

Само понятие «бытие» было впервые введено Парменидом, который обозначил его как реальность, данную в мышлении. Однако, мышление, о котором говорит Парменид, имеет отношение не к человеческой мысли, а к Логосу – космическому уму, по законам которого существует мир.⁴ Отметив тождественность мышления и бытия, Парменид признавал существующим только то, что возможно в мышлении. Это важный момент в определении бытия, так как Парменид выделил из всего существующего в мире только то, что принципиально возможно для познания. Благодаря этому огромный мир сузился до пределов познания его человеком.

Им же были даны основные характеристики бытия: целостность, истинность, благодать и красота. Парменид ввел и понятие «небытие», сразу же заметив, что его нет, потому что его невозможно помыслить. Противопоставление бытия небытию, начатое Парменидом, нашло дальнейшее развитие в других философских системах. Важно то, что Парменид уловил их единство, в котором небытие выполняет функцию динамического равновесия по отношению к бытию. Без небытия бытие было бы лишено свое творящей силы.

Начиная с Парменида, все философы определяли свое понимание проблемы бытия в зависимости от тех взглядов, которые они отстаивали. Зенон Элейский доказывал единство бытия и одновременно указывал на его неподвижность, что нашло выражение в его знаменитых апориях. Мелиссу, другому древнегреческому философу, принадлежит открытие закона «сохранения бытия», который в латинском варианте звучит так: «из ничего не бывает ничего». Если Парменид утверждал, что нет ни прошлого, ни будущего, так как их невозможно помыслить, то Мелисса определил их как части бытия⁵.

В философии Платона понятие «небытие» уже утверждает себя как существующее «нечто». Противостоя бытию, небытие участвует в творении всего сущего, благодаря чему и существует мир. Следует заметить, что бытие в представлении Платона заметно отличается от представлений его предшественников. Платон ввел понятие идеального мира, земным воплощением которого является мир материальный. Платон, основоположник идеализма, считал идеальный мир первичным⁶.

⁴ См.: Философия / под ред. Проф. В.П. Кохановского. – Ростов-на-Дону, 2006. – С.95.

⁵ См.: Чанышев А.Н. Философия древнего мира. – М., 2003. С.218-228.

⁶ Идеи Платона были развиты в неоплатонизме, утверждавшим, что бытие происходит от некоей сущности, представляющей собой сверхбытие.

Аристотель пошел дальше в определении понятий «бытие-небытие». Он считал, что абсолютного небытия нет, но оно существует относительно самого бытия, как потенциальное бытие, которое является источником реального бытия. Возможно, здесь проявляется аналогия с трактовкой понятия «хаос» в древнегреческой философии. Хаос не противопоставляется порядку, он – нечто большее, источник творения. Аристотелю оказалась близкой платоновская идея творения бытия сверхъестественным существом. Среди достижений Аристотеля следует отметить введение понятия «материя» как субстрата, лежащего в основе всего сущего. Форму Стагирит понимал как деятельное, активное начало, воздействие которого на материю приводило к созданию вещи.

Неоплатонизм, прежде всего, в лице Плотина, продолжил развитие идей Платона. Большое значение для философской мысли было учение об истинном бытии, самоотждественном и вечном, постигаемым только умом. Различая бытие и Единое, Плотин рассматривает последнее в качестве Абсолюта, являющегося источником бытия⁷. Подобная трактовка бытия была близка к христианскому мировоззрению.

В христианской философии существовало несколько последовательно сменявших друг друга философских направлений. В начальный период господствовала теоцентрическое представление о мироздании, согласно которому источником всего сущего является Бог. Изучение бытия в средневековье вылилось в вопрос об универсалиях, то есть категориях, имеющих обобщающий характер. Ученые разделились на два лагеря – реалистов и номиналистов. Реалисты утверждали, что категории существуют так же, как и прочие предметы. Другими словами, категории не рассматривались учеными как абстракция, служащая инструментом познания. Номиналисты считали, что универсалии существуют только в мышлении.

Вопрос о соотношении бытия и небытия поднимался Аврелием Августином. Для его философской концепции характерна трактовка материи как динамического начала, существующего в потенции и служащего источником творения вещей.

Одной из проблем философии средневековья было стремление примирить веру и знание. Как оказалось, она имела принципиальное значение и впоследствии не раз возникала перед философами⁸.

Начиная с эпохи Возрождения происходит постепенная секуляризация философии, которая начинает освобождаться от пут религиозного мышления. Божественная воля, имевшая такое исключительное значение в философии средневековья, продолжает подразумеваться, но как бы выносятся за скобки онтологических проблем.

⁷ См. Ермакова Е.Е. Философия. – М., 2002. - С.88.

⁸ Следы данной проблемы присутствуют в теории Р. Декарта (XVIII в), Г. Спенсера (XIX в.).

Ренессансных философов больше интересует механизм бытия. В философии Возрождения доминирующее начало приобрела концепция пантеизма, согласно которой происходит отождествление Бога и природы. Пантеисты считали, что Бог присутствует во всей природе, вследствие чего возникло обожествление природы. Большое значение для мировоззрения эпохи Ренессанса имел гуманизм, появившийся как следствие пересмотра отношения Бога и человека. Человек перестал быть, как это было в средневековых представлениях, беспомощным, полным скверны и слабостей. Человек в ренессансной культуре богоподобен. Он прекрасен, обладает гармоничностью тела и духа, в нем отсутствует непримиримое противоречие между материальным и духовным началами. Трагедия непримиримости духа и тела, бывшая центральной в мировоззрении средневековья, исчезает. Человек – самое совершенное творение Бога, создавшего его по своему образу и подобию. Самое главное, что заложил Бог в человека – это способность и потребность в творении. Приобретя статус «заместителя» Бога на земле, человек стал мерилom всех вещей⁹.

В качестве «проекции» Бога на земле, человек создавал свой мир. Хотя он и отличался от божественного, но являлся следствием промысла господня. Таким образом, в философии утверждается концепция неоплатонизма, самым ярким представителем которого был Николай Кузанский. Для его философии был характерен мистицизм, проистекающий от новой трактовки взаимоотношений между Богом и человеком. В Боге заключено все, а земной мир является развертыванием этой свернутой потенции. Божественное происхождение человека сказывалось в сущности его разума, который обладает сверхрациональностью.

Субстанциональный подход в изучении бытия характерен для философии Нового времени. Бытие рассматривается с точки зрения субстанции, которая является неизменным субстратом бытия, и ее акциденций, преходящих, изменяющихся, но отражающих, тем не менее, сущность субстанции.

По мере накопления знаний о природе на первый план выступает теория натурфилософии, тоже имеющая ренессансное происхождение. Она, по сути, стала усовершенствованным вариантом пантеизма. Наиболее значительным представителем данного направления был М. Монтень. К представителям натурфилософии относят и Дж. Бруно, который рассматривал мироздание как проявление природного начала. Дж. Бруно занял позицию, конфликтную по отношению к традиционному представлению о сущности творения. Он отрицал ведущую роль Бога в творении, считая, что природа развивается по собственным законам.

⁹ Понятие «человечность» как проявление доброты и милосердия, вошло в обиход именно с этого времени

Данная идея была продолжена в философии рационализма XVII века в трудах Р. Декарта, Б. Спинозы, Г. Лейбница. Усиление познания и вообще познавательных процессов способствовало тому, что в философии происходит субъективизация бытия. Бытие начинает трактоваться с позиций возможностей познания. Заслугой рационалистов было не просто рационалистическое обоснование бытия, но и новая трактовка ценности разума. Человек, как творящее существо, обладал разумом, главной ценностью которого была созидательная способность. Разум провозглашается самой существенной стороной человеческой сущности. И даже критериями истины выступают те ее стороны, которые были найдены в результате ясного представления об изучаемом предмете. Это очевидность, ясность, отчетливость. Знаменитое выражение Декарт «*cogito ergo sum*» («мыслю, следовательно, существую»), утверждает человека именно как мыслящее, сознательное существо. При этом, в отличие от космического Логоса Парменида, «мысль» Декарта принципиально является принадлежностью человека. Пытаясь найти компромисс между Богом как истоком творения, и естественными законами природы, рационалисты приходят к идее дуализма мироздания. По представлениям Р. Декарта, в основе мироздания находятся как материальное, так и духовное начала. Присутствие Бога очевидно в концепции рационализма. Сомнение – признак некоторой слабости человеческой мысли, это то, от чего свободен Бог с его отсутствием любого проявления несовершенства.

Философы XVIII века начинают пересматривать представления о материи. Один из них, Дж. Беркли, в конце концов, пришел к отрицанию самой идеи материи. Д. Юм пошел еще дальше в утверждении, что отсутствует не только материя, но и духовная субстанция.

Один из весьма значительных периодов в истории изучения проблемы бытия – немецкая идеалистическая классическая философия в лице И. Канта, Г. Гегеля, И. Фихте, Ф. Шеллинга.

И. Кант, явившийся основоположником одного из крупнейших направлений в истории философии, прошел длительный путь в своем развитии. В его взглядах различают «докритический» и «послекритический» периоды. В послекритической философии И.Кант изменил привычное соотношение субъекта и объекта. В процессе познания наше сознание придает вещи ту форму, при которой оно способно его познать. Но независимо от субъекта предмет существует как непознаваемая «вещь в себе».

Основой философии Г.Гегеля стало диалектическое тождество бытия и мышления. Гегель выстроит стройную систему саморазвития и самопознания абсолютной идеи, которая лежит в основе бытия и реализуется посредством триад. Первая из них представляет собой чистое мышление, вторая раскрывает развитие природы, третья посвящена развитию духа. Философия Гегеля позволила сделать большой шаг в

теории познания. Гегель сформулировал диалектический метод, который лежит в основе поступательного развития. Он подчиняется основным законам развития: единство и борьба противоположностей, переход количества в качество, отрицание отрицания. Диалектическая логика реализуется через движение от абстрактного к конкретному, во время которого происходит наполнение идеи конкретным содержанием.

В XVIII веке в Германии встречается и пример материалистического учения в философии Л. Фейербаха. Подобно всем материалистам, Фейербах признавал материю основой и истоком бытия, указывая на то, что даже человеческое мышление имеет материалистическую природу. Основное внимание Фейербах уделил изучению человеческой личности, благодаря чему его учение получило название «антропологический материализм».

Материалистическую традицию Л. Фейербаха продолжил в немецкой философии XIX К. Маркс. Согласно его теории, бытие определяет сознание, которое является надстройкой над бытием. То же относится и к общественному бытию, которое занимает приоритетное положение по отношению к общественному сознанию. К.Маркс поставил на первое место развитие производительных сил общества, от которых зависело общественное сознание. Он – создатель формационной теории, согласно которой общество развивается по экономическим формациям, где двигателем является уровень материального производства, влияющий на характер общественных отношений. Заслугой К. Маркса было то, что он применил гегелевский диалектический закон развития к общественным отношениям.

Для современной философии типичным является переориентация в сторону онтологии. Философия XX-XXI веков характеризуется множественностью направлений и философских теорий, значительная часть которых оригинально решала проблему бытия. Отличительная черта многих философских направлений современности состоит в том, что в них акцент переносится на бытие человека. Пример того, что в философии появляется новый взгляд на соотношение объективного и субъективного бытия – теория Б. Рассела. Вместо традиционного противопоставления этих понятий он пользуется термином «реальный мир», подразумевающий и то, и другое.

В философии жизни происходит противопоставление понятий «бытие» и «жизнь». Понятие «бытие», как считают представители данного философского направления, имеет безличный характер, в отличие от понятия «жизнь», наполненного конкретным содержанием, представляющим собой обобщением переживаемого личного опыта. Происходит перестановка акцентов. «Не «жизнь для культуры», а «культура ради жизни» – такова формула философии жизни, подчеркивающей самоценность, безоценочность жизни, присущее жизни

стремление продлить свое бытие»¹⁰. Данная позиция получила разнообразную трактовку в трудах философов. Жизнь рассматривается как «вечное становление» (Ф.Ницше), «творческий порыв» (А. Бергсон), «поток культурно-исторических переживаний» (В. Дильтей)¹¹.

Ф.Ницше понимал жизнь как волю к власти. Он был одним из первых, кто изменил не только представление о бытии, но и способах его познания. Его язык не носит строго научного характера, он, скорее, отражает поток сознания философа, стремящегося уловить и зафиксировать все оттенки мысли. Строгая доказательная база, основанная на логике, мешает свободному потоку мысли. Поэтому философ обращается к метафорическому, поэтическому языку, пробуждающему творческую фантазию читателя и превращающего процесс познания в сотворчество автора и реципиента. Благодаря этому философия начинает приближаться к искусству.

Большое влияние на ход философской мысли оказало учение Э. Гуссерля, основателя феноменологии. Он определил предмет философии как науки о сущности, проникнуть в которую можно путем использования феноменологической редукции. Феномен Э. Гуссерль трактует как то, что проявляется в сознании в процессе познания. В самом акте познания Гуссерль уделяет особое внимание интуиции в качестве интенции на изучаемый объект, данный в его непосредственности. Она и позволяет проникнуть в сущность явления.

Его учение повлияло на философию Н. Гартмана, Х. Сублири, М. Мерло-Понти, Г. Шпета, А. Лосева.

Среди философских учений XX века большое место занял экзистенциализм, который ставит в центр исключительно бытие человека. Бытие рассматривается не как нечто данное внешне и безразличное человеку. Напротив, бытие – это то, что человек обретает в процессе своей жизни и то, что ему открывается каждый момент как непосредственное переживание. Поэтому экзистенциалисты ввели в обиход понятия «здесь бытие», «здесь-и-сейчас бытие», «бытие для себя» и т.д. Все они подчеркивают заинтересованный характер отношения человека к бытию, познание которого происходит не в отвлеченной форме, а в результате повседневной жизни. Выделив момент процессуальности бытия, экзистенциалисты сумели запечатлеть ускользающее от внимания мгновение, из череды которых и складывается бытие человека. В экзистенциализме особую остроту приобретает проблема разорванности сущности и существования. Существование предшествует сущности, она не дана изначально, ее следует найти. Как раз в процессе существования человек ищет и обретает свою сущность.

¹⁰ См. Философия в вопросах и ответах. – М., 2004. - С.133.

¹¹ Там же. - С.135.

Бытие становится тем, что человек открывает в процессе своей активной деятельности. В этом состоит объяснение того принципа, что «сущее предшествует существованию». Существование человека – это не пассивная жизнь, когда человек безропотно подчиняется обстоятельствам, а активное построение своей жизни, в результате чего человек обретает свои истинно человеческие качества. С подобной позиции философия рассматривается уже не просто как наука, а как способ существования. Таким образом, в философии экзистенциализма присутствует глубоко гуманистическое начало, требующее от человека активной духовной деятельности. Человек должен жить подлинной, а не призрачной жизнью, смысл которой открывается не в повседневной суете, а в особых ситуациях. Эти моменты, требующие всего напряжения духовных сил человека, возникают в так называемых пограничных ситуациях – при сильном страдании, болезни, предсмертного состояния. Именно в такие периоды своей жизни человек особенно остро переживает свою смертность, и начинает больше ценить жизнь.

Значимость экзистенциализма заключается в том, что его представители поставили в центр философии те проблемы, которые касаются каждого человека – вопросы смысла жизни, вины, свободы, ответственности. Не случайно М. Хайдеггер видит истину философии в истине человеческого присутствия.

С точки зрения экзистенциалистов, бытие слишком сложно, чтобы его можно было изучить и передать знание о нем единственным способом, каким является научная парадигма. В науке все слишком точно и определено, чтобы отразить в ней всю полноту и противоречивость бытия. Поэтому истину, способную приоткрыть тайну бытия, экзистенциалисты ищут не в науке, а в литературе и искусстве. Метафоричность и символичность искусства более всего подходят для передачи сложных идей, отражающих сущность бытия. Неудивительно, что философские идеи экзистенциалистов нашли воплощение не только в научных трудах, но и в литературных произведениях.

Другое направление в философии XX века – герменевтика, - уходит корнями в предыдущее столетие. Основатель этого направления, сыгравшего ключевую роль в истории современной философии, Ф. Шлейермахер, посвятил свою жизнь изучению проблемы понимания. Для этого им были введены понятия «герменевтический круг» и «диалог». Методика герменевтического круга оказалась весьма плодотворной и нашла широкое применение не только в философии¹². Принцип герменевтического круга заключается в постоянном движении от частей к целому, что позволяет рассмотреть детали изучаемого явления, не пуская из виду целого.

¹² Например, она активно используется в музыковедении при анализе музыкальных произведений.

Проблема понимания была и в центре исследований одного из крупнейших философов современности, М. Хайдеггера. Для него основным стало изучение смысла человеческого бытия. Для его последователя, Г. Гадамера, понимание - универсальный способ бытия для человека. Более детально проблема понимания рассматривалась в трудах других представителей этого направления. Одним из них был П. Рикер, трактовавший бытие как текст, подлежащий интерпретации. Для всех представителей герменевтики понимание предстает как выявление смысла текста. При этом понятие «текст» трактуется весьма широко. Под ним подразумевается все, что окружает человека, включая природу и явления культуры, то есть того, что несет в себе какую-либо информацию¹³.

В качестве цели понимания представители герменевтики разные выдвигали разные моменты. Для Ф. Шлейермахера это было понимание индивидуальности автора, для В. Дильтея – суть духовной жизни, «объективаций духа», для М. Хайдеггера – смысл бытия, для П. Рикера – социального действия¹⁴.

Большое значение в современной культуре философского мышления имеет структурализм. Возникший в 20-х годах прошлого века, он проявил себя в качестве нового способа исследования гуманитарных и социальных наук. Методологической основой данного направления является структурный анализ. Предметом анализа выступает как сама культура в целом, так и ее отдельные объекты. Культура, с точки зрения структуралистов, подчиняется закономерностям, аналогичным строению языка. Культура образуется как результат духовной деятельности человека, плодами которой человек пользуется так же бессознательно, как и языком, не проникая в его сущность. Все культурные объекты, как считают структуралисты, обладают структурой, представляющей собой систему связей и отношений.

В отличие от экзистенциалистов, считающих, что все проявления духовной деятельности окрашены индивидуальностью человека, структуралисты отмечают безличность культурных процессов, существующих в рамках заданной структуры.

Многие представители этого направления ориентировались на исследования в области филологии. Основателем структурализма как философского направления был К. Леви-Стросс, который в своих работах опирался на достижения лингвистики. Ж. Лакан занимался изучением проявлений бессознательного в человеческой речи.

Логическим продолжением данных философских направлений стали постструктурализм и постмодернизм, появившиеся в 70-х годах XX века.

¹³ Трактовка бытия как текста, требующего понимания и интерпретации, протягивает нити к структурализму, в котором проблема изучения текста является одной из центральных.

¹⁴ См. *Философия в вопросах и ответах*. - С. 169.

Выдающимися представителя постмодернизма являются Ж. Деррида, Ж.Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр. Данное направление является результатом осмысления обществом информационной культуры, для которой характерно производство не столько вещей, сколько информации. Огромный объем и многообразие информации создают предпосылку к изменению ценностных ориентаций общества. Главной ценностью общества становится сама информация, а не ее интерпретация. Цельность и универсальность мира перестают быть несомненной истиной. Новое философское направление отражает не цельность мира, а его фрагментарность, что сказывается в разорванности, мозаичности сознания. Истина перестает быть единственной, появляется концепция множественности истин, каждая из которых имеет право на существование. Все это – следствие невозможности свести к некоему единому началу множественность имеющейся информации.

Благодаря подобной установке одной из ведущих ценностей становится толерантность, а эффективность вполне успешно заменяет истинность.

Сильная сторона постмодерна заключается в том, что он освободил мышление от привычных штампов, традиционных норм, открывая поле для проявления свободы. Но, при этом, постмодерн несет себе опасность свержения тех ценностей, которые формировались тысячелетиями. В нем заключен крайний субъективизм. Интеллектуализм проявляется не только в сложности и изысканности текста, но и, главным образом, в преобладании игрового начала. Человеку отказывают в мировоззренческой позиции, то есть в самом наличии системы взглядов на мир, определяющих его поведение. Человек постмодернизма рассматривает мир как колоссальную условность, в которой действуют правила, от которых можно в любой момент отказаться. Понятие нравственности в поступках человека не является определяющим. Таким образом, нравственная планка человеческих поступков оказывается сильно сниженной. Постмодерн не видит будущего, принципиально отвергая саму идею прогресса.

Русская философская мысль по-своему интерпретировала проблемы бытия. Она, в основном, была сосредоточена на бытии человека. Особенность русской философии в ее гуманистической направленности, что проявилось в особом внимании к духовным ценностям в жизни человека и общества. Все эти проблемы стали не только предметом философского анализа, но и органично вошли в русскую художественную литературу, благодаря чему она приобрела уникальную ценность.

Духовная жизнь человека всегда была в центре внимания русских мыслителей, но существовали и другие вопросы. Русских философов интересовали проблемы соборности и роли интуиции в познании. Вопрос о соборности вставал в связи с особой ролью России в истории человечества,

которую пытались определить мыслители. Существование огромного государства не могло не вызвать вопроса об объединяющем его начале.

Русская философия XVIII века представляла собой попытку найти своеобразный ракурс решения общеевропейских проблем в области философии. Русская философская мысль XIX-XX уже представляет собой вполне зрелые сочинения, в которых разрабатываются независимые от Запада проблемы. Одним из оригинальных направлений стала философия евразийства, возникшая в среде русской эмиграции в начале XX века. Её представителями были Н.С. Трубецкой, П.Н. Савицкий, Г.Ф. Флоровский, П.А. Сувчинский. Они изучали путь развития России как страны, органично сочетающей в себе европейские и восточные духовные ценности.

Система представлений русских философов о значении России нашла определение в понятии «русская идея». Она прослеживается, начиная с эпохи Киевской Руси, когда появилась мысль о том, что «Москва – третий Рим». В этой идее заложено убеждение в том, что высшее историческое назначение России заключается в сохранении и развитии тех духовных ценностей, которые были найдены в процессе развития христианства. Данная мысль прослеживается в трудах славянофилов (А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, Ю.Ф. Самарин и др.), в учении В.С. Соловьева и Н.А. Бердяева, а также в концепции русского космизма (К.Э. Циолковский, А.А. Чижевский, В.И. Вернадский, Н.Ф. Федоров).

Таким образом, на протяжении всей истории философской мысли мы сталкиваемся с разнообразной интерпретацией проблемы бытия.

Внутренняя разнородность бытия находит отражение в его классификации. Наиболее распространенным является деление бытия на материальное и идеальное. Но существуют и другие классификации, которые учитывают различные уровни и характер бытия. Одно из таких предлагает русский философ С.А. Левицкий. Опираясь на труды Н. Гартмана, он подразделяет бытие на материальное, биоорганическое, психическое, социальное и духовное¹⁵. Каждая последующая форма бытия вырастает из предыдущего и является более высоким уровнем по сравнению с ним. В более высоком уровне бытия присутствуют черты предыдущего уровня, но определяющими являются всегда те, которые создают новый уровень его организации. Первые два уровня можно условно объединить как бытие материальное, три последующих – как идеальное.

Основанием для остальных форм бытия является бытие материальное. Материальное бытие не зависит от человеческой воли и сознания. В первую очередь, материальное бытие – это объекты и явления

¹⁵ См. Левицкий С.А. Свобода и ответственность. – М., 2003. - С. 98.

природы, существовавшие задолго до появления человека, и от которых человек долгое время был напрямую зависим. Однако, к материальному бытию относятся и предметы, созданные самим человеком. Войдя в систему материального бытия, они становятся относительно независимыми от человеческой воли.

К низшему уровню материального бытия относятся неживые объекты. Материальное бытие не является результатом только механических процессов. Материя, когда-то представлявшаяся простой, оказывается весьма сложной по своей структуре. Существуют различные физические теории, объясняющие строение материи. Первоначальная теория о строении материи – «корпускулярная», - сменилась другими – «энергетической» и «динамической», которые полнее определяют ее сущность. Материя не является чем-то застывшим и косным. Постоянная изменчивость материи, находящейся в движении, создает ее гибкость.

Биоорганическое бытие – это бытие живых организмов. Их основой является материальное бытие, но материя в живом организме приобретает бесконечное разнообразие форм. Это создает благодаря принципу целесообразности, по которому живут организмы. Согласно данному принципу каждый элемент системы выполняет свою функцию, обеспечивая жизнеспособность организма. В подобной системе существует воздействие частей на целое (формы на содержание) и целого на части (содержания на форму). Данные закономерности сбалансированы, но преобладающим является второе. Организм – это нечто целостное, единство и функциональность которого должны обеспечиваться безотказной работой составляющих его элементов. Это та высшая целесообразность, благодаря которой организм и существует в качестве независимого и органичного целого.

Следующие уровни относятся к области идеального бытия. Идеальное бытие – это создание сознания человека. Продукты духовной деятельности человека, объективируясь, становятся достоянием реальности. Мысль человека, еще не высказанная и не реализованная – это только его собственное достояние. Но в тот момент, когда она высказывается, реализуется в практической деятельности, приобретает значимость для всего общества (или его части), она становится принадлежностью идеального бытия. Идеальное бытие тоже обладает реальностью, но, в отличие от материального бытия, оно лишено вещности, предметности. Продукты идеального бытия имеют идеальный вид, то есть, лишены временной и пространственной характеристики, обязательной для объектов материального бытия. Но, воплощенные в какую-либо форму материи, они становятся объектами материального мира.

Продукты и явления идеального мира обладают субъективной реальностью. К ним относится то, чем живет человек как существо

духовное. Это мысли, чувства, переживания человека, словом, весь его внутренний мир.

Человек – создатель идеального бытия, без него, без его сознания оно было бы невозможным. Но сам человек принадлежит не только этому созданному им миру, но и бытию материальному. Биологическая природа человека делает его существом материального мира. Однако, человек только внешне является, подобно всем живым созданиям, существом биологическим. Коренное отличие человека состоит в том, что его сущность гораздо глубже его внешних биологических проявлений. Человек создал себя сам именно как существо идеальное, духовное. Ведь именно областью его духовных интересов определяется его материальная жизнь. Человек живет целями, идеями, желаниями, осуществление которых составляет содержание его жизни. «Именно наличие сознания у человека позволяет ему не только быть, существовать, но и рассуждать о бытии мира и о своем собственном бытии», утверждают П.В. Алексеев и А.В. Панин¹⁶.

Первым уровнем из области идеального бытия является бытие психическое. Психическое бытие присуще высшим формам животной жизни, им обладают многие животные. Но наибольший интерес представляет психическая жизнь человека. Знание физиологической основы душевного бытия весьма полезно для выявления скрытых механизмов душевной жизни. В этом проявляется материальная основа психического бытия. Но, душевные переживания, несмотря на свою физиологическую основу, все же, гораздо сложнее, чем их физиологический коррелят. Никакими физическими механизмами нельзя объяснить глубокие человеческие чувства. В результате, можно сказать, что психическое бытие свободно от материального.

В психическое бытие входят разнообразные оттенки эмоциональной жизни человека, представляющие собой непосредственный отклик на окружающий мир. Это такие состояния, как радость, страдание, горечь, гнев, печаль и т.д. Душевный мир человека необычайно богат и разнообразен. Большинство переживаний, испытываемых человеком, отличаются такой сложностью, что не поддаются словесным определениям.

¹⁶ См.: Алексеев П.В., Панин А.В. Философия. – М.,2000. - С. 421

Душевная жизнь складывается из отдельных состояний, которые обычно бывают непродолжительными и легко сменяют друг друга. Несмотря на то, что душевные состояния человека имеют единую психофизиологическую основу, они протекают у каждого человека индивидуально. В психических процессах проявляется личность человека. Яркость и острота переживаний, а также частота смены душевных состояний зависят от многих факторов, влияющих на индивидуальность человека. В первую очередь, это темперамент человека, но значение имеют также его культурный и социальный уровни.

Психическая жизнь человека не прерывается никогда. В состоянии сна она приобретает иной вид, на который влияют подсознательные процессы. В состоянии бодрствования преобладающим фактором воздействия на нее является сфера сознания. Фантазия и воображение человека являются областью его психической жизни. Прошлые переживания человека не исчезают бесследно. Они остаются в памяти, закрепляются в подсознании, образуя глубинный слой его психики. Они влияют на самосознание человека, на его мировоззрение, определяют его поступки. Память позволяет человеку удерживать в себе все, что каким-либо образом касалось его личности. Память составляет то, что вводит человека в поток времени, что объединяет в себе прошлое, настоящее и будущее. Именно благодаря памяти пережитое им прошлое воспринимается человеком как принадлежность его личности. Актуализация прошлого в сознании человека позволяет ему составить верную картину бытия. «Стихия душевной жизни побеждает время», пишет С.Левицкий¹⁷.

Познание психического бытия происходит путем изучения чужого поведения, и путем рефлексии – самонаблюдения. Рефлексия полезна человеку для познания собственного душевного мира. Она позволяет понять себя даже более глубоко, чем изучение научной литературы по психологии.

Более высокий уровень форм бытия составляет бытие социальное. Его особенность состоит в том, что если бытие психическое касается каждого отдельного человека, то бытие социальное рассматривает людей в их общности. Социальное бытие невозможно без бытия психического. Разнообразная психическая жизнь человека находит свое внешнее выражение в бытии социальном. Сама природа человека создала его существом социальным. Для человека важно не просто создание чего-либо. Ему важно, чтобы это творение стало достоянием других. Потребность в овнешлении внутреннего представляет собой одну из коренных потребностей человека.

¹⁷ Левицкий С. Свобода и ответственность. - С.112.

В социальной жизни реализуется еще одна важнейшая потребность человека – общение. Человек только тогда чувствует себя вполне человеком, когда у него имеется возможность в общении, что и создается человеческим обществом¹⁸. Возможность общения реализуется человеком только в его социальной жизни.

В социальной жизни человек постоянно находится в каких-либо отношениях с другими людьми – как отдельными личностями, так и разнообразными их объединениями. В числе социальных объединений могут быть группа, коллектив, конфессия, социальный круг и т.д. Люди могут объединяться по различным признакам – по возрасту, по интересам, по профессиональным, религиозным и другим предпочтениям. Обычно каждый человек является представителем нескольких групп. В каждой из социальных групп ему отведена определенная роль, выполнение которой обязательно для того, чтобы сохранить место в группе. Чем больше групп, в которые входит человек, тем он социально активнее. Для того, чтобы войти в такую социальную группу, человеку необходимо социализироваться, то есть приспособиться к тем требованиям, которые предъявляет к нему группа.

При анализе социального бытия невольно возникает вопрос, что для человека более важно – его социальная или личная жизнь, что первично – человек или общество. С. Левицкий пишет по данному поводу следующее: «общество не есть мифическая сущность, существующая вне и независимо от составляющих его индивидов, но общество нельзя рассматривать и как простую сумму или равнодействующую поведений отдельных лиц»¹⁹. Общество состоит из отдельных людей, каждый из которых имеет свои интересы. Но жизнь в обществе требует от него корреляции своих и общественных интересов. Жизнь в обществе заставляет человека постоянно решать задачи, связанные с балансом его отношений, как с отдельными людьми, так и со всем обществом.

Равновесие в соблюдении своих и общественных интересов – необходимая сторона успешной жизни и деятельности человека. Преобладание какой-либо одной из этих сторон неизбежно приводит к конфликту. Несоблюдение общественных интересов создает изоляцию человека от общества. В этом случае возникает внешний конфликт – между ним и социумом, в котором протекает его жизнь и деятельность. Перекос в сторону соблюдения общественных интересов создает внутренний конфликт в человеке. Утрата личной жизни – тяжелое бремя для человека, лишенного возможности жить не для кого-то, а для себя. Человек утрачивает свою неповторимость, которая происходит через утрату творческого начала. Другими словами, человек в подобной

¹⁸ Трагедия Робинзона Крузо заключалась, главным образом, в том, что он был лишен человеческого общества.

¹⁹ Левицкий С. Свобода и ответственность. - С. 118.

ситуации теряет то, за что, в конечном счете, его и должно ценить общество. Человек так же нуждается в обществе, как и общество – в человеке.

Для существования общества необходимо то, что способно объединить людей – идея, вера, убеждения, общая история.²⁰ Идея, которой живет общество, может носить как религиозный, так и светский характер. Например, идея борьбы за независимость сплачивает людей крепко и надолго. Но, для того, чтобы прочно скрепить общество, идея должна иметь исторические и культурные корни. В этом проявляется потребность человека ощущать за собой силу прошлого²¹.

Природа человека социальна. Даже в том случае, когда человек живет уединенно и мало общается, социальная сторона его природы проявляется постоянно. Важная сторона жизни человека – это самооценка, которая складывается из суммы представлений о нем стороны общества. Человек, которого общество оценивает высоко, чувствует себя комфортнее и увереннее. Конфликт может сложиться из противоречия, которое заключается в сочетании высокого мнения человека о себе и низкого мнением о нем со стороны общества. Итогом подобного конфликта может стать изоляция человека от общества²².

Вопрос признания человека обществом достаточно сложен. Иногда для человека более важным является признание какой-либо группы людей, чем всего общества. Человек более всего ценит то, что ему ближе по духу. В данном случае роль общества выполняет для него группа людей. В любом случае, мнение постороннего всегда важно для человека. Из таких мнений о нем складывается самооценка человека. Общество, таким образом, является своеобразным зеркалом, в котором человек видит себя.

При всей его важности, социальное бытие не исчерпывает всего спектра человеческой жизни, хотя и занимает в нем большое место.

Высшую ступень в иерархии форм бытия занимает духовное бытие. С.А. Франк определяет духовное бытие в самом общем его смысле как

²⁰ В этом отношении большой социальной силой обладает, например, религия. Она сплачивает людей, объединяя их вокруг системы представлений о бытии, то есть формирует их мировоззрение. Большой объединяющий фактор в религии – система нравственных императивов. Так как религия является составной частью человеческой культуры, она сильна своими традициями. Религиозное мировоззрение объединяет людей не только в пространстве, но и во времени, благодаря чему создает представление о целостности и целесообразности мироздания.

²¹ С этой точки зрения продуктивна, например, идея национального самосознания, имеющая не просто национальный, но сверхнациональный характер. В ней заложена мысль не просто о жизни народа как духовного единства, то есть ее временная структура. Важно то, что она определяет место нации в мире и характер ее отношений с другими народами, то есть она открывает и свою пространственную координату.

²² В такой ситуации нередко находят непризнанные гении, идеи которых не принимаются обществом за истину.

«основание и корень реальности непосредственного самобытия»²³. Духовное бытие это то, чем человек не просто живет, но что он осмысливает, достигая при этом высот трансцендентального. Для того, чтобы ощутить свою истинность, человек должен преодолеть себя и выйти за границы того, что определяет его эмпирическое бытие. Выходя за пределы этого, человек обретает духовное бытие как собственное самоопределение. Человек становится вполне человеком только в том случае, когда он соотносит свою жизнь с космическими масштабами.

Человек – существо духовное, и вся его жизнь направлена на реализацию духовности. Продуктом духовной деятельности человека является идеальное бытие. Но понятие «духовное» шире понятия «идеальное». В духовную деятельность человека входят не только акты сознания, что характерно для идеального, но и бессознательное, подсознательное, эмоциональное, словом, все богатство его внутреннего мира. Идеальное представляется как результат духовной деятельности человека, тот его этап, когда появляется нечто определенное, имеющее форму и содержание. Такими, например, предстают те закономерности, которые были открыты человечеством в процессе его развития. Они стали итогом духовной деятельности человека. В них не зафиксировано эмоциональное начало, моменты поисков, сомнений, то есть всего, что характерно для духовной деятельности. Идеальное лишено такой важной характеристики, как переживание.

В структуру духовного бытия человека входят различные формы его духовной деятельности. Это наука, религия, искусство, практическая деятельность. Их различие заключается как в различии их содержания, так и в различии путей поиска истины. Каждая из сфер духовной деятельности человека является необходимой для того, чтобы человек познал мир во всей его полноте. Различные формы духовного бытия человека появились исторически, по мере развития духовных потребностей человека. На раннем этапе существования человеческого общества они пребывали в синкретическом единстве. Человек еще не разграничивал науку, искусство и религию. Все это представляло для него единый процесс познания мира и определения своего места в нем. Наиболее показательным в этом отношении является мифологическое сознание, в котором соединилось все, что впоследствии станет для человека важным. Открытия в области науки пересекались с представлениями о красоте, а в произведениях искусства люди древности находили научные закономерности.

По мере накопления знаний и сведений о мире появилось разделение на сферы духовной деятельности. Развитие человеческого общества приводило к углублению знаний и, в то же время, к усилению различий между разными сторонами духовной жизни человека. Искусство лишь

²³ См.: Франк С.А. Сочинения. - С. 394.

изредка пересекалось с наукой, а религия стала отдельной областью духовной жизни человека. Однако, нарушенная первоначальная целостность духовной жизни человека, которая являлась отражением целостности его личности, постоянно требовала единства. Человек начинает искать, (и находит) параллели между различными сферами своей духовной жизни. В искусстве выявляются научные закономерности, а научные открытия, как и вся научная деятельность, оказывается результатом не только чисто логического мышления. В нем обнаруживаются и эмоциональная составляющая, и большая роль интуитивного мышления, считавшегося прерогативой исключительно области искусства.

Духовное бытие представляет собой область творческой и познавательной деятельности человека. Духовная жизнь очень близка к жизни психической, но, тем не менее, отличается от нее. Духовная жизнь представляет собой более высокий уровень, по сравнению с душевной жизнью. Душевная жизнь состоит из множества мелочей, духовная жизнь переплавляет эти мелочи в единое целое. Если психическое бытие обращено вовнутрь, то духовное – вовне. Если в области психической жизни человек погружен в свои проблемы, которые, прежде всего, важны для него, то в жизни духовной человек выступает как существо трансцендентальное. Таким образом, разница между этими двумя высшими формами бытия заключается в масштабах. В психической жизни человек живет в себе и для себя, в духовной – выходит за пределы себя. Психическая жизнь, которой наделены и животные, напоминает человеку о том, что он – существо природное. Духовная же жизнь делает его принадлежностью мира трансцендентного. Переживания человека, даже очень сильные и богатые, - это его собственное достояние. Но, те же переживания, которые обрели эстетическую форму в виде произведения искусства, приобретая значимость и для других людей – это достояние всех. В первом – проявление психического бытия, во втором – духовного. В актах духовного бытия ценится его объективно значимое содержание.

Итак, духовное бытие – это высший уровень психического бытия, без которого оно невозможно, но к которому оно не сводится.

По мнению С. Левицкого, «основная черта духовного бытия заключается в том, что оно способно противопоставить себя природе»²⁴. В духовном бытии для человека открываются истины, которые не даны ему в природе. Поэтому именно в духовном бытии человек выступает как сверхприродное существо. Следует помнить о том, что духовное бытие – это процесс и результат культурной жизни человека, то есть той формы бытия, в которой он сознательно противопоставляет себя природе. Природные законы не имеют силы в духовном бытии, которое направлено на высшие ценности – истину, добро, красоту. В духовном бытии нет

²⁴ Левицкий С. Свобода и ответственность. С. 124.

какого-либо корыстного интереса, продиктованного требованиями материального мира. Он представляет собой ту сферу «целесообразности без цели», о которой писал И. Кант.

В духовной жизни человек не одинок. Он, даже сам того не осознавая, приобщается к объективному духу, представляющему собой результат духовной деятельности других людей. Он обращается к этому миру в поисках вдохновения или нравственной силы. Поэтому духовная жизнь всегда есть принадлежность не только каждого отдельного человека, но всего общества.

Духовная жизнь означает для человека приобщение к тем сокровищам духа, которые были созданы до него. Личность в духовной жизни – активное, познающее и творящее начало. Она находится на одной стороне, а другой является объективный дух, к которому он обращается. В поле напряжения между ними рождаются великие творения. Создавая что-либо ценное, человек вносит свою лепту в объективный коллективный дух человечества.

Только в духовной жизни человек обретает свою целостность. В духовной деятельности собраны воедино все проявления внутренней жизни человека. Духовное рождается как переработка интеллектуального и эмоционального, сознательного и подсознательного, как результат строгой логики и интуиции. Их сложный сплав и отражает все богатство внутреннего мира человека и бесконечность его возможностей в области творения.

Таким образом, бытие обладает множественностью, которое проявляется в разнообразии его форм. Для человека все многообразие форм бытия находит выражение в бытии духовном, выступающим как условие его жизненных устремлений.

1.2. Духовность музыки как проявление сущности человека

Духовность является важнейшей стороной личности человека. Она представляет собой некую силу, которая одухотворяет его и подвигает на самосовершенствование. Духовность является внутренним двигателем человека; она выступает как тот механизм, благодаря которому человек стал культурным существом и благодаря которому он таковым остается. В духовности проявляется потребность человека в приобщении к тому, что выше его.

Многими учеными отмечалась двойственность природы человека. Его интересы направлены на разные ценности, одни из которых связаны с витальными ценностями, другие – с духовными. Низменное и высокое настолько тесно переплетены в человеке, что иногда бывает трудно понять, как благородный человек мог совершить низменный поступок. Особенность человека, наверное, состоит в том, что он, по словам Омара Хайяма «и ничтожен, и безмерно велик». Каким человек станет – зависит от него самого. Каким наклонностям в себе он даст проявиться, какие

чувства и желания в себе воспитает – таким человеком и будет. Разделяя бытие человека на реальное и духовное, М.Шелер относит к реальному те его интересы, которые связаны с сохранением и продолжением его жизни. Другое бытие – идеальное – представляет собой область истин, идей и ценностей.носителем ценности, по Шелеру, является личность, основная сфера интересов которой сосредоточена на духовном бытии.

Двойственность природы человека состоит в том, что он, находясь на земле, мыслью устремляется в небо. Эта устремленность к высокому, вероятно, и составляет основную, «вертикальную» координату его сущности, в отличие от обычной «горизонтальной», связанной с решением экстенсивных задач жизни. Человек устроен таким образом, что он не может жить без мечты, стремление выполнить которую становится двигателем его поступков. Ж. Маритен верно подметил идеалистическую, в сущности, природу человека, когда назвал его животным, которое питается трансцендентным. Движение вверх и вперед, определяющее духовность, не дается человеку легко. «Идти вперед – значит потерять душевный покой, остаться на месте – значит потерять себя, - писал С. Кьеркегор и пояснял, чем является это движение для человека, - В самом высоком смысле движение вперед означает постижение себя»²⁵.

Гегель отмечал, что природный человек, «определяемый лишь своими влечениями, не пребывает у самого себя»²⁶. В данном случае философ говорит о неистинном существовании, погруженном лишь в сферу витальных интересов. Подобный человек не способен выполнить свое человеческое предназначение, суть которого состоит в творении им окружающего мира и самого себя. Только при такой направленности деятельности человека, когда он ставит перед собой высокие задачи, он способен достичь тех высот духа, которые заложены в его сущности и требуют реализации.

Однако, человек наделен не только той силой, которая обеспечивает ему биологическое существование, но и сверхсилой, предназначенной для той жизни, которая выходит за его пределы. Эта сила заставляет человека постоянно устремляться вверх, к высотам человеческого духа, и составляет основной стержень его существования. Для того, чтобы стать истинным человеком, необходимо ощутить себя творящей частью Вселенной.

Духовная координата является определяющей в жизни человека. Человеку только кажется, что его поступками двигают исключительно материальные интересы. На самом деле им движет его духовная сущность.

²⁵ Цит. по книге: Таранов П.С. Философский энциклопедический словарь, иллюстрированный мыслями. – М., 2004. - С.316.

²⁶ Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т.1. Наука логики. – М., 1975. - С. 124.

Ведь и достижение материальных благ нужно человеку не только для обеспеченной и комфортной жизни, но и для того, чтобы утвердиться в чужом или своем мнении, приобрести более высокий статус в обществе и т.д. Причин может быть много, но ясно одно: все эти потребности имеют под собой духовную природу. Следовательно, духовная сторона занимает в жизни человека основное место.

Духовная жизнь человека определяется его духовными потребностями, которые складываются постепенно. Духовные потребности человека могут быть различными – и высокими, и не очень. Удовлетворенность низкими потребностями определяет невысокий духовный уровень человека. Так может продолжаться долго; человек может прожить всю жизнь, будучи весьма невзыскательным в удовлетворении своих духовных потребностей. Но сила человека как духовного существа заключается в том, что он способен изменяться, духовно расти, преобразовываться. И когда человек начинает ценить в жизни доброту, порядочность, красоту, - это значит, что в нем просыпается истинная духовность, та сторона его личности, благодаря которой он возвышается над всем миром. А. Канапацкий определяет всю историю человеческого общества как постоянное преодоление животных, биологических уз, которые «ограничивают и сковывают человека»²⁷. Именно благодаря преодолению животного начала человек становится совершенным, достигает того уровня, который ему предназначен его высшей природой. Если бы человек не «рвался ввысь» от того состояния, с которого начиналось человеческое общество, то сегодняшнего общества просто не было бы.

Человека как исконно духовное существо всегда привлекало то, что выходило за рамки узкого прагматизма. Даже находясь в состоянии суровой борьбы за свое существование, человек мечтал о красоте, представлял ее и стремился воплотить. Появление искусства объясняется не только утилитарными причинами – магическими обрядами или сакральными рисунками, которые могли бы помочь в охоте. Человеку необходимо было всегда отрываться от повседневности и воспарять в высшие сферы духа. Трансцендировал уже древний человек, ибо он был настоящим человеком, стремившимся вырваться за пределы предназначенного ему его окружением.

Духовность преобразовывает человека, ставит его в особое положение, его сущность становится «не от мира сего», он является «духовным существом постольку, поскольку трансцендирует наличное сущее и выходит в ничто. Ничто дает ему силы духовно отнестись к

²⁷ Канапацкий А.Я. Онтологическая истинность духовности: феномен и сущность. – Уфа, 2003. - С. 19.

сущему и самому себе; ведь по достоинству оценить этот мир и свою жизнь может тот, кто выходит за границы мира и своей жизни»²⁸.

Жизнь человека постоянно связана с расширением границ своего присутствия. Это касается не только физических границ. Гораздо более важными представляются духовные границы. Познавая мир, человек включает его в сферу своих интересов, определяет свое отношение к нему. Переживание той информации, которая была получена в процессе познания, заставляет человека задумываться не только о насущном, но и о том, что выше его эмпирического мира.

Духовная деятельность, связанная с усилиями духа, создает для человека ситуацию трансцендирования. В этом проявляется расширение сферы действия его духа. Трансцендирование позволяет человеку взглянуть на сущее не просто со стороны, но сверху. Такой взгляд помогает выявить истинные ценности, определить жизненные приоритеты, сосредоточить внимание на истинном бытии. Все мелкое и преходящее теряет былую значимость; в этот момент как раз и выясняется, насколько оно ничтожно. В противовес этому все, что имеет истинную и непреходящую ценность – Истина, Добро, Красота, – выявляются как основное в жизни человека. Окружающий человека мир обретает свое истинное лицо, свою подлинную значимость, подлинный масштаб.

Духовная жизнь человека находит свое непосредственное воплощение в творчестве. Природа человека направлена на творение, которое невозможно без духовных усилий. Они ценны не только тем, что в результате приводят к появлению новых форм духовного бытия. Их значимость определяется и той ролью, которую они выполняют в становлении личности человека. Созидание совершенствует, в первую очередь, сущность самого творца, выявляя и актуализируя его творчески потенциалы. Поэтому, создавая что-либо, человек в первую очередь созидает самого себя. Устремленность как вечное обновление и тяга к совершенству, составляют смысл человеческой жизни, даже если ясная цель при этом не просматривается. Жизнь человека – в движении, причем движении духа.

Для человека страшна бездеятельность, это – смерть духа. Человек чувствует себя живым и деятельным только в том случае, если работает его дух, внутренний мир. Устремленность как движение, в результате которого происходит всеобщее преображение сущего – одна из важнейших закономерностей бытия, в том числе и бытия человека, где она проявляется с особой силой. Устремленность для человека означает непрерывное обновление, становление бытия, в котором сокрыта его истина.

²⁸ Там же. - С.18.

Основная жизнь человека – это жизнь его духа, определяющая характер его материальной жизни. Это та субстанция его личности, которая принадлежит не только ему самому. В жизни духа он приобщается ко всему человечеству, ощущает свою принадлежность к могучему источнику творения. Духовное единство сплачивает гораздо лучше, чем что-либо иное. В этом отношении глубоко прав был Г. Шпет, назвавший дух «чутким органом коллективного единства»²⁹.

Приобщение к лучшим образцам человеческого духа возвышает человеческую личность. Подобная духовная среда способна кардинальным образом перестроить мировоззрение человека, заставить его пересмотреть свои взгляды и направить его мысли на достижение высоких и благородных целей. Осознание человеком своей общности с лучшими творениями человеческого духа делает личность чище и благороднее. Человек начинает видеть и осознавать реальные результаты своей активной духовной деятельности и замечать, насколько сильные изменения произошли к лучшему в его личности.

Преодолевая а себе низменное и культивируя высокое, человек поднимается до своей истинной сущности, которую люди со времен древности связывали с божественным происхождением человека. По мнению Н. Бердяева, дух соединяет человеческое с божественным, позволяет человеку приблизиться к Абсолюту. Работа духа – это постоянное движение к прекрасному и неизвестному, постоянное преодоление привычного, результатом которого становится достижение новых высот.

Музыка по своей сути является воплощением духовности. Она лишена узко утилитарной значимости. Ее ценность заключается в том, что она помогает человеку раскрыть богатство его духовного мира.

Музыка является воплощением самой изменчивости и текучести бытия. Она неуловима, ее невозможно зафиксировать. Она живет только в момент движения; останавливаясь, музыка теряет свою сущность. Музыка живет одним звучащим мгновением. Жизнь музыкального произведения неразрывно связана с восприятием человека. Ведь целостное произведение существует лишь в сознании реципиента. То, что отзвучало, живет в его памяти, то, чему предстоит прозвучать – в его предслышании. Это виртуальный мир, которого на самом деле нет, но он существует как возможность. Музыкальное произведение уникально, так как в том виде, как оно звучит в данный конкретный момент, оно больше никогда звучать не будет. Даже если мы слушаем механическую запись, восприятие всегда будет иным.

Музыка сильна тем, что она является символом самой жизни – вечной, неуловимой и постоянно меняющей свой облик. Повторность с

²⁹ Шпет Г.Г. Введение в этническую психологию // Шпет Г.Г. Сочинения. – М., 1984. - С. 534.

искусстве является одним из основополагающих структурных принципов, но она обязательно должна сочетаться с изменчивостью. Механическое повторение убивает живую мысль искусства. По этой причине прослушивание механических записей не всегда доставляет удовольствие. Недаром Н. Перельман говорил, что прослушивание хорошей записи в первый раз – удовольствие, во второй – привычка, в третий – назидание. Онтологическая истинность музыки состоит как раз в том, что она духовна по своей сути, является выражением глубинной сущности человека. Само появление музыки связано со стремлением человека найти неповторимую форму выражения своего духовного начала.

Музыка представляет собой жизнь человеческого духа. До того, чтобы понимать и создавать музыку, человек должен вырасти духовно. Понимание истинного, серьезного музыкального произведения не дается человеку легко. На пути к пониманию ему нужно преодолеть множество трудностей. Понимание связано с преодолением штампов мышления, а это всегда предполагает преодоление трудностей, требующее усилий духа. Но музыка – благодатный материал для духовного роста человека. Поняв великое произведение, человек открывает для себя ранее недоступную ему радость, новый прекрасный мир, который отныне будет постоянно с ним. Его духовные и ментальные возможности расширятся в результате работы духа.

Весьма справедливы слова Шопенгауэра о том, что в человеческой жизни «высшие, разнообразнейшие и наиболее прочные наслаждения это – духовные...»³⁰. Действительно, для духовной деятельности характерно постоянное обновление содержания, что обеспечивает устойчивый интерес к духовным наслаждениям. И источником этого разнообразия служит богатство духовного мира человека, позволяющего ему находить новое и увлекательное в привычном. По сути дела, все, что человек открывает во внешнем мире, является открытием в его внутреннем мире. От духовных установок личности зависит, насколько привлекательным будет для него окружающее. Духовный взор человека обладает гибкостью, помогающей ему избегать банальностей и штампов, обедняющих мир. Умение видеть и чувствовать прекрасное заключено в самом человеке. Поэтому и красота, которую человек обнаруживает в произведении искусства – это его собственная духовная красота, которая открывает ему путь ко всем духовным ценностям мироздания.

Духовная жизнь человека – сложное явление, включающая в себя множество компонентов. Она подразумевает единство сознательного и бессознательного в человеке, рационального и иррационального, эмоционального и логического. Другими словами, духовная жизнь интегрирует в себе все богатство человеческой личности. Многие о своей

³⁰ Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М., 1993. – С. 193.

сущности человек не знает, и это неизвестное выявляется им в результате духовной работы, которая позволяет ему раскрывать свои духовные потенции.

Духовная жизнь основана на неявном знании, то есть таком, о наличии которого человек может и не подозревать. Человек на протяжении своей жизни постоянно открывает самого себя, и происходит это как итог актуализации им неявного знания, имеющегося у него. Человек впитывает в себя множество информации, которая позднее обрабатывается на подсознательном уровне и закрепляется как знание, принадлежащее личности. Эти знания становятся достоянием человеческого духа.

Неявное знание оказывает весьма сильное воздействие на мировоззрение человека. Многие предпочтения, оказываемые человеком, могут стать следствием неявного знания, в результате которого сложилось устойчивое представление о каком-либо предмете или явлении. Убежденность человека в чем-либо без наличия видимых причин – нередкое явление. Причиной же подобной убежденности служит неявное знание, на которое человек бессознательно опирается в своих суждениях.

Большой процент неявного знания человек получает от произведений искусства, и в частности, от музыки. Искусство помогает человеку формировать представление о мироздании и его закономерностях. Если человек с детства приобщается к истинному искусству, оно воспитывает в нем чувство красоты, которое поможет ему в дальнейшем лучше ориентироваться в разнообразных жизненных ситуациях. Воспитание эстетического отношения к действительности часто сопровождается формированием и этического чувства. Ведь недаром в эпоху античности существовало понятие «калокагатия» как единство этического и эстетического, единства добра и красоты. Идея о единстве высших ценностей человечества – Истины, Добра и Красоты – присутствует во многих философских учениях и отражает стремление человека к совершенству.

Этические проблемы, действительно, тесно связаны с эстетическими. Даже выражение «некрасивый поступок», столь часто употребляемое нами, содержит в себе это единство. Само понятие эстетического предполагает совершенство предмета, поступка, так как оно должно совершаться по законам красоты. В произведениях литературы и искусства мы постоянно сталкиваемся с этим. Уже средневековые художники изображали нечистую силу безобразной. А знаменитое чеховское выражение о том, что в человеке все должно быть прекрасно, тоже является тому подтверждением.

Истина, Добро и Красота – непреходящие, вечные ценности бытия, то, что было открыто человечеством в его неустанных поисках совершенства мира. Стремление к совершенству – коренное человеческое

качество, поэтому знаменитая триада ценностей выражает саму сущность человеческой природы. В музыке она находит совершенное выражение потому, что Добро выражается в ней через Красоту и благодаря этому открывается Истина. Для того, чтобы истина приобрела значимость для человека, стала подлинной его ценностью, достоянием его духа, она должна быть непременно открыта им. Открытие, связанное с духовными усилиями, ведет к совершенствованию личности человека. Музыка лишена дидактизма, и это придает ее ценностям дополнительную привлекательность. В ней нет стремления «навязать» что-либо. Человеку самому предстоит оценить духовное богатство музыки и выбрать для себя то, что представляется ему в данный момент актуальным для его духовной сущности.

Слушая и воспринимая музыку, человек должен включиться в этот процесс всей своей сущностью, отдать все свои духовные силы. Истинная духовность музыки в том и состоит, что она мобилизует для своего понимания все сущностные силы человека, превращая его в единое гармоничное целое, чутко воспринимающее целокупность бытия. Гегель тоже считал, что музыка захватывает всю личность человека, а не какую-либо отдельную ее сторону. Центр духовного бытия человека «погружается в произведение и приводится в действие»³¹.

Усилия человеческого духа при постижении музыки, как правило, дают прекрасные результаты: человек открывает для себя настолько богатый и необычный мир, что все, известное ему прежде, не идет с ним в сравнение. Затраты духа при восприятии и понимании музыки, приносят богатый «урожай»: человек начинает смотреть на мир другими глазами, видеть красоту в том, что раньше просто так проходило перед его взором, он начинает тоньше чувствовать и глубже понимать все, что его окружает.

Человек рожден для свободы и ради свободы. Только истинно свободная личность может быть творческой и сказать свое слово в жизни. Именно в сфере жизни духа человек достигает свободы. «Дух, - считает Гегель, - пребывает только у самого себя и, следовательно, свободен, ибо свобода состоит именно в том, чтобы в своем другом все же быть у самого себя, быть в зависимости только от самого себя, определять самого себя»³². Искусство дает человеку возможность оставаться самим собой. Для художника это – свобода выражения, неповторимая точка зрения на мир и события. Ценность любого художника определяется не тем, что он похож на кого-то и делает так же, как и другой, но, наоборот тем, что его видение и понимание бытия отличается неповторимостью.

³¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т.: т.2. – СПб., 1999. - С. 252.

³² Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т.1. Наука логики. - С. 124.

«Искусство может процветать только в атмосфере свободы», заметил С. Левицкий³³. Но это замечание нуждается в уточнении. Человек не может обладать абсолютной свободой, а художник – тем более. Художник существует не сам по себе, он – продолжатель определенных традиций культуры, представитель определенной школы. Следовательно, он не свободен от тех норм и правил, которые характерны для него как представителя какого-либо направления в искусстве. Даже в созданиях самых непримиримых разрушителей традиций можно обнаружить наличие чего-то традиционного. Это вполне объяснимо. Суть творчества заключается в творении нового, но оно должно быть продолжением чего-то, так как в наличии продолжения заключается сама идея передачи ценностей культуры. Культура, это создание человека, его второй и главный, в отличие от природы, мир как раз и представляет собой систематизированные, отлаженные механизмы сохранения духовных ценностей. Создавая произведение, художник опирается на достижения прошлого, которые проявляются в использовании идей, образов, форм, приемов развития и т.д.

Художник является и представителем своего времени, поэтому он вольно или невольно выражает то, чем живет его эпоха. Он также выступает и как представитель определенного народа, выразителем его ментальности и духовного облика. Для каких-то композиторов, например, для Ф. Шопена или Э. Грига, это было очень важно, так как определяло стилистические особенности их музыки. Это тоже своего рода зависимость.

В творческой жизни художника нередко бывают такие случаи, когда он творит по заказу. Степень независимости художника при этом может быть оговорена заранее. Разумеется, максимальная свобода предоставляется творцу в том случае, если он волен выбирать сам и тему, а жанр, и форму. Но чаще всего при заказе оговариваются или тема, или тема и жанр или более мелкие детали формы. В истории музыки известны случаи, когда композитора ставили перед условием использовать определенные направления движения мелодии, интервалы и т.д. Казалось бы, находясь в таких тисках, автор не способен создать ничего значительного и оригинального. Но великие композиторы, обладавшие неистощимой фантазией, умели даже в таких ситуациях находить неповторимое решение.

В творческой жизни И.С. Баха был случай, когда ему пришлось создать большое произведение на тему, сочиненную известным меломаном, королем Фридрихом. Тема не отличалась музыкальностью и была неудобна для развития, но Бах силой своего гения сумел настолько преобразить ее, что она приобрела все качества, необходимые для

³³ Левицкий С.А. Свобода и ответственность. - С. 237.

полифонической темы. В результате, можно сделать вывод, что художник находится в самой разнообразной зависимости. Но в чем заключается его свобода?

Высшая, истинная свобода художника состоит в том, что он всегда остается верен своим творческим принципам, что он сохраняет требовательность к себе, что он умеет любые обстоятельства повернуть на пользу своему замыслу, который умеет все, что ему встречается, преобразить, подчинив своему творческому гению.

Музыка является царством свободы. Она настолько удалена от реального мира, что оперирует наиболее абстрактными понятиями, и это делает ее уникальным полем проявления человеческой индивидуальности. Трудно сказать, как сложилась бы творческая и человеческая судьба Д. Шостаковича, если бы он не был музыкантом. Музыка позволила ему быть честным по отношению к себе. Он смело говорил о том, что чувствовал, и именно специфика музыки позволяла ему делать это безнаказанно в условиях тоталитарного режима. Его понимали – и это было самым главным для него.

Как отмечалось, музыка является носителем огромной и уникальной информации о многих сторонах человеческого бытия. В духовной жизни человечества музыка стала тем историческим феноменом, который превратился в своеобразную «копилку» сведений о различных сторонах его личности. Прежде всего, это информация об эмоциональной стороне его жизни: темпераментах и особенностях психической структуры, ценностных предпочтениях, о его мечтах и свершениях. Актуализация музыкальной информации во время постижения произведения приводит в движение механизм исторической и культурной памяти человека, позволяя ему через ассоциативный ряд «вспомнить» многое из того, что относится к данной ситуации. Глубина музыки поистине бездонна, черпать из нее можно постоянно. Музыка онтологически истинна потому, что обнимает собой все сущее и представляет его таким, как его слышит и понимает человек.

Духовное бытие занимает исключительное положение в жизни как отдельного человека, так и всего человечества. Без преувеличения его можно считать венцом человеческой деятельности. Н. Гартман, предложивший иерархию различных видов бытия, поставил бытие духовное на самом его верху, подчеркнув тем самым его положение как наивысшего и определяющего поведение человека. Ученого интересовала проблема соотношения духа индивидуального и всеобщего. Как он считал, ценности рождаются в их сопряжении. Н. Гартман предполагал, что интенциональность свойственна не только перцептивной и репрезентативной сторонам сознания, но и аффективной. Следовательно, эмоции не только принадлежат внутреннему миру личности, но подразумевают некие предметности объективного порядка за пределами

субъективных актов. Это и понимается философом как ценность, которая таким образом приобретает трансцендентное значение.

Соотнесенность личного и всеобщего постоянно присутствует в духовном мире человека. Она определяет его отношение к бытию, выявляет те ценностные ориентиры, которые становятся основными в его понимании и приятии бытия. Переживание ценностей является субъективным актом деятельности человека, но источником ценностей является для человека объективное духовное бытие человечества.

Проблема духовности занимает особое положение в русской культуре, где она приобрела значение того стержня, который объединяет в себе искания многих поколений мыслителей и художников. Духовность в русской культуре приобрела значимость поиска смысла жизни и смерти. Поэтому насущные философские проблемы, связанные с разработкой духовности, наличествуют как в философских, так и в литературных произведениях русских мыслителей. Философская направленность русской литературы хорошо известна, благодаря ней она приобрела неповторимость и национальное своеобразие.

Вопрос соотношения духа всеобщего и индивидуального был предметом изучения некоторых религиозных философов, например, Вл. Соловьева. Соловьев представляет все человечество в виде метаэмпирического, имперсонального единства, как «всеединую сущность». Всеединое познается отдельным человеком в результате его сверхэмпирического опыта, имеющего духовное происхождение. По представлениям Соловьева, не индивидуальный дух приводит к появлению всеобщего, а наоборот, всеобщий дух, всеединое, становится источником индивидуального духа. Человечество же воспринимается философом как живое и сверхличное существо. Подобная позиция естественная для Соловьева как религиозного философа, который видит Бога как источник творения

Если рассмотреть музыку как всеединый музыкальный дух и сопоставить ее с индивидуальным сознанием человека, то можно прийти к интересным выводам.

В музыке индивидуальный и всеобщий дух находятся в своеобразном соотношении. Когда-то в глубокой древности на заре возникновения человеческого общества, люди начали творить музыку. Позднее она приобрела значение того духа, к которому в поисках источника вдохновения обращались музыканты. По отношению к ним этот дух музыка, объединяющий в себе все, что было создано музыкантами, приобретал значение первичного. Он становился основой, средой, в которой формировалось мышление музыкантов. Личность композитора, будущего творца, формируется в музыкальной среде, которую можно определить как дух. Создавая нечто новое, композитор не делает это на пустом месте. Он опирается на закономерности

музыкального мышления, использует жанры, технические приемы, наконец, пользуется бытующим музыкальным строем. Все это осваивается им в результате изучения музыкального опыта прошлого, то есть той музыкальной культуры, которую мы определили как всеобщий дух музыки. В этом отношении дух первичен. Но не следует забывать, что этот дух появился не сам по себе, а как результат работы множества индивидуальных духов, конкретных музыкантов. С этой точки зрения первичным становится индивидуальный дух.

Любая теория соотношения индивидуального и всеобщего так или иначе перекликается с концепцией К. Юнга. Отталкиваясь от фрейдовской теории бессознательного и радикально пересматривая ее, Юнг создал теорию «коллективного бессознательного». Образы – носители коллективного бессознательного были названы Юнгом архетипами и трактовались им как психический коррелят инстинктов. Юнг рассматривал коллективное бессознательное как проявление глубинной сущности человека, как символы, которые не подлежат дискурсивному объяснению и потому невыразимы в языке.

Если рассматривать «коллективное бессознательное» не только как генетическую, но и социокультурную память человека, то его вполне можно представить как всеобщий дух, которым живет человечество. Отличие генетической памяти состоит в том, что она дается каждому человеку, а социокультурная память требует для своей актуализации работы духа человека. Он появился раньше, чем отдельный человеческий индивидуум и оказывает на него вполне определенное влияние. Однако, с другой стороны, такая память человечества не является чем-то абстрактным. Она существует в конкретных вещах, произведениях искусства, которые имеют конкретных людей в качестве своих создателей. Формирование этой памяти, несмотря на всю ее давность, происходило в живых людях, отдельных индивидуумах, и только позднее стало откладываться как общечеловеческое.

В этой закономерности, вероятно, проявляется одна из фундаментальных особенностей человека как духовного существа. Все, что он создает силой своего духа, уже принадлежит не только ему одному. Созданное им произведение представляет собой результат отчуждения его духа. Как только автор завершает работу над своим творением, оно перестает ему принадлежать и начинает собственную, самостоятельную жизнь. Человеку необходимо сотворить что-либо и тут же отдать свое творение всему человечеству. За счет этого складывается трансцендентальный субъект как надличностный дух человечества, раскрывающий его глубинную сущность.

Для того, чтобы раскрыть свою сущность, человеку необходимо трансцендировать. Трансцендирование дает человеку возможность преодолеть свою земную природу, оторваться от эмпирического и

приобрести сверхэмпирический опыт. В состоянии трансцендирования человек превышает свою природную данность и раздвигает границы своего присутствия. В человеческой природе заложено изначальное стремление к трансцендентному, которое проявляется в направленности личности к совершенству, Абсолюту. Человек постоянно соотносит себя с неким идеалом, стремлением к которому пронизана вся его жизнь.

Соотнесенность с Абсолютом, тяга к нему составляет в человеке то, что всегда рассматривалось мыслителями как проявление божественности его природы. «Человек потому и человек, что выходит за пределы всего эмпирического», считает М. Пушкарева. Исследуя проблему свободы, она приходит к выводу, что человек, как изначальное свободное существо, стремится противостоять всему, что ограничивает эту свободу³⁴. С этим трудно не согласиться. И в самом деле, только эмпирическое бытие в жизни человека огрубляет и принижает его истинную природу, лишается возможности свободно парить. Чтобы достичь высот духа, он должен оторваться от давящего эмпиризма и устремиться в иную, трансцендентную сферу существования. Свобода в его выборе и становится инструментом реализации этой сугубо человеческой потребности.

Музыка дает человеку возможность оторваться от повседневного, задуматься о вечном и непреходящем. Погружаясь в музыку, человек освобождается от мелочной суеты быта, заставляющего его тратить свои силы на решение ничтожных проблем. Прикасаясь к истинной музыке, человек прикасается к самой вечности, к метафизическим основам бытия. Погружаясь в красоту, он начинает мыслить другими категориями, позволяющими стать выше обыденного сознания и приобрести мудрость. Этот процесс дает человеку очищение, обновление души.

В музыке заключена жизнь человеческого духа. Именно музыка способна раскрыть тончайшие и неуловимые душевные движения внутреннего мира человека, показать его непостоянство, трепетность. В музыке раскрывается экзистенция человека, потому что в нее он вкладывает все самое сокровенное, то, что невозможно выразить словами. Погружаясь в стихию музыки, человек занимается самым важным делом в своей жизни – самопознанием. От познания собственной души он пойдет к самореализации, к тому, ради чего он существует на земле. Решая проблему самореализации, человек оправдывает свое существование, оправдывает свое бытие.

Человек познает себя разными путями. Рефлексирующее сознание дает ему многое в этом процессе, но еще большие горизонты раскрывает перед человеком та сторона его личности, которая находится за пределами сознательного. Сознание человека – лишь небольшой островок его

³⁴ Пушкарева М.А. Идея свободы в ее трансцендентально-системном представлении. – Уфа, 2005. - С. 51.

внутреннего мира, большую же часть составляет сфера бессознательного. Для того, чтобы ощутить свое «Я» во всей его полноте, человек должен обратиться к музыке, которая представляет собой сферу чистой духовности, возвышающейся над грубым эмпиризмом

По мнению М. Пушкаревой, духовное уже само по себе обладает творчески-созидательной энергией и способно «не только интенсифицировать деятельность, но и расширяться по всему социальному и культурному пространству»³⁵. Индивидуальная творческая деятельность людей формируется под воздействием этой духовной ауры, направленной на творение.

Следует заметить, что очищающее и облагораживающее значение музыки было замечено давно. Так, на Древнем Востоке музыка стала непременным элементом религиозной медитации, создававшей необходимый настрой на нужную «волну». В философских трактатах античности музыку рассматривали как средство избавления человеческой души от ненужных аффектов. На этом, кстати, основывалась теория использования музыки в качестве медицинского средства. Р. Декарт тоже считал назначением музыки способность регулировать аффекты. Ж-Ж Руссо придерживался мнения, что музыка является сферой высшей духовности, к общению с которой должен стремиться человек, осознающий свое несовершенство. На музыку, таким образом, смотрели как на путь совершенствования человеческой сущности.

В музыке заключена одна из волнующих человека проблем – отношение к другому. Восприятие музыки превращается в акт общения с другим, при котором реципиент становится на позицию иного, тем самым принимая ее как свою. Отношение к иному в жизни человека – это часть более общей проблемы отношения человека и окружающего его мира. Для того, чтобы реализовать себя и чувствовать себя комфортно, человек должен так выстроить свои отношения с миром, чтобы при этом не пострадала его индивидуальность. Э. Левинас рассматривает отношение человеческого сознания к иному как отношение к бесконечности, которая не может быть охвачена мыслью, но стать доступной как открытость перед лицом иного. Музыка дает возможность почувствовать другого как часть своей личности, и тем самым определить свою принадлежность к Универсуму. В музыке стоит лицо иного как обобщенный образ всех тех личностей, благодаря усилиям которых родилось музыкальное произведение.

Духовное в человеке тесно переплетается с телесным. Тело является для человека способом выражения духовности, поэтому тело можно в определенном смысле назвать материалом для проявления творческого духа личности. По словам Н. Бердяева «творческий акт человека

³⁵ Там же. - С. 64.

нуждается в материи, не может обойтись без мировой реальности, он совершается не в пустоте, не в безвоздушном пространстве».

Единство души и тела особенно отчетливо проявляется в исполнительской деятельности музыкантов. Для них тело становится необходимым связующим звеном между идеей и ее воплощением. Весьма показателен тот факт, что некоторые великие исполнители обладали такими природными качествами тела, которые как бы специально предназначили их к данной деятельности. Природа, одарившая этих людей талантом, позаботилась и о том, чтобы этот талант не остался нереализованным из-за каких-либо физических недостатков.

В истории музыки встречались примеры, когда талантливый исполнитель не мог обратиться к какому-нибудь произведению только из-за собственного недостаточно совершенного исполнительского аппарата. Только наличие совершенной физической природы музыкант может добиться выдающихся результатов в своей исполнительской деятельности. Эту проблему хорошо осознавал замечательный русский педагог-пианист Г. Нейгауз, в полной мере испытавший трудности несовершенства исполнительского аппарата на себе. Хотя он был музыкантом исключительно высокой культуры и прекрасным исполнителем, несовершенство его исполнительского аппарата нередко ставило перед ним препятствие при реализации творческих планов. Он не мог позволить себе играть все, что хочет. Только идеальный аппарат исполнителя позволяет музыканту достичь тех высот, которым отмечено искусство С. Рихтера и С. Рахманинова, Ф. Листа и Н. Паганини, М. Каллас и П. Доминго.

Как справедливо заметил С. Левицкий, «личность не есть дух, а есть воплощение духа в психофизической жизни»³⁶. Человек должен сделать свое тело выразителем духа, в этом случае он достигнет той гармонии, к которой человечество постоянно стремилось. Противоречие между духом и телом было темой средневекового искусства, когда тело традиционно рассматривали как темницу духа. В противовес средневековым представлениям деятели эпохи Возрождения обратились к ценностям античности, когда красота тела и духа понимались как единое целое. Многие прекрасные произведения искусства титанов эпохи Возрождения сумели раскрыть силу и красоту духа человека через красоту его тела.

Итак, духовность, являясь конституирующим человека качеством, раскрывает наиболее сильные стороны человеческой личности. Именно работа духа, воплощенная в творческих актах, помогает человеку обрести жизнь в памяти потомков. Духовная жизнь, таким образом, дает человеку бессмертие. И одним из ярких проявлений жизни духа в истории

³⁶ Левицкий С.А. Свобода и ответственность. - С. 222.

человечества является музыка, концентрирующая в себе высшие ценности бытия – Истину, Добро, Красоту.

1.3. Искусство и музыка в исламской культурной традиции

Ислам является одной из мировых монотеистических религий. Зародившись в Аравии в VII веке, он распространился на довольно большую территорию. В начале истории ислама это было связано с активными арабскими завоеваниями, позднее ислам распространялся уже не насильно; он обнаружил привлекательные стороны и принимался многими народами добровольно. В настоящее время ислам существует, в том числе и в качестве государственной религии, на Ближнем, Среднем и Дальнем Востоке, Юго-Восточной Азии, в Африке. В России ислам является одной из ведущих религий, связанных с традиционной культурой многих народов Поволжья, Урала, Кавказа. На сегодняшний день общее число приверженцев ислама приближается к миллиарду.

Религия, как известно, является одним из мощных механизмов объединения людей. И зарождение ислама как религии первоначально было связано с проблемой объединения арабских племен. В качестве идеи, способной сплотить людей и направить их усилия по нужному руслу, выступил ислам, основателем которого стал пророк Мухаммед.

Будучи самой молодой из мировых монотеистических религий, ислам многое заимствовал из христианства и иудаизма. Наиболее полное воплощение учение ислама нашло в священной книге мусульман – Коране. В качестве письменной литературы Коран сложился к X веку, а до этого в течение трех веков бытовал в устной форме³⁷.

Как и любая религия, ислам основан на ряде принципов, которые представляют собой систему запретов и императивов. Каноны ислама регламентируют различные стороны жизни человека, решая как глобальные мировоззренческие задачи, так и определяя его повседневное поведение. В исламе существуют пять основных принципов, составляющих стержень жизни мусульманина:

- 1) Вера в то, что нет бога, кроме Аллаха, и Мухаммед – пророк его (шахада);
- 2) Пятикратное ежедневное совершение намаза (салат);
- 3) Раздача милостыни бедным (закат);
- 4) Соблюдение поста в месяце рамадан (саум);
- 5) Совершение паломничества в Мекку (хадж)³⁸.

Основные правила поведения мусульман, представленные в данных принципах, направлены на то, чтобы сформировать в человеке нравственные качества, способные возвысить его душу и направить его

³⁷ См.: Имамутдинова З.А. Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор). – М., 2000. – С.22.

³⁸ Цит. по кн.: Терра-Лексикон: Иллюстрированный энциклопедический словарь. – М., 1998. - С. 229.

мысль на духовный мир. Мусульманин должен постоянно ощущать свою связь с высшим началом и черпать в этом силы для совершения благих дел. Совершение хаджа представляет собой целый ритуал, каждый элемент которого наполнен глубоким смыслом. Целью совершения хаджа является укрепление духовных связей с Аллахом и с другими единоверцами.

Отношение ислама к искусству было своеобразным. Живопись не поощрялась в силу того, что в исламе существовал запрет на изображение человека и животных. Все, что как-либо могло отразить антропоморфный момент, изымалось. В этом проявился один из существенных запретов ислама, ведущий свое происхождение от канонов иудаизма. Суть его – в запрете создания идолов, поклонение которым является нарушением традиций мусульманства. Любое изображение человека или животного рассматривалось как поклонение идолу, отнимавшему у человека часть его внимания, которое должно быть направлено на поклонение Аллаху. В этом – глубокое отличие ислама от христианства, которое трактовало изображение животных и человека как созданий, сотворенных волей Бога, и, в силу этого, достойных внимания. В творениях Бога, согласно канонам христианства, присутствует частица совершенства самого создателя.

Хотя в самом Коране нет прямого указания на греховность изображения человека или животных, но в многочисленных толкованиях священного писания сложилась именно такая прочная традиция. Запрет отражает и позицию, согласно которой все живое, что изображается художником, представляет собой его творение. А творцом, согласно исламским канонам, может быть только Аллах. Имеется в данном запрете и оттенок, отражающий момент познания мироздания, в котором, есть недоступные человеческому разуму области. Вероятно, то, что можно отнести к высшим проявлениям жизни на земле, и составляет эту сокровенную часть мироздания, являющуюся принципиально непознаваемой до конца.

Исламское искусство, таким образом, было лишено той вещности, предметности, которая, по мнению его адептов, направляла внимание человека на земную жизнь. Человеку необходимо было отказаться от поклонения всему бренному. Его мысль должна была быть устремлена ко всему вечному и нетленному. Мусульманину следовало, даже находясь телом на земле, постоянно устремляться мыслью в небо и жить другими интересами, связанными с тайной проникновения в сущность учения Аллаха. Это и создавало ту невидимую, но прочную связь между правоверным мусульманином и его божеством. В силу этого трансцендентная направленность ислама проявляется гораздо в большей степени, чем в христианстве.

Однако, воображение художников требовало выхода, и он нашелся. Запрет на изображение человека и животных в арабских странах породил

уникальное искусство орнамента. Лишенное явных предметных аналогий, оно расцвело как особая культура, заключающее в себе высокое символическое начало.

Потребность в воплощении красоты нашла выход в других сферах искусства, - в архитектуре, поэзии и каллиграфии. Как пишет Е.Г. Яковлев, выработанные в процессе развития мусульманской культуры эстетические каноны были связаны с ними. Это «джамад» - божественная совершенная красота, примером которой служил купол мечети, «джала» - божественное величие, образец которого находили в минаретах, «сифат» - божественное имя – письма на внешних стенах мечети³⁹. Искусство каллиграфии объединило в себе различные стороны духовной жизни мусульман – интеллектуальную и чувственно-эмоциональную. Процесс познания сливается здесь с любованием и переживанием наслаждения от созерцания красоты. Даже арабская поэзия включала в себя традиционные поэтические сравнения человеческой красоты с красотой письмен.

Архитектурные красоты оказывали влияние на графику, которая находила свое наиболее яркое воплощение в искусстве каллиграфии. В арабской вязи ощущается мягкость и плавность линий, изящество, изысканная красота ажюра, которая сама по себе представляет собой чудо искусства. Арабские письма изначально выполняли не только узко утилитарную функцию передачи информации. Они представляли собой своеобразную форму эстетического освоения мира. В них заложено представление о прекрасном⁴⁰. По мере развития письменности искусство письма все больше переплеталось с поэтическим искусством, которое должно было радовать не только слух, но и глаз. За видимым и слышимым в поэтическом искусстве скрывалось невидимое и постигаемое только в процессе напряженной духовной деятельности.

Распространяя свое влияние на другие страны и народы, ислам привносил нечто новое и в искусство. Те страны, которые испытали наибольшее влияние со стороны исламской культуры, впитали все наиболее ценное, что было в ее идеологии. Ассимиляция исламских ценностей происходила на народно-национальной почве, что привело к появлению многих художественных шедевров. Яркий пример влияния исламской культуры – область южной Испании в VIII – XV веках, когда, после захвата Испании арабами, Кордова стала центром испано-арабской культуры. Замечательным образцом архитектуры стал архитектурный

³⁹ Цит. по кн.: Яковлев Е.Г. Эстетика. – М., 2000. - С. 382.

⁴⁰ Подобное же отношение к письменности как к источнику красоты присутствует в древней культуре Китая и Японии. Так же, как у арабов, каллиграфия представляла у китайцев и японцев сочетание искусства письма, живописи и поэзии. Искусство создания иероглифов рассматривалось как высокое и утонченное искусство, знание которого необходимо тому, кто причисляет себя к элите общества. Недаром в качестве четырех предметов, которые являются принадлежностью образованного человека, были кисть, тушь, бумага, тушный камень.

комплекс Альгамбра. Наибольшее влияние арабской музыки сказалось в музыке Гранады. Кроме того, арабская музыка, вместе с иными влияниями, дала жизнь такому оригинальному направлению в испанской музыке, как канте фламенко. Сами испанцы той эпохи великолепно знали арабскую культуру. Элита испанского общества настолько хорошо владела арабским языком, что многие ее представители создавали стихи, не уступавшие по изысканной красоте арабской поэзии.

Поэтическое искусство высоко ценилось мусульманским миром. В нем нашли отражения те же представления о нормах красоты, какие присутствовали в других видах искусства. Для арабской поэзии характерна высокая степень символичности и обобщенности. Образы ее сотканы из утонченных и возвышенных чувств. Даже земные образы, например, образы любви, приобретают в ней изысканность тайны, скрывающейся под рафинированностью чувств и порождающих неясное томление по прекрасному. Лирическая поэзия, представляющая собой высшие достижения арабской литературы, впитала в себя аскетизм мусульманского мировоззрения и своеобразно переплавил их с ощущением чувственной красоты мироздания. Все это породило утонченную прелесть поэтического искусства.

Искусство невозможно без свободного полета фантазии и наслаждения чувственным очарованием создаваемого образа. В мусульманской культурной традиции этот факт приобрел черты своеобразия за счет требований аскетичности и отказа от любых проявлений чувственного начала. Тесные рамки аскезы накладывали отпечаток на поэтическое искусство, в котором расцветала символичность. Она была той лазейкой, сквозь которую можно было пройти, не противореча ортодоксальной религиозной мысли.

Поэтическое искусство арабов, требовавшее установления канонов, нашло свое обобщение в арузе, который представлял собой особую систему стихосложения. Он сложился в арабской поэзии к VIII веку. Аруз получил распространение не только в арабском языке, но и в фарси и в тюркских языках. Ритмообразующим элементом в арузе является чередование долгих и кратких слогов, комбинации которых образовывали поэтическую стопу. В арузе было до 8 основных стоп, различные комбинации которых составляли 19 основных метров⁴¹.

Расцвет поэзии в исламской культуре является свидетельством того, что суровый ригоризм, свойственный ранней стадии мусульманства, стал постепенно отступать. Поэзия традиционно занимала высокое положение в структуре духовного бытия мусульман. Сложившиеся жанры поэзии представляли собой такую структуру, которая позволяла воплощать наиболее характерные образы и темы поэзии. Одним из самых

⁴¹ По кн. Терра-Лексикон. С.44.

распространенных жанров арабской и арабоязычной поэзии был *бейт*. Он широко использовался также в фарси, урду и тюркоязычной поэзии. Бейт представлял собой двестише, а с точки зрения структуры аруза был основной единицей его строфики. Бейт делился на два полустушия, которые назывались миср, и включали в себя одинаковое количество слогов. Бейт обычно воплощал в себе законченную мысль.

К числу высших достижений в области поэзии относится поэтическая форма *касыда*. Построенная по четким канонам, она включала в себя прославление героя, описание животных и природы, воспевание чувства любви к покинутому родному краю⁴². Другая, не менее совершенная форма арабской поэзии – *газель*, представлявшие собой любовную лирику. Газель нередко исполняли как песню.

Положение поэта в исламской культуре было неоднозначным. Отношение к поэту всегда было почтительным. Еще с доисламских времен на него смотрели как на пророка, устами которого говорят высшие силы. По словам М.А. Родионова «вера в то, что арабским поэтам ведомо прошлое и будущее, а их стихи наделены особой силой, существовало в Аравии задолго до ислама». Далее ученый, ссылаясь на исследования И. Гольдциера, пишет, что термин *ша'ир* означал не только «поэт», но и «ведун»⁴³. Но поэт мог высказывать и крамольные мысли, воздействие которых на умы людей представляло опасность для религиозных догматов. Слово поэта обладает особой силой, которая заключается в его умении проникнуть в суть вещи и ярко выразить ее в своем творчестве. В этом отношении поэт был опасен, превращаясь в «возмутителя спокойствия». Силу словам поэта придавал факт его независимости. Многие поэты имели покровителей, одни из которых были крупными вельможами, другие – правителями государств. Положение придворного поэта требовало от него не столько высказывания правды, сколько умения воспеть достоинства покровителя. Это приводило к появлению множества панегирических произведений, большая часть которых не представляла высокой художественной ценности.

Однако, поэт мог и оставить своего покровителя, если, по его мнению, вознаграждение не соответствовало уровню его поэтического дарования⁴⁴. Поэт и правитель нуждались друг в друге. Для поэта это была возможность творить, не задумываясь о хлебе насущном, а для правителя – возможность остаться в памяти поколений благодаря произведениям поэта.

Арабское средневековье стало важной вехой в развитии музыкального искусства. При этом отношение к музыке в мусульманском

⁴² См.: Яковлев Е.Г. Эстетика. - С. 394.

⁴³ См.: Родионов М.А. Ал-Мутанабби: поэт в исламском обществе X в. // Ислам. Религия, общество, государство. – М., 1984. – С. 149.

⁴⁴ Там же. - С. 150.

мире было далеко не однозначным. С одной стороны, яркая чувственность музыки превращала ее в одно из запрещенных Кораном удовольствий. С другой стороны, музыка обладал наибольшей степенью абстрактности, удаленности от всего земного, что ставило ее в особое положение по сравнению с другими вилами искусства. На раннем этапе развития, музыка, которую рассматривали только с точки зрения того греховного наслаждения, которое она доставляла и этим отвращала правоверных мусульман от мыслей об Аллахе, не пользовалась поддержкой со стороны правителей. Однако, постепенно, во времена правления династии Омейядов и Аббасидов музыка заняла достойное место в духовной жизни общества. Начиная с VIII века, музыка прочно утвердилась при дворе халифов, где началось культивирование рафинированного искусства в творчестве выдающихся исполнителей. Богатая музыкальная практика требовала теоретического осмысления музыки и ее выразительных возможностей, что и осуществлялось в многочисленных трактатах.

Музыка, как инструментальная, так и вокальная, постепенно утверждала себя в мусульманском мире. Этому немало способствовало и то, что дворы правителей Арабского халифата представляли собой утонченное общество людей не только ученых, но и хорошо разбирающихся в искусстве. Росту популярности музыки способствовали и искусные исполнители, которые своим высоким мастерством опровергали мысль о греховности музыки. Музыка как искусство интернациональное, вносила свежую струю в духовную жизнь и насыщала ее новыми идеями. Произведения, создаваемые шаирами, мутрибами, несли в себе не только чисто арабские традиции, но являлись следствием ассимиляции многих близлежащих музыкальных культур – египетской, иранской, сирийской.

Высокого уровня в мусульманском искусстве достигла инструментальная музыка. Возможно, причина этого, кроме прочих причин, коренилась в максимальной отдаленности инструментальной музыки от предметности эмпирического мира. Она своей мистической силой погружала слушателей в глубины трансцендентальности.

Музыкальное искусство отвечало глубинной сущности арабов. Созданные ими образцы вокальной и инструментальной музыки представляют собой искусство, раскрывающее утонченные и темпераментные, страстные образы. Стилистика арабской музыки отличается изысканностью и обилием орнаментики, невольно вызывающей ассоциацию с культурой орнамента в изобразительном искусстве⁴⁵.

⁴⁵ Орнаментальность настолько прочно вызывает представления об арабской стилистике, что даже появившийся жанр музыкальной пьесы с обилием украшений получил название «арабеска».

В начальный период развития исламского государства в арабской музыке преобладала вокальная музыка. В ее рамках сложились такие музыкально поэтические формы, как касыда, хида, хиджа. Они были основаны на высоких образцах арабской поэзии. Такие жанры, как наух и мартийе, представляющие собой плач по погибшим воинам, имели, вероятно, фольклорное происхождение.

Появились и жанры, связанные с практикой освоения Корана. К ним относится распевание сур Корана и азан – призыв к молитве. В практике чтения Корана нашли отражение особенности орфоэпии арабского языка, а также народные музыкальные традиции. Чтение Корана сложилось в традицию, имевшую несколько школ. В X веке существовали семь школ коранического чтения, сформировавшиеся в городах – крупных центрах ислама. Это Мекка, Медина, Дамаск, Басра, Куфа⁴⁶.

Хотя официальные круги ислама весьма сдержанно относились к музыке, это не помешало появлению жанров, отражавших понимание и переживание Корана простыми людьми. К ним относится маулид – музыкальный рассказ о рождении пророка Мухаммеда. Он исполнялся солистом и хоровой группой, певшей в унисон. Другим жанром был мадих – поэма, представляющая собой славление пророка Мухаммеда. Постепенно сложился и более развернутый жанр – зикр, связанный с мистическими церемониями. Похожим на него по масштабам был жанр тазийе, представляющий собой церемонию оплакивания⁴⁷. Как указывает З. А. Имамудинова, он имеет шиитское происхождение. Это «синтетическое действо, в котором, в частности, немаловажную роль играет музыка: звучат «плачи», используются духовые и ударные инструменты в батальных фрагментах»⁴⁸.

Из жанров инструментальной музыки следует выделить таксим, в основе композиции которого лежит принцип макама. Это импровизационный жанр, который включает в себя несколько разделов. Первый из них является вступительным, в котором излагается ведущая музыкальная мысль произведения, затем могут следовать один или несколько разделов развивающего характера, которому подводит итог завершающий раздел.

Значительным был вклад философов арабского средневековья в развитие мысли о музыке.

Ученые арабского средневековья творчески перерабатывали достижения античности. Благодаря усилиям арабских мыслителей, многое из достижений античной мысли оказалось сохраненным и творчески развитым. Это Исфакхани (VIII- IX в.), Аль Кинди (IX в.), Ибн Сина (X-XI

⁴⁶ Имамудинова З.А. Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор). - С. 23.

⁴⁷ См. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. - С 35-36..

⁴⁸ См.: Имамудинова З.А. Цит.кн. - С.28.

в.). Развивая древнегреческие представления о музыке, они исследовали жанры, исполнительские стили, возможности восприятия. Наиболее оригинальным было отношение к возможностям музыки со стороны Ибн Сины, которого, наряду с онтологическими проблемами музыки, интересовали и ее терапевтические ресурсы. Итог исканиям восточных философов подвел Джами (XV в.), который в своем «Трактате о музыке» обобщил достижения восточной музыкальной теории и практики.

В числе первых философов, писавших о музыке, был Аль Кинди (ок.790-ок. 870). Подобно античным мыслителям, он изучал многие вопросы бытия, считая их взаимосвязанными. Он посвятил себя изучению важнейших категорий музыки и вопроса сочинения мелодий. Излагая свою позицию о том, какой должна быть истинная музыка, Аль Кинди опирался на возможности чувственного восприятия. Его поиски в области философии музыки были продолжены Исфакхани (897-967). Если Аль Кинди преимущественно интересовался инструментальной музыкой, то в центре внимания Исфакхани была вокальная музыка и ее художественные возможности

Особую роль в развитии философии музыки сыграли работы Аль Фараби (ок. 870-930). Он. Подобно другим философам, творчески перерабатывал философскую мысль античности. Но его заслугой было то, что он сумел применить идеи античных философов к обобщению различных местных музыкальных традиций: арабских, иранских, ближневосточных, среднеазиатских. Написанная им «Большая книга о музыке» включала исследования как по эстетическим вопросам, так и по чисто практическим, касавшимся исполнительских традиций. С указанными выше исследователями его объединял интерес к закономерностям строения мелодии, в чем проявлялось изучение монодической природы музыки данного региона.

В числе последователей знаменитого ученого был энциклопедист арабского средневековья Ибн Сина (ок. 980-1037), прославившийся не только как философ, но и врач. Многие его философские сочинения, в том числе посвященные здоровью человека, содержат в себе разделы, связанные с музыкой. Очевидно, великий ученый рассматривал музыку как неотъемлемую часть бытия человека. Его труды способствовали утверждению эстетики, основанной на приоритете чувственного восприятия человека

Его идеи оказали влияние на многих философов, в частности, на Сафи ад-Дина. Сафи ад-Дин создал фундаментальный труд «Шарафийский трактат об основах музыкальной композиции», в котором подытожил искания многих ученых в области исследования формы музыкального произведения, ладах, звукорядах, особенностях использования инструментов. В его трудах нашло отражение отличное знание музыкальной практики того времени. Его последователем был Абд аль

Кадир (Абдулнадир Мараги) (1353-1435). Подобно Сафи ад-Дину, он был прекрасным исполнителем, а также автором многих трактатов, основное внимание в которых уделялось проблеме мелодии: «Совокупность мелодий», «Назначение мелодий», «Сокровищница мелодий».

Представителем науки более позднего времени был Джами (1414-92), знаменитый поэт и философ, тоже уделивший внимание проблемам музыки. Его «Трактат о музыке» обобщил достижения не только теоретической мысли о музыке, но и подвел итог многовекового изучения практики музицирования.

Великая культура ислама оказала влияние и на Россию. Первые сведения об исламе, появившиеся в XI веке на Руси, представляли собой переводы полемических христианских трактатов и создавали, скорее, искаженное представление о нем. Однако, ислам постепенно проникал в Россию, чему немало способствовали переводы Корана и религиозной литературы. В XVIII веке интерес к Корану возрос благодаря вниманию, которое оказал этой священной книге Петр I. К концу века, благодаря распоряжению Екатерины II, начинается печатание литературы по исламу. В XIX веке в Казани была организована первая мусульманская типография, куда был передан арабский шрифт из Академии наук. С этого времени Казань становится центром популяризации идей ислама. Появляются новые переводы Корана, свидетельствующие о глубоком понимании его сущности. В числе выдающихся исследователей ислама были такие ученые, как В.Р. Розен, В.В. Бартольд, И.Ю. Крачковский, А. Э. Шмидт, А.Е. Крымский⁴⁹.

Для башкир знакомство с исламом началось приблизительно в X веке. Вместе с Кораном и его толкованиями стали рождаться те явления культуры, которые отражали духовные реалии новой религии. Особенно активным этот процесс стал с появлением медресе – духовных школ. Ислам не перестроил коренным образом духовность и ментальность народа, но обогатил его новыми явлениями культуры.

⁴⁹ По статье: Грязневич П.А. Коран в России (изучение, переводы и издания) // Ислам. Религия, общество, государство. – М., 1984. – С.76-82.

Исламизация способствовала проникновению арабского языка, который оказал воздействие на ментальность и духовность башкир. Как считает З.А. Имамутдинова, благодаря арабскому языку, «как носителю исламской идеи и эстетики, утверждается орнаментальный модус мышления»⁵⁰. Впоследствии это отразилось на стилистике башкирской народной музыки, и в первую очередь – на классике башкирской народной музыки – озон-кюй.

Ислам нес народам Поволжья и Урала грамотность и возможность приобщиться к богатой духовной культуре Востока. В медресе изучалась не только чисто религиозная литература, хотя, она, была в центре внимания шакирдов. Богатейшая исламская литература, как научная, так и художественная, тоже становилась объектом изучения. В целом это способствовало формированию довольно широкого кругозора со стороны выпускников медресе. Они, благодаря этому, несли в народ не только каноны ислама, но и основы восточной культуры в ее более широком понимании. Недаром просветителями в среде башкир становились именно представители духовенства. Вместе с исламом пришли арабская письменность и язык официального общения – тюрки.□

Бытуя в народе, исламская религия оказала влияние на фольклор, в результате чего родились такие фольклорные жанры, как *баит* и *мунажат*.

Г.Галина определяет мунажат как духовное стихотворение, сутью которого является мольба к Аллаху. Баит представлял собой поэтическую форму - двустрочная строфа, имеющую более широкий спектр тем и образов. Как считает Г. Галина, в башкирском и татарском фольклоре баит стал основной формой, на основе которого «впоследствии развился лиро-эпический жанр национальной поэзии»⁵¹.

По содержанию баиты очень разнообразны. Они стали афористической формой музыкально-поэтического высказывания, позволившей быстро откликаться на актуальные события жизни. Отличительная особенность их – отсутствие закрепленности музыки за текстом, что увеличивало мобильность жанра. Музыкальная сторона баитов и мунажатов отразила особенности восприятия мусульманских духовных ценностей. Напевы отличаются простотой, размеренным движением, общим светлым колоритом. Эти жанры относятся к так называемым «книжным» жанрам, благодаря характеру их распространения в среде башкир. Необычность данного явления состоит в том, являясь, по сути, фольклорными жанрами, то есть такими, которые имеют устную традицию, баит и мунажат имели непосредственное отношение к книжной культуре.

⁵⁰ См.: Имамутдинова З.А. Цит. работа.- С. 22.

⁵¹ См. : Галина Г.С. Башкирская народная музыка. – Уфа: Издательство БИРО, 2008. – С. 44.

Интересный случай претворения традиции книжного пения встречается в опере З. Г. Исмагилова «Акмулла». Личность Акмуллы – просветителя, духовного лидера трех народов – башкирского, казахского и татарского, - раскрывается в тесной связи с интонационным строем коранического чтения. Этим композитор подчеркивает принадлежность героя к исламской культурной традиции, которая в данном контексте выступает в качестве носителя высокого духовного начала⁵².

Мусульманская культура – явление высокого уровня. Ведущая свои истоки от арабской культуры, она обогатилась достижениями других национальных культур. В свою очередь, духовные ценности ислама обогащали те культуры, в которых они находили понимание.

⁵² См. Галина Г.С. Башкирская национальная опера как документ эпохи (сюжеты, образы, драматургия). – Уфа: Изд-во ИРО РБ, 2010. – С.112-118.

ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА БЫТИЯ МУЗЫКИ

2.1. Время и пространство в музыке

Для того, чтобы получить верное представление о характере соотношения времени и пространства в музыкальном произведении, необходимо остановиться более подробно на некоторых моментах бытия музыки.

Музыка состоит из звуков, которые представляют собой материальное явление. Эта, физическая сторона музыки, образует одну из сторон ее материальной структуры, все элементы которой можно точно измерить. Однако на самом деле то, что поддается измерению, музыкой как таковой не является. А. Лосев, отмечая физическую сторону бытия музыки, обращает внимание на то, что колебание воздуха не является объективным основанием музыки⁵³.

С содержательной стороны музыка отражает движение души человека, но при этом ее нельзя отождествлять с беспорядочным психическим потоком. По справедливому замечанию А. Лосева, психический поток беспорядочен и мутен, и форма протекания его «в высшей степени случайна». Музыка же, напротив, известна лишь в стройных и законченных образах, иначе, утверждает ученый, нельзя было бы говорить об *искусстве* музыки⁵⁴. Несмотря на то, что музыка искусно отражает сложные психические процессы, она лишена их непредсказуемости, спонтанности, в конечном счете – бесцельности. В музыке мы сталкиваемся с точно рассчитанным воздействием на психику человека. Переживание, при всей его индивидуализированности, тем не менее, протекает в заранее обозначенном русле. Образ, создаваемый композитором, составляет ту идеальную константу, которая и обеспечивает адекватность восприятия произведения, позволяет ему оставаться неизменным при всех изменениях, возникающих как при его исполнении, так и слушании.

Музыка является областью идеального бытия. Материальное начало в ней, безусловно, присутствует, но оно не является определяющим. Материальное в музыке выполняет вспомогательную роль, служит лишь **средством выражения** идеального, оно подчинено той идее, которая владеет композитором. Идея произведения как направляющая сила становится тем фактором, которым руководствуется автор при выборе звуковой (т.е. материальной) его стороны. Материальная сторона звука важна в том отношении, что, являясь способом выражения идеи, она должна обладать особым качеством. Идеальное начало музыки, подчиняя себе ее материальную сторону, при этом обязательно должна учитывать ее

⁵³ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. - С.197.

⁵⁴ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. - С. 203.

физические возможности. Следовательно, от материального воплощения музыки напрямую зависит понимание ее идеальной сущности.

Оперируя материалом, творец ориентируется на его возможности, исходит из его качеств, но то, что он создает, уже не является повторением созданного прежде. Своим произведением творец умножает существующие формы бытия, обогащая его плодами работы духа⁵⁵.

Назначение музыки – не изображение предметности мира, но воплощение его духа. «Главная задача музыки будет состоять в том, – утверждает Г. Гегель, – чтобы в звуках выразилась не сама предметность, а, наоборот, тот способ, каким движется внутри себя сокровеннейшее самобытие в его субъективности и идеальной душе»⁵⁶. Это влияет на вещьность произведения искусства. Если произведение искусства живописное, архитектурное или скульптурное можно ощутить как материальное образование, то в музыке эта материальность сводится к минимуму.

Материал, которым пользуется композитор, не является абсолютно нейтральным образованием. Он является проводником художественных намерений композитора. Недаром А. Шопенгауэр охарактеризовал материал как «соединительное звено между идеей и принципом индивидуализации, представляющим собой форму познания индивида, или закон основания»⁵⁷. Тесную спаянность материала и выражения духа в музыкальном произведении отмечает Т. Адорно, который пишет следующее: «Духовное содержание не парит «по ту сторону» фактуры произведений искусства, они трансцендируют свое реально-фактическое содержание посредством своей фактуры, благодаря последовательной их переработке и формированию»⁵⁸.

⁵⁵ Сравнение различных видов искусства, предпринятых мыслителями, обязательно учитывает и данный момент. Как считает Г. Гегель, сущность вида искусства накладывает отпечаток на оперирование пространством и временем. Рассуждая о специфике музыки и сравнивая ее с живописью и скульптурой, философ пишет: «Камень и колорит принимают в себя формы обширного, многообразного мира предметов и изображают их согласно их действительному бытию; звукам это недоступно» Данные виды искусства изображают внешнее, в котором проглядывает внутреннее как отношение к ним художника. В музыке же, наоборот, внутреннее составляет ее сущность, которая находит свое выражение через внешнее – звук. - См.: Гегель Г. Лекции по эстетике. Т.2, С. 239. И. Ильин подчеркивает, что «осязаемая материя искусства совсем не есть важнейшее в искусстве», она есть «нечто вторичное, служебное, повинное послушаем высшему смыслу произведения». - См.: Ильин И.А. Путь к очевидности. – М., 1993. - С.337.

⁵⁶ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. - С. 239.

⁵⁷ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Немецкая классическая философия. В 2-х т.т.2. – М.-Харьков, 2000. - С. 615.

⁵⁸ Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. - С. 190.

Материя в обработке композитора меняет свое качество. Используя звуковую основу, композитор выявляет степень динамичности материала, и использует это в своих целях.

В музыке присутствует не только реальное бытие. Большая часть существования музыкального произведения – это состояние потенциального бытия, которое постоянно находится в состоянии готовности к реальному воплощению.

Музыкальное произведение не является данностью, как, например, картина или скульптура. Оно вечно пребывает в состоянии потенции, и только время от времени происходит его реализация, которая составляет краткий миг. Подобная специфика бытия музыки определяется тем, что ее основу составляет не нечто завершенное, а постоянное становление. Определив последнее основание музыки как становление, А. Лосев выделил ее особое бытийное состояние. Специфика становления состоит в его непрерывности и постоянном изменении. Это создает единство бытия и небытия, дискретности и континуальности.

Однако, нельзя сказать, что исчезновение звука, наблюдаемое при звучании музыки, обычно. Исчезая, звук оставляет о себе память, проявляющуюся как след энергии. Исчезнувшие звуки силой своего энергетического воздействия образуют звуковое поле произведения, особую ауру, оказывающую на человека непосредственное воздействие. Таким образом, полного «растворения» музыки в пространстве не происходит. Исчезая как физическое явление, музыка переходит в состояние энергетического поля. Становление как непосредственное воплощение идеи в музыкальную материю и становление как переинтонирование смыслов произведения в масштабе различных эпох – таков диапазон бытия музыкального произведения. Благодаря этому произведение, только возникнув, уже устремляется в вечность.

Однако, становление присуще музыке, прежде всего, в момент его звучания. Длющееся произведение постоянно находится в состоянии формирования, где каждая его исполнительская трактовка есть уже какой-либо отход от композиторского текста. Становление как единство бытия и небытия весьма специфично проявляется в музыке. Небытие в ней составляет, с одной стороны то, что уже отзвучало и никогда не вернется вновь в прежнем качестве; с другой – то, чему еще только предстоит прозвучать; по сути, само бытие – один звучащий миг. Но звучание этого мига непрерывно, при обновляющемся материале. Музыка составляет бесконечное множество таких звучащих мгновений, каждое из которых

приковывает наше внимание и составляет здесь-и-сейчас бытие. Поэтому музыка воспринимается как **непрекращающееся настоящее**⁵⁹.

Музыкальное произведение своеобразно тем, что его постоянно следует творить заново. Первый этап его созидания совершается композитором, все следующие – исполнителями и слушателями. То, что музыкальное произведение никогда не приходит к какому-либо законченному и неизменному результату, относится к числу специфических явлений музыки. Конец музыкального произведения можно, в определенной степени, охарактеризовать как его результат, но результат не окончательный.

Содержание произведения выходит за рамки его физического звучания. Оно остается в памяти слушателей и исполнителя, причем характер его постепенно меняется, вместе с теми изменениями, которые происходят в духовной жизни человека, приобщенного к данному произведению. Это постоянный и непрекращающийся процесс особой формы существования музыкального произведения. Таким образом, с момента завершения композитором произведения, оно вступает в новую фазу становления, которое обеспечивается духовной активностью исполнителей и слушателей⁶⁰.

О том, что внешняя граница художественного произведения является некоей условностью, которая может и не совпадать с его смысловой границей, писал и Г. Зедльмайер. «В действительности, кое-что из находящегося за пределами этой границы оказывается в более тесной сущностной связи с произведением, нежели кое-что из того, что находится внутри ограничивающей его рамы», писал он, имея в виду живописное полотно⁶¹. Произведение искусства представляет собой принципиально открытое образование, что особенно заметно в музыке. Эта открытость и дает возможность расширения его содержания за счет выявления в нем новых смыслов.

Само бытие музыкального произведения представляет собой необычное явление. Один из парадоксов музыки заключается в том, что нотная запись произведения и его реальное звучание сильно разнятся. Другой парадокс состоит в том, что одно и то же произведение может находиться одновременно в разных местах. Например, оно звучит в разных

⁵⁹ Р. Ингарден придерживается мнения, что музыке не есть процесс, что все части музыкального произведения не разворачиваются последовательно, а как бы существуют в одновременности. – См. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М., 1962. - С. 417.

⁶⁰ Великий русский пианист Ант. Рубинштейн как-то сказал, что музыку Бетховена нельзя исполнять, ее нужно постоянно творить заново. Данное высказывание справедливо не только по отношению к бетховенским произведениям, но ко всей музыке в целом.

⁶¹ См. Зедльмайер Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. – СПб., 2000. - С. 139.

странах в исполнении разных музыкантов, и в то же время его могут слушать в нескольких местах в механической записи, что приводит к отсутствию точной пространственной координаты произведения. Об этом пишет Р. Ингарден, который считает, что по данной причине локализовать музыкальное произведение в пространстве невозможно⁶².

Возникают сложности и с определением истинности исполняемых произведений. На первый взгляд все представляется простым и понятным. Критерием в данном случае, как и в случае с литературным произведением, должно быть адекватное воспроизведение исполнителем авторского текста. Однако, в музыке все не так просто. Если исполнитель придерживается авторского текста и авторской идеи, то его исполнение будет истинным. Но, бывают случаи, когда исполнитель чисто формально придерживается текста, воплощая его «букву», но не дух. Такое исполнение истинным назвать уже нельзя. Музыка более, чем какое-либо другое искусство, не терпит формализма, разрушающего ее дух.

С другой стороны, истинность в воплощении произведения – величина изменчивая. Если исполнитель не вносит в произведение того, что делает его современным, то он нарушает главный закон аудитории – не созидает произведение, а просто формально играет его. Тем самым он нарушает истинность произведения. Талантливые исполнители, в зависимости от своей индивидуальности, открывают истину произведения, но делают это по-разному, и каждый оказывается прав. Получается, что истин музыкального произведения может быть бесконечное множество, ведь каждый музыкант исполняет произведение по-своему. Тот факт, что каждый исполнитель открывает свою истину, не только не вредит истине произведения, но, наоборот, обогащает ее. Множественность интерпретаций создает богатую творческую ауру произведения, которая тоже оказывает немалое влияние на характер восприятия музыки.

Однако, исполнение может привести и к искажению смысла произведения, при котором утрачивается его истинность. Следовательно, интерпретация исполнителя возможна в каких-то рамках, выход за пределы которых приводит к утрате его истинности.

Таким образом, можно прийти к выводу, что музыкального произведения как единственного варианта, раскрывающего его сущность, – как такового в природе нет. Бытие музыкального произведения составляет **единство множественности**. Заложено в нотном тексте, оно начинает самостоятельную жизнь в самых различных формах бытия. Подлинная жизнь музыки – в ее реальном звучании; именно в этом виде она приобретает ту многовариантность, ту сумму множеств, которая в итоге и составляет ее сущность. Схематичность нотного текста насыщается

⁶² См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. - С. 464.

подлинной полнокровной жизнью только при непосредственной звуковой реализации произведения.⁶³

Бытие музыкального произведения отличается множественностью форм.⁶⁴ Большинство из них существуют веками. Но среди форм бытия музыки есть и та, которая появилась сравнительно недавно. Это механическая запись, позволяющая продлить реальное звучание произведения.

Музыка уникальна тем, что она обладает бытием не только реальным, но и виртуальным. В музыке присутствует как наличная форма бытия, так и долженствующая, то есть не только то, что существует здесь и сейчас, но и то, что должно появиться со временем. Причем, специфика музыки такова, что долженствующее начало в ней по объему и по значению превышает существующее в данный момент. Эта потенциальная форма существования, обладающая огромной энергетической силой, и составляет область виртуального мира музыки. Долженствование в музыке непрерывно реализуется, воплощаясь в наличное бытие. Таким образом, реальное и виртуальное бытие музыки находятся в нерасторжимой целостности, образуя единство бытия и небытия, то есть становление.

Виртуальное бытие является следствием специфики музыки. Уже во время звучания произведения, в ней есть то, что звучит в данный момент (реальное бытие) и то, что или уже отзвучало и его фактически нет, или то, чему еще только предстоит прозвучать, то есть то, чего еще нет. Эта парадоксальность бытия музыки была замечена Гегелем. Он писал, что

⁶³ Объяснение многочисленности существования одного и того же произведения лежит, отчасти, в факте нотной записи, которую каждый исполнитель интерпретирует по-своему, в силу своего таланта, культурного уровня, зрелости, темперамента, принадлежности к той или иной исполнительской традиции и т.д. В результате можно сделать вывод, что данное конкретное музыкальное произведение не существует в единственном числе, оно, начиная функционировать в обществе, приобретает бесконечное количество вариантов, каждый из которых, при условии соблюдения замысла композитора, имеет право на существование. Образ музыкального произведения складывается из этого бесконечного множества вариантов.

⁶⁴ О количестве и характере форм бытия музыки существуют различные мнения. И. Стравинский и Ж. Бреле придерживаются мнения, что в музыке существуют две формы бытия: потенциальная и актуальная. При этом под потенциальной подразумеваются как нотная запись, так и иные формы существования, например, в памяти людей. Актуальная же – та, которая проявляется в исполнении. Записанное произведение Бреле относит к сущности, исполняемое – к существованию. Р. Ингарден различает три формы бытия: музыкальное произведение, его исполнение, его конкретизацию⁶⁴. В данном случае под музыкальным произведением ученый подразумевает нотный текст, своего рода инвариант, от которого отталкиваются исполнители, а под конкретизацией – индивидуальное восприятие произведения каждым отдельным слушателем. Такого же мнения придерживается А. Шеринг, который подразделяет бытие музыки на три указанные выше формы. По теории З. Бориса, бытие произведения имеет 5 форм. Кроме традиционных форм ученый вводит этап зарождения произведения в сознании автора и социальную память о нем.

точка времени «теперь» «оказывается сразу же и своим отрицанием, ибо это «теперь», поскольку оно есть, снимает себя в другом «теперь», выявляя свою отрицательную деятельность»⁶⁵. С другой стороны, множественность существования музыкального произведения и невозможность «привязать» его к какой-либо пространственной координате, тоже свидетельствует о виртуальном ее характере. Музыка есть и, в то же время, ее нет.

Музыка существует за счет человеческого воображения. Это создает ситуацию предслышания, предвосхищения, ожидания. Содержательность музыки выходит за рамки ее звукового поля. Это было замечено еще Ф.Э. Бахом, который писал, что «в музыке происходит много такого, чего нельзя услышать и что нужно воображать»⁶⁶.

Одна из форм бытия музыки – нотная запись, которая является источником ее реального звучания для исполнителя. Однако, следует признать, что никакая, даже самая подробная и совершенная запись не способна отразить всей глубины содержания музыки. Исторически запись должна была закрепить процесс импровизации музыки. Р. Ингарден отмечает схематичность нотной записи, считая, что она определяет лишь отдельные стороны содержания музыки⁶⁷. Того же мнения придерживался С. Раппопорт⁶⁸. По справедливому утверждению ученых, нотная запись музыкой вовсе не является музыкой как таковой. В этом отношении был прав пианист Л. Оборин, который сравнил нотный текст со спящей красавицей, которую еще следует разбудить⁶⁹.

Нота по своему функциональному значению является знаком, материальным образованием, несущим определенное содержание, но всего содержания не способное в себя вместить. Р. Ингарден соглашается с характеристикой нотной записи как системы знаков и замечает, что знак является «интерсубъективным средством соглашения о предметах, обозначаемых им»⁷⁰. Нотный текст выступает как представитель музыкального содержания, зафиксированного особым образом, в соответствии с взаимным согласием людей, имеющих отношение к данной деятельности.

⁶⁵ Гегель. Лекции по эстетике. т.2. - С. 252.

⁶⁶ Цит. по статье Земцовский И. Апология слуха // Музыкальная академия. – 2002. - №1. С.4.

⁶⁷ Ингарден Р. Исследования по эстетике. – С.460-462.

⁶⁸ Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство: Сб. ст. Вып.7. – М., 1985.

⁶⁹ Н. Корыхалова приводит похожее высказывание П. Казальса: «Я восклицаю иногда, глядя в ноты: Какая великолепная музыка! Но ее еще надо сделать...» – См.: Корыхалова Н.П. Проблема объективного и субъективного в музыкальном исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе // Музыкальное искусство. Сб. ст. вып.2. – М., 1972. - С. 47.

⁷⁰ Ингарден Р. Исследования по эстетике. - С. 439.

Назначение нотного текста в качестве знака, состоит в том, чтобы направить мышление читающего его музыканта по определенному руслу, дать ему необходимую ориентировку поиска. Об этом же пишет Р. Ингарден, замечая, что «в той же самой степени, в какой знак отличается от обозначаемого им предмета, партитура также является чем-то отличным от музыкального произведения, которое посредством нее определено»⁷¹. Нотный текст представляет собой подробную схему, ориентироваться в которой способен только специалист.

В знаке невозможно воплотить ускользающее личностное начало. Нотный текст содержит в себе одновременно все и ничего, в зависимости от того, кто к нему обращается. Для опытного, талантливому музыканта он становится толчком, приводящим в движение механизм его культурной и музыкальной памяти. В распредмечивании содержания, заложенного в тексте, ему помогает многое из того, что составляет специфику его творческой индивидуальности: общекультурный уровень, знание музыкальной литературы, исполнительский и слушательский (а возможно, и композиторский) опыт, знакомство с традициями исполнительства и т.д. Все эти явные и неявные знания мобилизуются при знакомстве с нотным текстом и становятся основой его исполнительской трактовки. Нотная запись формирует своего рода зону, в рамках которой музыкант может проявить свою творческую природу. Таким образом, решающим фактором в расшифровке нотного текста играет **личность** музыканта, то неповторимое начало, которое составляет его самость. Расшифровка нотного текста предполагает не только умение играть на инструменте, но и владение исполнительской традицией ⁷². Само появление нотной записи

⁷¹ Там же. - С. 440.

⁷² Стоит отметить тот факт, что, хотя желание зафиксировать музыку существовало давно, но сама запись музыки в той форме, которая удовлетворяла бы автора, появилась сравнительно недавно, в XVII веке. Точность записи – тоже историческое понятие. Так, в XVII XVIII веках в европейской музыкальной традиции исполнителю предоставлялась большая свобода при звуковом воплощении записанного текста. Например, такая важная часть текста, как фактура, долгое время импровизировалась исполнителем, и только ближе к концу XVIII века получила закрепление в нотах. Следует добавить, что сама традиция записи нот является, скорее, относящейся к европейской профессиональной музыке. Кроме нее существует множество музыкальных традиций, основанных на отсутствии записи. То есть нотная запись является одной из форм, причем, весьма специфической, бытия музыки.

как некоего сообщения, адресованного другому, породило проблему интерпретации как особой формы обращения к специалисту.⁷³

Однако, проблема нотной записи не так проста, как кажется на первый взгляд. Р. Инграден приходит к выводу, что нотный текст не входит в смысловое содержание музыкального произведения, не образует в нем никакого смыслового слоя⁷⁴. Хотя, можно предположить, что нотный текст независим от конкретных звучаний, он вовсе не является инертным образованием. Характер записи тоже оказывает влияние на восприятие музыки, образуя часть смыслового поля произведения. В качестве активной части музыкальной традиции он становится образованием, значение которого выходит за рамки его чисто практического применения. Существуют особые графические эффекты звучания, являющиеся отражением образов нотного текста.⁷⁵ Как закодированная информация, нуждающаяся для своего распредмечивания перевода в другие параметры, она становится проявлением виртуального бытия музыки⁷⁶.

Пространство и время являются наиболее общими формами существования вещей, проявлениями их бытийности. Взаимобусловленность и взаимопереходимость этих категорий создает необходимую полноту мироздания⁷⁷. Единство времени и пространства в музыке определяется понятием «хронотоп» (термин, введенный в гуманитарное знание М. Бахтиным). Хронотоп создает ту необходимую

⁷³ Нотный текст для исполнителя становится «метафизической основой бытия», на которой он выстроит здание музыкального произведения. Возможность, заложенная в тексте, приходя в соприкосновение с личностью музыканта, становится той реальностью, которая и определяет характер бытия музыкального произведения. Нотный текст произведения один. В этом качестве он является той отправной точкой, к которой обращаются все исполнители. Однако, результат прочтения нотного текста всегда разный и зависит от индивидуальности исполнителя, каждый из которых реализует одну из возможных потенций, заложенных в идее произведения.

⁷⁴ Ингарден Р. Исследования по эстетике. - С. 441.

⁷⁵ Нотная запись оказывается включенной в художественное пространство произведения. «При чтении нотного текста «слышание» оказывается довольно специфическим, – замечает она, – звуковой объект как будто один и тот же, но способы его восприятия различны». См.: Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления // Музыкальная академия. – 2004. - №3. - С. 159.

⁷⁶ Особенно заметной неоднозначность проблемы нотной записи становится в современной музыке. В ряде современных произведений графическая запись музыки приобретает самостоятельное значение. Близость подобной, весьма специфичной записи к геометрическим формам, дает возможность полнее ощутить замысел композитора. А. Соколов отмечает, в частности, говоря об одном из произведений Э. Денисова, что в нем велика роль графических символов. Строгость и геометрическая красота записи музыкального произведения составляют часть того образа Гармонии, к воплощению которого стремятся композиторы.

⁷⁷ А. Шопенгауэр придерживается мнения, что пространство – это форма материи, а время – ее действие. - См.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. - С. 347.

полноту бытия музыкального произведения, которая лишает его плоскостности и односторонности⁷⁸.

Роль времени и пространства в музыке неодинакова, но именно через синтез этих категорий находит свое выражение сама сущность музыки. В музыке время является первичным, ведущим началом по отношению к пространству. Пространство в музыке не занимает такого места, как, например, в живописи или архитектуре; оно порождается в результате темпоральных процессов. Другими словами, пространство в музыке целиком зависит от времени и определяется им. Время формирует пространство в музыке. Время, выступающее в бытии как объединяющее начало, в музыке приобретает исключительное значение в качестве необходимого фактора существования самой звуковой материи. Вне вневременных процессов музыки просто нет. Хронотоп позволяет выявить обусловленность характера протекания темпоральных процессов в данной конкретной точке пространства музыкальной формы.

Время вызывается в представлении текучим образом, то есть ежесекундно меняющимся, образ пространства же обладает некоей стабильностью и закрепленностью. Привычное представление о времени связано с линейностью, пространства – с объемностью. В музыке они проявляются весьма специфично.

Понятие пространства, так же, как и понятие времени, имеет исторические корни и зависит от характера мышления⁷⁹. Текст музыкального произведения существует изначально как нереализованная, потенциальная реальность, находящаяся в свернутом виде. Благодаря этому траектория пространства конкретного произведения известна заранее, она запрограммирована и не подлежит изменению. Но ее конкретное наполнение выявляется только в процессе разворачивания произведения, то есть в результате функционирования временных процессов. Это, своего рода, порождение пространства временем, о котором пишет и Ж.П. Сартр, наиболее типично для музыки как вида

⁷⁸ В зависимости от соотношения времени и пространства искусства делятся на пространственные и временные. В пространственных преобладающее значение имеет категория пространства. Это визуальные искусства – живопись, скульптура, архитектура. Временная координата присутствует в них, но не имеет решающего значения в постижении их смысла. К временным искусствам относятся музыка и театр. Для них первоочередное значение имеет время, а пространство находит свое выражение через категорию времени.

⁷⁹ Как убедительно показал О. Шпенглер, понимание пространства времен античности сильно отличается от западноевропейского. - См. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М, 2007. - С. 283.

искусства⁸⁰. Загадочность и неуловимость времени привлекала к себе внимание многих философов⁸¹.

Время – условие и внутренняя сущность бытия. Для человека во времени заключается единственная возможность переживания бытия как представления о непрерывно движущемся процессе. По мнению ряда философов, время экзистенциально ближе человеку, чем пространство. Близость времени определяется тем, что оно переживается им как его судьба, в которой есть неотвратимость и необратимость. Если пространство выполняет роль внешнего по отношению к человеку начала, то время – внутреннего⁸². Пространство в представлении человека связывается с некими внешними факторами. Человек может, в зависимости от ситуации, расширять или сужать свое пространство своего пребывания, в чем появляется способность регулировать его. Другими словами, пространство подчиняется желанию человека. Но время – нет. Его невозможно остановить. А. Камю считает, что человек принадлежит времени, которое является его злейшим врагом. «Время страшит нас своей непреложностью, неумолимостью своих расчетов», пишет он⁸³.

Время слито с пространством, но, в то же время, и противостоит ему⁸⁴. Тесная связь музыки со временем позволяет ей стать хранилищем его тайны.

Время отличается гибкостью и изменчивостью. Но, в процессе познавательной деятельности человеком было выработано абсолютное время, воплощенное в установленных нормативах измерения. Оно позволило понять масштаб происходящих в мироздании процессов. Но удобство абсолютного времени позволяет ему быть применимым только в узком диапазоне научных исследований. Подлинное время слишком сложно и многообразно. По предположениям ученых, единого, унифицированного времени, как такового, нет. Это в полной мере относится и к музыке. Если всю существующую музыку подогнать под единое время, то исчезнет подлинная оценка их масштабов. Абсолютное время, которое длится произведение в его реальном звучании, является моментом исключительно формальным, не отражающим динамику процессов. Музыка как отражение человеческой личности, воплощает человеческое же переживание времени, которое различно для людей различных эпох, рас, социальных положений.

⁸⁰ Сартр Ж.П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. – М., 2009. - С. 352.

⁸¹ Для музыковедов проблема времени тоже важна. Ритм как особая структурно-временная организация формы привлекала внимание многих исследователей, в том числе В. Цуккермана, В. Медушевского, В. Бобровского, Б. Яворского, В. Холопову. Все они рассматривали ритм как некое явление, организующее форму в единое целое.

⁸² Сартр Ж.П. Бытие и ничто. - С. 335.

⁸³ Камю А. Бунтующий человек. – М., 1999. - С.28-29.

⁸⁴ Шпенглер О. Закат Европы. - С. 338.

Музыкальное время парадоксально. Находясь в русле физического времени, оно ему не подчиняется, а идет вразрез с ним. «Эмпирическое время, – пишет Т. Адорно, – в любом случае создает помехи для времени музыкального в силу своей гетерогенности, оба эти времени не сливаются воедино»⁸⁵. Ученым высказана мудрая мысль о том, что физическое время по природе своей не приспособлено для воплощения произведения искусства. Следовательно, все, чем пользуется композитор, в том числе и время, должно подвергаться им обработке, должно войти в русло тех культурных традиций, в которых работает композитор. Физическое время в данном случае выступает как своеобразный материал, который необходимо изменить в соответствии с замыслом. Творчество – это преодоление природной данности.

Жизнь времени в музыке создает обманчивое представление, в результате которого нарушается привычное соотношение прошлого, настоящего и будущего. Большую часть звучащей музыки, в чисто количественном соотношении, составляет прошлое и будущее. Настоящее в звучащем произведении – лишь постоянно исчезающий миг. Но этот миг имеет настолько большое значение в слушании и понимании музыки, что все произведение воспринимается как длящееся настоящее, хотя фактически таковым не является. Этот феномен позволил А. Лосеву рассматривать всю музыку как длящееся настоящее.

В музыке присутствует особое соотношение временных категорий. Слитность звуков музыкального бытия, утверждает А. Лосев, дает «некое уничтожение моментов прошлого и будущего, так как то и другое констатируется как убыль, недостаток или ожидание бытия, а здесь – всеприсутствие и отсутствие исчезновения»⁸⁶. На основании данного рассуждения А. Лосев приходит к выводу, что перед нами уникальное течение времени – без перехода в прошлое. Музыкальное произведение – длительное настоящее, утверждает ученый, без ухода в прошлое, ибо каждая слышимая в нем деталь не дана сама по себе, но – лишь в органическом сращении со всеми другими деталями этого произведения, во внутреннем в них взаимопроникновении⁸⁷.

Фактически, музыка, подчиняясь физическим закономерностям материи, каковой она является, не может представлять собой только настоящее. Она воспринимается как длящееся настоящее благодаря той редкой органичности всех ее частей, из-за которой услышанная ранее деталь понимается как непрременная составляющая того, что звучит в настоящий момент. Отзвучавший музыкальный материал не воспринимается в качестве прошлого, то есть того, что уже прошло и не имеет значения на данный момент звучания. Он – продолжение

⁸⁵ Адорно Т. Эстетическая теория. - С. 202-203.

⁸⁶ Лосев А. Музыка как предмет логики. - С. 210.

⁸⁷ Там же. - С. 210-211.

прозвучавшей мысли, без которой то, что звучит сейчас, не имеет смысла. Следовательно, при звучании музыки в сознании слушателя всегда присутствует то, что уже отзвучало, оно не исчезает полностью. Музыка становится той областью, где происходит переживание процесса настоящего. Как раз способность музыки восприниматься как длящееся настоящее и позволяет ей «остановить мгновенье». Переживание настоящего в музыке открывает редкие возможности времени: длящееся – это не статичное явление; для того, чтобы ощутить настоящее, требуется не остановка, а движение. Но движение – это изменение; сохранение настоящего требует каких-либо его едва заметных трансформаций, иначе возникнет состояние статики, остановки движения⁸⁸. Музыка как раз и представляет собой непрерывную цепь подобных неуловимых изменений. Поэтому А. Лосев и характеризует бытие музыки как «длительно-изменчивое настоящее»⁸⁹.

С точки зрения ученого, прошлое – это недостаток бытия, отсутствие его, то, чего уже нет, а будущее – ожидание бытия. То есть, в прошлом и будущем бытие как таковое отсутствует. Для музыки же характерно всеприсутствие, в ней нет ощущения того, что отзвучавший материал – уже исчезнувшее, прошлое; оно воспринимается как настоящее благодаря удивительной слитности всего звучащего материала, в котором невозможно провести границу между тем, что звучит в данный момент и между тем, что уже отзвучало. Это привело А. Лосева к выводу об уникальности музыкального времени – течении времени «без перехода в прошлое»⁹⁰. В звучащей музыке все концентрируется вокруг настоящего, благодаря чему она и позволяет остро ощутить здесь-и-сейчас-бытие.

Прошлое и будущее для человека концентрируется вокруг настоящего и оцениваются с точки зрения их актуальности для настоящего. Настоящее, с определенной точки зрения, неизменно, но прошлое и будущее изменяются, в зависимости от того, какие стороны настоящего актуализируются. Прошлое и настоящее в сознании человека живут такими, каковы они с точки зрения сейчас-бытия. Таким образом, настоящее является коррелятом прошлого и будущего.

Несмотря на то, что музыка воспринимается исключительно как настоящее, в ней присутствуют прошлое и будущее. В процессе течения музыки настоящее воздействует на пересмотр прошлого, благодаря чему оно, в зависимости от потребности настоящего, принимает различный вид. Пересмотр прошлого, в свою очередь, оказывает воздействие на прогнозирование будущего. Таким образом, специфичность прошлого

⁸⁸ Характерно в этом отношении высказывание Б. Асафьева о том, что в музыке «строго говоря, нет сил в покое». – См. Асафьев. Музыкальная форма, как процесс. – Л., 1971. - С.103.

⁸⁹ Там же. - С. 211.

⁹⁰ Там же. - С. 210.

состоит в том, что оно не воспринимается как нечто безвозвратно ушедшее и потерявшее вследствие этого свою ценность, то есть то, что лишено актуальности на данный момент. Оно воспринимается как постоянно присутствующее и оказывающее самое непосредственное влияние не только на настоящее, но и на будущее. В настоящем мы постоянно ощущаем следы этого прошлого, благодаря чему оно продолжает жить в качестве настоящего. Будущее в музыке – это ожидание результатов того движения, которое предстает в настоящем. Не только прошлое оказывает влияние на то, что произойдет в будущем. Будущее, как виртуальная реальность, существующая только в проекте – это та цель, к которой направлено движение. Для того, чтобы достичь ее, следует особым образом влиять на настоящее и прошлое.

Прошлое в музыкальной форме имеет еще одну ипостась. Оно является той средой, в которой разворачиваются музыкальные события. Включенность в среду, восприятие интонаций как уже знакомых – это следствие того, что прошлое есть, оно уже было, оставив в нашем сознании след, который мы воспринимаем как привычное и знакомое. Прошлое в музыкальной форме, таким образом, кроме прочего, выполняет важную функцию создания контекста. Но, специфика музыки состоит в том, что, ожидание и будущего и стремление к нему не приводит к умалению ценности настоящего, которое в данный момент звучания концентрирует в себе всю сложность и многогранность категорий времени.

Музыкальная форма – это постоянная проекция будущего. Но она возможна только в том случае, если в форме будет присутствовать постоянное «курсирование времени», позволяющее обнимать значительный временной промежуток, несопоставимый с физическим звучанием времени. Музыкальное произведение потому и производит впечатление целого мира, даже если оно и звучит недолго, что в нем, благодаря многогранному охвату времени создается полнота бытия. Ушедшее звучание присутствует как настоящее в ситуации переосмысления, интерпретации, которое, по сути, является повторным включением прошлого в сферу интересов настоящего.

В момент слушания музыки возникает парадоксальное, непередаваемое, противоречивое ощущение времени. С одной стороны, слушание музыки погружает человека в длящийся поток; динамичная природа музыки рождает ощущение истечения времени, в ней – само переживание динамики, процессуальности бытия. С другой стороны, музыка позволяет ощутить некую остановку времени, сосредоточенность на одном мгновении. Сосредоточенность на настоящем невольно рождает ощущение остановки времени, так как внимание к нему приводит к возрастанию его ценности. В момент слушания музыки она переживается как настоящее, которое приобретает максимальную ценность; острое

переживание настоящего дает человеку редкую возможность освободиться от желания устремиться к будущему.

Настоящее, прошлое и будущее в музыкальной форме являются не только временными категориями. Так как настоящее – это то, что находится в данный момент в центре внимания, а прошлое и будущее – это своего рода фон, объекты второго плана, то возникает некая пространственная координата, которая выявляется только через временную. Подразумеваемые временные координаты создают тот второй план, который придает пространственный объем музыкальной форме, итогом которого становится ее многозначность. Чем больше связей у звучащего настоящего с прошлым и будущим, тем более объемной будет форма. Сам принцип соотнесенности прошлого и будущего с настоящим позволяет мысленно очертить некое пространство бытия произведения – его онтологическое пространство. Следует заметить, что данный принцип действует не только на протяжении конкретной музыкальной формы и касается не только принятых композитором приемов. В определенном смысле, обращение к стилям прошлых эпох, использование цитат, с одной стороны, и намеренный отход от привычных способов изложения материала – с другой, – создают онтологическое пространство произведения. Замечено, что завоевание пространства в музыке – неперенный процесс, активизирующийся к последнему времени⁹¹.

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 точно отражает течение времени. Следует заметить, что формула Асафьева раскрывает и такую сторону музыкальной формы, как цикличность.

⁹¹ 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». Любопытно, что рассуждения великого композитора перекликаются с мыслями А. Лосева. Оба они обращают внимание на то, что музыка практически решает проблему неуловимости, мимолетности настоящего. Любопытно, что настоящее воспринимается, во-первых, как нечто реальное, а во-вторых, как устойчивое, то есть как раз то, что отвечает устремлениям человеческой психики. Специфика музыки позволяет передать это длящееся, непрекращающееся, как бы не переходящее в прошлое настоящее. Размышляя над ролью музыки в постижении феномена времени, И. Стравинский утверждает далее: «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда, прежде всего, отношения между человеком и временем». – См. Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л., 1962. – С. 99.

Такие категории, как импульс, развитие и завершение присутствуют на всех уровнях формы, образуя иерархическую лестницу его содержания⁹².

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 отражает эту закономерность бытия музыка. В широком смысле любая музыкальная форма разомкнута. Прекращая звучание, форма не исчезает, приобретая иной вид и продолжая жить в иных формах. Разомкнутость формы – это проявление ее свободы, безграничности ее возможностей. Подобное положение музыкальной формы является проявлением ее пространственности.

Особенность музыки состоит в том, что она постоянно находится в движении, никогда не останавливаясь. Даже пауза в музыке – это перерыв в звучании, но отнюдь не остановка движения. Завершение движения означает завершение формы. 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. Он впитывает в себя все те изменения, которые происходят во время разворачивания формы, ибо результат вбирает в себя содержание процесса своего существования. Завершить произведение не так просто, как кажется на первый взгляд.⁹³ Конец должен быть венцом формы и расставлять все необходимые смысловые акценты так, чтобы ни одна деталь формы не осталась непонятой.

Но формальное завершение музыкального произведения не означает его фактического окончания. Отзвучав в реальности, оно продолжает жить 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.

⁹² Подробно данная проблема рассмотрена В. П. Бобровским в его капитальном исследовании. - См. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М., 1978.

⁹³ По мнению Т. Адорно, конец произведения, в силу сложности его положения в форме, чаще всего и обнаруживает существенные недостатки формы. – См. Адорно Т. Эстетическая теория. - С. 215.

Время в музыке определяется скоростью разворачивающихся в ней процессов, активностью ее событийности. Время и пространство не являются для музыкального произведения чем-то внешним, привнесенным извне, они – выражение самой сущности музыки. 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 статичной⁹⁴.

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. Таким образом, не только место расположения материала, но и сама его специфика определяет его неповторимую характерность. Во власти музыки замедлить, оттянуть время, дать возможность насладиться его прелестью⁹⁵. Но музыка также способна подчеркнуть стремительность пролетающего времени, причем сделать это такими приемами, где теми будет не самой яркой его стороной.

Проблема времени всегда была актуальна для человека. 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. 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 такой, которая является привычной и неопасной. Но это уже будет не настоящее, а прошлое. 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 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.

Музыка заставляет человека напряженно переживать настоящее. Более того, музыка сама является воплощением жизни. Ее постоянное

⁹⁴ 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.

⁹⁵ Миниатюры композиторов-романтиков демонстрируют примеры «остановившегося мгновения», дающего возможность впитывать его и радостно переживать его полноту.

движение выступает как олицетворение живого начала. Музыка воспринимается как настоящее, как протекание, она принципиально противоположна окончательно сформировавшемуся, поэтому она лишена бренности. Становление раскрывает феномен дления, то есть того, что не прекращается. Вследствие этого оно и воспринимается как само течение жизни, как сама жизнь.

Музыка как раз и позволяет остановиться на настоящем, пережить его как здесь-бытие, 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.

Мгновение, по сути, - это тот неделимый элемент «теперь», который был введен Аристотелем для того, чтобы он стал отправной точкой в разнонаправленном движении. Вокруг него концентрируются прошлое и будущее. Мгновение в музыке имеет особое значение. Собственно, вся музыка соткана из бесчисленного количества исчезающих мгновений. Сущность мгновения, его неуловимость, определяет изменчивую и непостижимую сущность музыки. Ж.П. Сартр отмечал «непостижимую двусмысленность мгновения» о котором нельзя сказать, что оно есть, точно так же как сказать, что его нет⁹⁶. Мгновение как исчезающее бытие отражает сущность становления, текучесть музыки, которую невозможно остановить и воплотить в устойчивые и незыблемые формы. Мгновение в музыке ценно потому, что в нем концентрируется несколько темпоральных параметров. Мгновение – это не только звучащее настоящее; в нем отражаются и прошлое как результат этого звучания, и будущее как его проекция. Множество возможностей, заложенных в мгновении, повышает его значимость, делает его потенциально насыщенным событийностью.

Быстротечность времени находится в антитезе к вечности. Вечность – это то, что обладает абсолютной ценностью, что не подвержено случайности, что не теряет значимости в процессе изменения обстоятельств. Вероятно, то неповторимое сочетание динамики и статики в музыке рождает представление о прикосновении к вечности. 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 может рассматривать его как случайность. В музыке нет ничего случайного, того, что не вытекало бы из предыдущего и не несло бы в себе зерно будущего; в ней нет мгновений, свободных от смысла. Время в музыке превращается в часть вечности.

⁹⁶ См.: Сартр Ж.П. Бытие и ничто. - С. 352.

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 динамичностью. Недаром, наиболее активная музыкальная форма, способная отражать сложные явления действительности в их динамике – сонатная, – появилась именно в это время⁹⁷.

Роль конкретного воплощения концептуального пространства произведения берет на себя ритм, организующий все временные процессы музыкальной формы. Благодаря ритму звуковое поле музыки теряет свою аморфность и приобретает четкость формы. Звук в произведении важен не сам по себе; его ценность состоит в том, в какой момент и с какой динамикой он появляется. Эту динамику, определяемую как драматургия формы, и обеспечивает ритм. Ритм – это сама душа музыки, это тот фактор, который обеспечивает ее существование во времени и пространстве⁹⁸. Ритм пронизывает в музыке все, присутствуя на всех уровнях формы. Если ритм в узком значении представляет собой соразмерное чередование длительностей, организованных посредством метра, то в широком значении под ним подразумевается пропорциональность частей формы⁹⁹.

Ритм как универсальное проявление закономерностей бытия относится к его метафизическому уровню. Что же касается музыки, то в

⁹⁷ Интересно время, разворачивающееся в башкирских народных протяжных песнях – озон-кюй. Стилистически эти песни состоят из двух контрастных элементов – протяжных тонов и изящного орнамента, раскрывающих разное восприятие времени. Протяженные тоны как бы приостанавливают время, заставляя погрузиться в красоту мгновения, ощутить богатство и полноту звука. Орнамент, являющийся стилистической приметой восточной музыки, не выполняет в этих песнях роль украшения. Его назначение состоит в том, чтобы создать интенсивное движение. Само развитие песни направлено от одного протяжного тона к другому. Эпическое, неторопливо развертывающееся время имеет при этом свою внутреннюю динамику, которая создается за счет уравновешенности ее контрастных временных элементов. Их соотношение рождает неповторимую динамику развертывания мысли. В этой организации музыкального материала, складывавшейся веками, нет ничего случайного и малозначительного. Оно отличается исключительной насыщенностью и высокой степенью событийности.

⁹⁸ Недаром Г. фон Бюлов, перефразировав известное библейское выражение, сказал: «Вначале был ритм». Высказываний, свидетельствующих о важности ритма в музыке, много. К числу наиболее известных относятся слова Ф. Шопена: «Ритм – это душа музыки». Э. Жак-Далькроз назвал ритм телом музыки.

⁹⁹ Кстати, именно в этом широком значении ритм присутствует всюду в Универсуме, определяя собой одну из фундаментальных закономерностей бытия.

ней ритм выступает как основная смыслообразующая сторона, выявляющая саму суть этого вида искусства¹⁰⁰. Ритм в широком значении образует конструкцию музыкальной формы, обеспечивая ее существование во времени и пространстве. Поэтому ритмичность в ее высшем понимании становится неотъемлемым качеством любого истинного произведения.

Ритм выявляет саму сущность музыки как временного явления. Музыка лишена механистичности, поэтому ритм в ней является не неким внешним фактором, которому она обязана подчиняться, а ее изначальной внутренней сущностью. Объяснение этому лежит в интонационной природе музыки. Ритмическая сторона тесно связана с интонацией как выразительностью и смысловой наполненностью всего, что имеет отношение к музыке. Как утверждает Б. Асафьев, «ритмические перемещения сами по себе не имеют значения, а только в связи с интонационной динамикой»¹⁰¹.

Ритм обеспечивает функциональную сторону формы как соотнесенность и соподчиненность различных ее элементов. Метроритмическая сторона является гибкой основой музыки, тем руслом, по которому она течет. Русло, если продолжить метафору, направляет ее движение, не стесняя при этом ее свободы. Таким образом, метр – это вовсе «не очищенная умственная структура, а скрытый закон телесного движения, наполненного культурно-историческим содержанием»¹⁰².

В произведении сам музыкальный материал несет в себе приметы времени. Основываясь на этом, М. Бонфельд классифицирует музыкальный материал по его хронотопическим функциям, то есть тем функциям, которые он выполняет в определенном пространственно-временном континууме произведения¹⁰³. Суть хронотопической функции материала заключается в том, что он имеет различный вид в зависимости от того, в какой части формы находится. Объясняя данный феномен, М. Бонфельд отмечает, что сам музыкальный материал обладает способностью выявления ритма времени.¹⁰⁴ Музыкальное произведение должно создать ощущение протекающего времени, которое имеет этапы становления. Если музыка не покажет изменения, происходящие с музыкальным материалом, то в музыке будет отсутствовать сам характер движения.

Таким образом, музыкальный материал формы организован особым способом, который призван подчеркнуть процессуальность музыкальной формы. Музыкальный материал организован не просто **во времени**, но и

¹⁰⁰ Примечателен и тот факт, что при оценке «музыкальности» произведения какого-либо другого вида искусства в первую очередь имеют в виду именно ритм.

¹⁰¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - С. 87.

¹⁰² Там же. - С. 13.

¹⁰³ Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений. – М., 2001. - С. 86.

¹⁰⁴ Там же. - С. 86.

также **согласно времени**, что позволяет говорить о том, что временная координата произведения в ней разнонаправленная. Свободно переставлять разделы произведения без ущерба для формы невозможно. Исключения составляют те произведения, где подобная ротация становится художественным приемом. Каждый раздел музыкальной формы требует своего ритма, своего неповторимого ощущения времени. Собственно, в музыке не время распоряжается материалом, а сам материал создает неповторимое ощущение времени.

Как уже отмечалось, в ощущении времени музыкального произведения важен не темп как таковой, а скорость протекания процессов, динамика смены музыкальных событий. И здесь автор должен проявить изобретательность, отталкиваясь от идеи произведения. Образ сочинения диктует и приемы, которыми он будет создан. К примеру, начало произведения требует толчка, то есть некоего активного движения, но, если образ рождается «из ничего», представляет собой как бы материализацию воздуха, то такой импульс будет неуместен и только разрушит характер образа¹⁰⁵. Толчок в музыке не должен восприниматься как нечто неожиданное и резкое. Его назначение – привлечь внимание и направить его на восприятие образа. Б. Асафьев обращает внимание на то, что толчок не должен быть формальным. Только то, что позволяет нашему сознанию войти в систему звуковых отношений, имеет значение¹⁰⁶. Таким образом, на начало произведения приходится функция не только пробуждения движения, но и установления самого его характера¹⁰⁷.

Время, с которым мы встречаемся в музыкальном произведении, различно. Одно – чисто внешнее – время физическое, охватывающее то временное пространство, которое можно измерить в часах и минутах. Другое – концептуальное – то, которое создается композитором. Третье – перцептуальное, психологическое – то, которое воспринимается слушателем. Они неравноценны. Физическое время имеет для музыкального произведения более формальный характер, очерчивая только физические границы его звучания. Концептуальное и перцептуальное время тесно переплетены друг с другом, и, по сути, представляют собой одно неразрывное целое.

Композитор создает произведение, ориентируясь (часто и не сознавая этого) на психологические возможности восприятия¹⁰⁸. Восприятие времени в произведении кажется простым и понятным только

¹⁰⁵ Например, воздушное, словно парящее вступление к опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера, где создается образ чистоты и духовной красоты, был бы испорчен резким аккордом в начале.

¹⁰⁶ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - С. 55.

¹⁰⁷ Асафьев отмечает, что первая функция толчка – вовлечение слуха «в основной тон (тональную сферу) музыки, которой предстоит развертываться». – Там же. - С. 64.

¹⁰⁸ Б. Асафьев обращал внимание на то, что музыкальная форма как таковая складывается как способы запоминания музыки. – Там же. - С. 32.

на первый взгляд: создается ощущение, что время движется в одном направлении, от прошлого к будущему. Это замечание верно лишь по отношению к времени физическому. В музыке же основным является время психологическое, которое подчиняет себе физическое время. Психологическое время образует сложный и не всегда очевидный слой временной координаты музыки.

Характер восприятия музыки таков, что время в нем постоянно соотносится с прошлым, уже отзвучавшим и тем, которому еще предстоит прозвучать. Сознание реципиента, которое постоянно «курсирует» между прошлым и будущим в музыкальном произведении, рождает то сложное и многозначное ощущение времени, благодаря которому музыкальная форма воспринимается как единое целое.

Сознание слушателя охватывает одновременно несколько временных пластов, которые условно можно разделить на прошлое, настоящее и будущее. При этом понятие настоящего в музыке весьма условно. Оно представляет собой, скорее, некую условную ось, вокруг которой разворачиваются основные «события» произведения, концентрирующиеся в области прошлого и будущего¹⁰⁹.

Специфика восприятия музыкального произведения состоит в том, что все звучащее в нем воспринимается не само по себе, а в отношении к отзвучавшему материалу и тому, которому предстоит прозвучать. Появление нового звучащего материала как настоящего постоянно соотносится с прошлым, которое приобретает в силу этого новое значение. По мере звучания произведения происходит непрерывный процесс переосмысления уже услышанного в свете нового материала. В процессе развертывания формы в сознании реципиента накапливается все больше материала для сравнения и сопоставления. Поэтому в нем постоянно происходит переоценка того, что уже прозвучало.

Концептуально-психологическое время выполняет две важные функции. Оно, с одной стороны, оправдывает ожидания слушателей, с другой – обманывает их. Это определяется присутствием будущего в музыкальном произведении, которое предвосхищается в сознании слушателя. Будущее предвосхищается в соответствии с тем, что уже прозвучало, то есть оно предстает в сознании реципиента как некое логическое его продолжение. С изменением времени меняется и характер предвосхищения. Оправдывая логические ожидания слушателя, композитор создает атмосферу комфортности, предсказуемости, что психологически оправданно, так как способствует пониманию внутренней

¹⁰⁹ Соотношение прошлого и будущего в звучащем произведении зависит от конкретного участка музыкальной формы. Если это только начало произведения, то наиболее богатым представляется его будущее, с которым связываются ожидания слушателей. Ближе к концу произведения прошлое занимает место главной содержательной его стороны.

логики произведения. Это соответствует законам восприятия, так как слушатель утратит интерес к музыке, логику которой он понять не в состоянии.

Но произведение, в котором все можно предсказать и предвидеть, теряет привлекательность в глазах реципиента. Поэтому, обман ожидания слушателя тоже является важным драматургическим двигателем композиции. Обман ожидания усиливает интерес к музыке, обостряет восприятие, интригует слушателя и тем самым повышает его слушательскую активность. Ведь звучащая музыка представляет собой незримый «диалог» композитора и слушателя, которые не только должны принимать в расчет существование друг друга, но и помогать друг другу. Истина произведения рождается только в совместном поиске. Идея и смыслы произведения раскроются только в том случае, если слушатель проявит активный интерес и творчески подойдет к процессу восприятия музыки. Любое художественное произведение рассчитано на духовную активность реципиента, благодаря которой и актуализируются его смыслы.

Обман ожидания создает атмосферу увлекательной игры. Композитор должен выстроить музыкальную форму таким образом, чтобы предсказуемость и непредсказуемость разумно сочетались и помогали создать интерес к музыке. Особенно важен данный момент в крупных произведениях, где необходимо постоянно создавать ситуацию усиления интереса слушателя. Только драматургически верно выстроенное произведение будет успешно функционировать в обществе. Напряженность ожидания является результатом динамичной формы, способной создать целостное представление о ней.

По отношению к бытию музыки можно говорить о двух разновидностях пространства. Одно из них то, которое занимает музыкальное произведение в реальном физическом пространстве. Другое – то, которое формируется внутри произведения как одна из его существенных характеристик.

Существование первого настолько своеобразно, что, по мнению ряда ученых (например, Р. Ингардена), музыка вообще лишена пространственной координаты, а обладает только временной. Действительно, трудно по отношению к музыке определить, какое пространственное положение она занимает. Чисто физически музыка представляет собой движение звуковых волн. По своей природе она лишена той стабильности пребывания в пространстве, которая достигается определением конкретной и зафиксированной ее точки. О том, что пространственность музыки переходит во временную координату, было замечено Г. Гегелем. Он писал по отношению к музыке, что в ней время

устраняет безразличную рядоположенность пространства и стягивает его непрерывность в одну точку времени «теперь»¹¹⁰.

Всю специфику музыкальной формы определяет ее внутреннее пространство. Пространственная координата в музыке так же важна, как и временная. Развитие в музыке не является только линейным, направленным от прошлого к будущему. Два фундаментальных понятия в музыке – звуковысотность и длительность, – выступают как частные проявления более широких категорий пространства и времени. По мнению М. Старчеус, сам факт высотных соотношений звуков указывает на наличие пространственной координаты в музыке¹¹¹. Пространство и время находят свое конкретное выражение в двух основных координатах музыки – горизонтали и вертикали, – которые служат факторами объединения всей музыкальной ткани.

При этом горизонталь теснее связана с временной стороной музыки, а вертикаль – с пространственной. По мнению М. Бонфельда, в музыке горизонтальная координата преобладает над вертикальной, что объясняется проявлением временной природы музыки. Но, замечает он, хоть «вертикаль непременно связана с музыкальным пространством...пространственные характеристики отнюдь не всегда реализуются именно в вертикали»¹¹².

Пространство в музыкальном произведении подразумевает **характер расположения материала**, а время – **характер его протекания**. В европейской музыке это нашло отражение в понятии фактуры как способа организации музыкального материала в пространстве-времени¹¹³. Характер фактуры, ее плотность и особенности строения имеют прямое отношение к образу произведения. Эффект пространства при восприятии создает благодаря феномену синопсии, который представляет собой корреляцию звуковых и зрительных впечатлений. Способность человека не только

¹¹⁰ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х тт: т.2. - С. 252.

¹¹¹ Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления. - С. 157.

¹¹² Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание. С. 40. В качестве примера автор приводит основную тему 1 части Третьего фортепианного концерта С. Рахманинова, где развернутость, протяженность темы, даже при сравнительно небольшом ее диапазоне (то есть небольшом в пространственном представлении) позволяет ей охватить значительное пространство и создать образ русской шири.

¹¹³ Следует отметить, что фактура появилась сравнительно недавно – в XVII веке, и сыграла важную роль в кристаллизации структур музыкального мышления.

слышать, но и «видеть» музыку приводит к неожиданным результатам¹¹⁴. Таким образом, восприятие пространства и времени не изолированы друг от друга.

Бытие музыкальной формы осуществляется через ее архитектонику, в широком смысле – пропорциональность, гармоничность, позволяющая воспринимать форму как единое целое. Архитектоника дает возможность именно пространственного восприятия формы¹¹⁵. В процессе подобного восприятия формы реализуется способность человека переводить слуховые впечатления в зрительные¹¹⁶.

Зрительные (а отчасти, и осязательные) ощущения тоже принимают участие в восприятии музыкальной формы, делая ее более понятной. Архитектонический хронотоп, как считает М. Старчеус, выполняет и важную функцию ограничения субъективизма в «переживании и оценке музыкального времени». Это позволяет управлять слуховой активностью и адекватно воспринять музыкальное произведение¹¹⁷. Характер восприятия, таким образом, уже заложен в хронотопе, его следует вывить и воспринять.

Сама суть музыкальной формы предполагает концепт пространства. Форма в музыке – это ограничение материала во времени и пространстве. Идея, присутствующая в сознании композитора, требует от него воплощения ее в определенной форме, представляющейся его мысленному взору как некое отграниченное пространство, в рамках которого он намерен воплотить свой замысел. «То, что предстает взору художника в виде формы, – пишет Т. Адорно, – наиболее верно объясняет е *contrario* (от противоположного) нежелание допускать в произведение искусства все неотшлифованное, неотцеженное...»¹¹⁸. Допущение в что-то предполагает наличие неких внешних границ, которые связываются в представлении с пространственной координатой.

¹¹⁴ Известный немецкий музыковед Э. Курт считал, что развертывание мелодии находит и свое зрительное оформление, благодаря чему она принимает пространственную форму. О зрительной проекции мелодии писали также Э. Хофман, Х. Мюе. По мнению В. Холоповой, данный феномен имеет естественнонаучное объяснение. По наблюдениям К. Прибрама, «высота звука имеет в нервной системе пространственный код». Оказывается, «расстройство узнавания музыки...сопровождается и расстройством восприятия пространственных структур, характерных для архитектурных форм» см.: Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб., 2002. - С. 55-65.

¹¹⁵ Здесь невольно вспоминается определение архитектуры как застывшей музыки. Музыка, по аналогии с ним – ожившая архитектура, которая стала движением.

¹¹⁶ В. Холопова указывает на некоторые принципы пространственной эстетики, влияющие на музыку. В качестве важнейшего она называет принцип зеркальной симметрии и приводит примеры его реализации в творчестве композиторов разных эпох и стилей. – См.: Холопова В.Н. Теория музыки. - С. 58-68.

¹¹⁷ Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления. - С. 160.

¹¹⁸ Адорно Т. Эстетическая теория. - С. 211.

Пространственность музыкальной формы проявляется в различных проекциях. Одно из наиболее типичных присутствует в строении музыкальной фактуры, где наличествует пара понятий «рельеф – фон». Рельеф представляет собой неординарный, яркий материал; фон – не такой индивидуализированный и менее заметный. Рельеф и фон располагаются на разных пространственных уровнях, придавая произведению такое качество, как объемность звучания. Наличие контрастных элементов само по себе создает ощущение многоплановости, что напрямую связано с пространством. Рельеф и фон выполняют различные функции в музыкальной ткани произведения, но они одинаково важны и раскрывают себя полностью только во взаимосвязи.

Рельеф и фон могут располагаться не только вертикально, в одновременности, но и горизонтально. В этом случае происходит смена их во времени. Наличие основного и вспомогательного материалов дает возможность сосредоточить внимание на главном, выделить его в слуховом сознании. Фоновый материал важен. По сути дела, если бы его не было, основной не воспринимался бы так остро и выразительно. По мнению Ж.П. Сартра, фон составляет необходимое условие явления основной формы. Если бы его не было, основная форма не смогла бы проявить себя во всей полноте¹¹⁹. Второй план фактуры, образуемый фоном, не является вторым по сущности. Благодаря его присутствию создается объемность и многоплановость звучания. Основной материал лишился бы своего преимущества как основного¹²⁰.

Насыщенность пространством в музыкальном произведении проявляется по-разному. Наиболее показательными в данном случае становятся так называемые эффекты создания пространства, преследующие определенные художественные цели.

Каждая эпоха в истории музыкальной культуры была представлена интересными примерами создания эффектов пространства¹²¹.

¹¹⁹ Сартр Ж.П. Бытие и ничто. - С. 70.

¹²⁰ Смену рельефа и фона Е. Ручьевская связывает с событийностью музыки. – См.: Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. – СПб., 1999. - С. 56.

¹²¹ В европейской музыке это начало формироваться вместе с зарождением многоголосия. Интересный момент относится к периоду средневековья, когда существовала традиция антифонного пения попеременно двух хоров, расположенных напротив друг друга в церкви. Этот пространственный эффект привел к появлению ранних форм многоголосия. Яркими примерами изобиловала эпоха Возрождения. В жанре итальянской хоровой музыки каччии путем имитаций создавался эффект многочисленных переключек людей, находящихся на значительном расстоянии друг от друга. Этот жанр был излюбленным композиторами для создания образов охоты, водных прогулок, шумной рыночной площади. Похожие эффекты можно встретить во французских шансон К. Жанекена. В романтической музыке в ноктюрах Ф. Шопена создается оригинальный пространственный эффект. Обертонный ряд, используемый в фигурациях сопровождения ноктюров, рождает образ воздушности, полета, парения.

О наличии интересных пространственных эффектов в кантатно-ораториальном творчестве И.С. Баха пишет М. Друскин. Композитор сумел создать в нотной записи графическое изображение пространственных «событий» произведения. В этом случае «зрение приходит на помощь слуху»¹²². Описанная автором ситуация позволяет проследить направления движения мысли композитора, в результате чего рождается уникальный пространственный эффект. Заслуживает внимания и другой факт из творчества Баха. Часто используемая им символическая фигура «креста», воплощающая образ страдания, по направлению мелодического рисунка как бы воспроизводит, прочерчивает контур креста в пространстве.

Следует заметить, что пространство в музыке имеет особые характеристики. Создание пространственных эффектов в музыке, примеры которых весьма многочисленны, свидетельствуют о том, что привычное понимание пространства для музыки неприемлемо. Это именно эффекты, то есть примеры создания иллюзии, способной восполнить то, что отсутствует как привычное явление, как пространство в его физическом значении. Эффект пространства рождается и от присутствия в музыкальном произведении примет различных стилей, жанров, традиций. Они составляют то разноголосье, которое подобно хору и которое создает пространственный континуум присутствия разного. Занимая различное место в музыкальной форме, оно создает его объемность.

Итак, особенности бытия музыки рождают непривычное соотношение времени и пространства в нем. Пространственная координата музыки не занимает в ней большого места. Время же является важнейшей характеристикой музыки как вида искусства. Во времени, разворачивающемся в каждом музыкальном произведении, можно выделить две составляющие: время физическое и время психологическое, которое, в свою очередь, подразделяется на то время, которое переживает композитор во время его создания и то, которое переживается исполнителями и слушателями. Все они составляют разные величины, образуя в целом временную картину произведения.

Музыка обладает устремленностью в будущее. Поэтому в ней соотношение прошлого, настоящего и будущего неравномерно. Музыка – длящееся настоящее и ожидаемое будущее. Прошлое в музыке тоже важно, но, согласно специфике музыки, оно имеет необычный вид. Не

¹²² Автор приводит пример отрывка из «Страстей по Матфею», где присутствует подобная графическая выразительность, которая проявляется в своеобразном использовании музыкально-выразительных средств. Бах мелодическим рисунком изображает «как по обе стороны от распятого Христа были распяты еще двое мучеников: направо – мелодия движется вверх, налево – соответственно вниз, где аналогично воспроизведены «правая» и «левая» стороны. – См.: Друскин М. Пассионы и мессы И.С. Баха. – М., 1976. – С. 24.

являясь тем, что навсегда ушло в безвозвратное, прошлое в музыке становится энергетическим полем настоящего. Время – это то, что по словам О. Шпенглера, «музыка может уяснить лучше слов...»¹²³.

Именно уникальное соотношение времени и пространства придает бытию музыки ту красоту и неповторимость, которые и определяют истинность музыкального произведения.

2.2. Звук и его осмысление в музыке

Материальная основа музыки – это механические колебания воздуха, при которых происходит перенос не вещества, а энергии, в результате чего образуется звук. Звук является материей музыки, ее телом, тем материальным образованием, которое становится проводником, выразителем ее главного, идеального начала. Во всех определениях звука исследователи отмечают две его стороны: звук как физическое явление и звук как источник слуховых ощущений. В ряде определений эти две характеристики сливаются в одну. С точки зрения физических характеристик звук является сложным образованием, в котором главную роль играет частотный спектр.

Но для музыки как искусства первостепенное значение имеет не столько физическая характеристика звука, сколько его способность воздействовать на человека. Поэтому в определениях звука такое внимание уделяется психофизиологической стороне этого акустического явления. Следует при этом заметить, что физическая особенность звука и его способность влияния на человеческую психику находятся в тесном взаимодействии.

Человека окружает в жизни множество звуков. Большинство из них – шумовые, которые представляют собой побочное явление какого-либо процесса, на сущность которого они не оказывают существенного влияния. В отличие от них музыкальные звуки обладают самостоятельной ценностью. Они появляются не случайно, как шумовые, а представляют собой результат отбора – целенаправленной работы композитора или народного музыканта. Музыкальный звук предназначен для передачи информации – прежде всего, эмоциональной. Те переживания, которые вкладываются музыкантом в звуки, являются информацией, предназначенной для того, чтобы к ней приобщились другие. Музыкальный звук, таким образом, можно рассматривать как один из важнейших каналов общения людей. Только наполнившись смыслом, звук становится музыкальным. Звук, насыщенный смыслом, одухотворяется, приобретает ценность как явление духовного порядка. Не теряя своих физических характеристик, он поднимается на новый уровень бытия – духовный.

¹²³ Шпенглер О. Закат Европы. - С. 331.

Отграничивая концептуальное пространство музыкального произведения, композитор уже определяет характер звукового поля, насыщенность и весомость его звукового наполнения. Звук, оставаясь в пределах своих физических параметров, так перестраивается, что на первый план выходит его смысловая координата. Та идея, которая лежит в основе музыкального произведения, направляет и координирует звуковое развитие материи. Концептуальное пространство-время очерчивает границы, в рамках которых происходят события музыки. В нем уже заложена определенная динамика развертывания музыкальных событий, которой определяется специфика протекающих в музыке процессов. Звук, таким образом, становится выразителем сложного идеального содержания. Звук своим **качеством** раскрывает временную и пространственную специфику конкретного произведения. Звук согласно идее композитора, становится тем фактором, который, с первых же моментов звучания произведения, задает качество его формы.

Звук в музыкальном произведении выступает как явление, обнаруживающее то, что находится в глубине и скрыто. Звук выявляет сущность музыкальной идеи. Именно через звуковую материю выявляется сущность идеи. Будучи своеобразным каналом передачи содержания и, выступая в данном качестве как внешний фактор по отношению к сущности музыки, звуковая материя раскрывает сущность идеи, не лишая ее при этом ее тайны. Музыка – часть бытия, она открыта, явлена, и в этом смысле, если отталкиваться от трактовки слова «алетейя», выявленное М. Хайдеггером, истинна. Задачу обнаружения истинной сущности музыки выполняет звуковая материя.

Все гениальные находки музыкантов находят свое выражение в звуке, чем и объясняется особое отношение к нему со стороны композиторов и исполнителей. Звук является в музыке наименьшей структурной единицей произведения, то есть тем, из чего складывается музыкальная ткань¹²⁴.

Звук воспринимается как информационно насыщенный только в том случае, если он обладает неким качеством, отличающим его от других акустических явлений. Чтобы стать частью системы и приобрести значимость, звук должен быть выделен из звуковой среды. Своеобразие и богатство звука выявляется только при сравнении его не с любыми звуками вообще, но с другими звуками данной системы. Выразительность звуку придает его смысловая сторона, которая формируется обязательно во взаимодействии с другими элементами музыкальной речи. Данная особенность была отмечена Г.Гегелем, который писал, что только отношение звука к другим «сообщает ему его собственную

¹²⁴ В «Музыкальном энциклопедическом словаре» музыкальному звуку дается определение как наименьшему структурному элементу музыкального произведения. Музыкальный энциклопедический словарь./ Гл. ред. Г. Келдыш. – М., 1990. - С. 201.

действительную определенность, а вместе с ней различие, противоположность по отношению к другим звукам или единство с ними»¹²⁵. Музыкальный звук, таким образом, способен проявиться только в определенном контексте.

Звук является, в первую очередь, носителем осмысленности в музыке -интонации. Интересно, что Асафьев определил центральный элемент выразительности музыки – интонацию, – как «тоновое напряжение»¹²⁶, в котором звук наполняется особым качеством. Звучание обретет форму только в том случае, если оно будет «одушевленным и одухотворенным, следовательно, упорядоченным, живым, осмысленным»¹²⁷. Насыщаясь смыслом и одухотворяясь, звук вбирает в себя частицу духовности человека, становится одним из носителей его духовной сущности.

Данное качество приобретается звуком в рамках определенных музыкальных систем, которые представляют собой разнообразные способы объединения музыкального материала. Звуковая система организует в единое целое отобранные практикой звуки и придает им упорядоченность. По мнению исследователей, эволюция музыкальной системы направлена в сторону ее дальнейшей конкретизации и совершенствования внутрисистемных связей. Постепенно количество используемых звуков системы увеличивается, связи ее усложняются. Но, для успешного функционирования системы необходимо, чтобы отношения между звуками обладали качеством надежности, вследствие чего происходит упрощение механизма связей, дающее возможность создания стабильности и прочности. Таким образом, любая музыкальная система функционирует по принципам саморазвивающихся систем.

Одной из таких систем является музыкальный строй, который регулировал звуковые соотношения всей музыкальной системы, особенно - инструментальной.

Само слово «строй» включает в себе глубокий смысл, раскрывающий его роль в истории музыкальной культуры. Стройность и соразмерность были принадлежностями гармонии, которая изначально складывалась как преобразование хаоса. Вследствие этого строй воспринимался как организующее начало, приводящее звуки в гармонию. В нем, так же, как и в конструкции инструментов, нашли отражение особенности музыкального мышления народа. Строй выполняет важную задачу выделения из общей звуковой массы тех звуков, которые имеют эстетическое значение для данной музыкальной культуры. Выделив эти звуки, строй приводит их в соответствующую систему, на которой основ принцип настройки музыкальных инструментов. Следует отметить, что

¹²⁵ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х тт. т.2. - С. 255.

¹²⁶ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - С. 355.

¹²⁷ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М., 1991. – С.163.

для различных музыкальных культур звуки, выделяемые из общей массы, могут быть очень далекими друг от друга. Для восточных культур более типичным является использование множества звуков в одном частотном диапазоне. Это позволяет делать звук более насыщенным, богатым. Множественность звуков в сравнительно узком частотном спектре создает более красочную звуковую палитру.

Однако, красота подобной музыки тоже должна быть услышана. Для непривычного уха она не кажется привлекательной. Звук, таким образом, становится музыкальным в том случае, когда он обретает социальный статус, то есть выражает эстетическое представление о красоте и целесообразности не одного человека, а целого общества. Подобное освоение звукового пространства происходит постепенно. Звук только в том случае может стать основой для создания музыкального произведения, когда он обретает свой «законный» статус. Он не является чуждым мышлению данной музыкальной культуры.

И только на основе освоенных таким образом звуков формируется музыкальный лад.

Лад относится к коренным эстетическим категориям музыки¹²⁸. Он представляет собой такую организацию музыкальных звуков, при которой каждый звук имеет строго определенную функцию. Объединяющим началом в ладу служит центральный тон, который притягивает к себе все остальные. Музыкальный лад существует за счет системы тяготений, которые определяются отношениями устоя и неустоя. Эти отношения являются наиболее универсальными и встречаются во всех ладовых системах. Лад предстает в музыке как наиболее мощная организующая сила, благодаря которой музыка существует как духовное явление. Множество ладовых систем, сложившихся в истории музыки, свидетельствуют о том, насколько чутко лад откликается на изменения, происходящие в музыкальном мышлении. Лад систематизирует и обобщает то, что стихийно формируется в музыкальной практике. Значимость лада состоит не только в организующей функции, но и в выразительной, так как именно в ее рамках формируется интонация. В выразительности лада запечатлевается эмоциональная жизнь общества, которая находит выражение в ладовой окраске¹²⁹. Таким образом, лад и строй имеют непосредственное отношение к звуковысотной стороне музыки и регулируют деятельность звуков.

¹²⁸ Название «лад» можно соотнести со словом «строй», так как оно тоже является выражением идеи гармонии в музыке.

¹²⁹ Так, в европейской музыке сложились две ладовые системы, имеющие различную эмоциональную окраску – мажор и минор. Возможно, на сам факт их появления оказала, в определенной степени, популярная в эпоху барокко теория аффектов, одной из интересных сторон которой было требование длительного выдерживания одного аффекта для лучшего его восприятия.

Звук как первооснова музыки, через который идеальное начало воплощается в материальное, обладает сложной структурой. Он сам по себе несет огромное информационное поле, насыщенность которого увеличивается по мере наполнения его конкретным содержанием. Прямым следствием этого являются различные способы звукоизвлечения, встречающиеся в разных музыкальных культурах.

Возможно, подобное отношение стало одной из причин того, что большинство восточных музыкальных культур монодийны, то есть одноголосны. Ведь именно одноголосие позволяет выделить ценность каждого звука, который, благодаря такому вниманию, не теряется в массе других. Именно эта особенность звуковой организации и позволяет в каждый отдельный миг обращать внимание только на один звук. Здесь проявляется преимущественно горизонтальная форма восприятия звукового поля. Его вертикальная координата рождается как результат пространственных эффектов, являющихся следствием углубления и расширения присутствия звука.

Понимание звука как некоей космической энергии присутствовало в древнейших философских концепциях Востока. Традиция трактовки Универсума как звучащего начала, в котором достигнута изначальная гармоничность сущего, оказала влияние на музыкальную практику. Энергетическая сила звука постоянно использовалась в молитвах и заклинаниях. Звук становился важным моментом при достижении медитативного состояния, непосредственно связанным с процессом саморегуляции организма. Музыка при этом создавала особый характер сосредоточенности и углубленности, который раскрывал перед медитирующим трансцендентные миры.

Трактовка звука как неповторимой и уникальной духовной ценности нашло отражение в философских трактатах древности. Для музыкальной эстетики Востока характерно отношение к звуку как к истоку бытия, универсальному творящему началу. Музыка берет начало в Едином (Дао, У-Ци), что объясняет ее изначальную цельность¹³⁰. Разделение музыки на части, которое происходит вследствие ее развития, всегда направлено на обретение целостности, что создает гармонию. Сила музыки не только в том, считали восточные мыслители, что она является хранилищем тайного знания о человеке и мире, но и в том, что она – прообраз чистоты и цельности человеческой души. Тот факт, что достижение гармонии в музыке происходит через преодоление противодействующих сил, позволяет ей быть аналогом человеческого существования.

В музыке ценилась не только и не столько ее способность откликаться на движения души, сколько ее способность возвышать и облагораживать ее порывы. «Даосские и дзен-буддийские монахи всегда

¹³⁰ Музыкальная эстетика стран Востока / под ред. В.П. Шестакова. – М., 1967. - С. 217.

подчеркивали в музыке ее мистически-окультурное, трансцендентное начало, помогающее постижению сути бытия, процессу духовного совершенствования человека»¹³¹. Музыка представляла собой некий прообраз трансцендентного мира, стремление к которому приближало человека к постижению тайн мироздания.

Культивирование звука превращало музыку в наиболее эффективный путь мистического постижения сути бытия. В подобном качестве музыка становилась обязательным элементом практики философа. Погружение в музыку открывало перед мыслителем горизонты познания глубин собственного внутреннего мира, которые становились ступенью к постижению тайн бытия. В отношении древних мудрецов к музыке ярко проявлялось концепция соотнесенности внутреннего мира человека как микрокосма и мира внешнего как макрокосма. Открывая космос как необъятную величину в себе, философ имел возможность прикоснуться к необъятности вселенной. Звук открывал перед человеком не только бездны мироздания, но и глубины его собственного духа. В звуке, насыщенном космической энергией, смыкались всеобщее, универсальное, и личное. Это давало возможность человеку почувствовать свою сопричастность мирозданию. Приводя внутренние силы человека к состоянию уравниваемости, музыка становилась необходимым атрибутом жизни мудреца. Музыкальные композиции всегда считались на Востоке живым организмом, требующим бережного отношения к себе.

Все это сказывалось и на традициях восточного национального музицирования, которое воспринималось как непосредственный контакт с творящими силами универсума. Поэтому все моменты, имеющие отношение к пению или игре на инструменте, были связаны со сложной, хорошо проработанной символикой. Строение инструмента, положение пальцев при игре на нем, использование тех или иных позиций, способы звукоизвлечения и т.д. – все несло в себе глубокий мистический смысл. Неудивительно, что игра на инструменте воспринималась как ритуал, владение которым приобщало человека к кругу избранных¹³².

Эстетика звука как такового составляет важную область музыкальной выразительности. В отношении к звуку, в том положении, которое занимает звук сам по себе, проявляются особенности культуры народа. К примеру, для восточных культур типично очень бережное отношение к каждому звуку, рассматриваемому как неповторимая

¹³¹ Вильданов У.С., Вильданова Г.Б., Загитова Л.Ч. Оккультно-трансцендентальная природа звука и музыки в бытии человека. – Уфа, 2007. - С.69. Кстати, такое же отношение к музыке характерно для античной культуры, где музыку рассматривали как способ очищения человека от ненужных аффектов и благотворного влияния на гармонию души.

¹³² Такой, например, была традиция игры на струнно-щипковом инструменте цине в Древнем Китае. Владение цинем считалось обязательным для «благородного мужа» в традициях конфуцианства.

ценность. Это особенно наглядно проявляется при наблюдении за музицированием восточных музыкантов. К примеру, начало индийской раги чаще всего представляет собой многократную «апробацию» звука, которая достигается различными способами его звукоизвлечения. Подобная «раскраска» помогает музыканту выявить скрытые стороны звука, его потенциальное богатство. Способность расслышать и понять красоту звука позволяет музыканту выстроить будущую музыкальную форму.

Историческая традиция исполнения индийской раги представляет собой процесс культивирования звука. Вся рага – это длительно разворачивающаяся композиция, воплощающая какое-либо одно переживание¹³³. Композицию индийской раги, возникающую из одного звука и постепенно достигающую значительных размеров, можно условно определить как поэму «переживания звука». Один звук, данный вначале, вызывает ассоциацию с эмоциональным переживанием, сущность которого разворачивается в произведении. Через богатую звуковую палитру развертывается богатство эмоционального состояния, раскрытого с различных позиций. Рага не имеет каких-либо определенных размеров. Она может быть и короткой, и весьма развернутой, длящейся часами¹³⁴.

Все сказанное относится к арабскому макому и азербайджанскому мугаму, в которых нашло отражение особое отношение к красоте звука. Для восточных музыкальных традиций характерно любование звуком, его красочное преображение, погружение в его неизмеримые глубины, где выявляются его скрытые смыслы. Это превращало музыку из объекта развлечения в способ постижения сущности бытия. Наслаждение красотой и энергетикой звука давало возможность ощутить мистическое постижение сущности бытия и одновременно прикоснуться к тайнам его творения.

Различная концепция звука как материального начала, воплощающего духовное, отличает западную и восточную культуры. Восточное ощущение звука есть его приятие, погружение в него, выявление его скрытых закономерностей. В западной трактовке звука преобладает идея преображения его, то есть применения той силы, которая его изменит. В этом – проявление динамичности звукового поля западноевропейской музыки. Восточная музыка, в силу этого, созерцательна по своей природе, ей чуждо активное сопротивление. Западная же музыка, культивировавшая активное вмешательство и

¹³³ Кстати, в какой-то степени, это сопоставимо с длительным характером переживания аффектов, свойственных эстетике барокко.

¹³⁴ Сказанное имеет отношение к инструментальным рагам. Те, в которых используется поэтический текст, учитывают выразительность слова, в соответствии с чем и строится их композиция.

преображение звука, отличается динамикой, составляющей, в какой-то степени, противовес созерцанию¹³⁵.

Принципиально иное отношение к звуку в европейской музыке, однако, неизменным не оставалось. В европейской музыке акцент приходился на функциональную сторону звука, поэтому он ценился не столько за свою уникальность, сколько за способность быть частью системы как выразительницы идеи. Каждая эпоха раскрывает свой звуковой образ, отличающийся всеми показателями его характеристик – динамикой, интенсивностью протекания звуковых процессов, тембровой окраской. Особенно значительно преобразился звук в XX веке, когда произошло кардинальное изменение представлений о пространстве-времени. Музыка чутко реагирует на любые изменения в сфере духовной жизни общества; новый образ звука в этом отношении стал одним из наглядных тому примеров.

В процессе музыкальной практики сформировались устойчивые характеристики звука, относящиеся к его высоте, длительности, динамике и тембру, известные как свойства музыкального звука. Высота звука, являющаяся одним из важнейших его параметров, зависит от частоты колебания вибрирующего тела. Высота звука подразумевает определенную зону его звучания. Суть зонности состоит в том, что звук воспринимается слухом как таковой в пределах определенной зоны, составляющей 5 центов. Наличие зонности позволяет незаметно регулировать высоту в зависимости от художественных задач, которые необходимо решить в произведении. Выявление зонной природы музыкального звука позволяет обратить внимание на сложность его восприятия. Градации звука в пределах звучания зоны используются в современной музыке как один из важных приемов создания особой выразительности.

Динамические градации звука охватывают большой диапазон, который не является постоянной величиной, а меняется в зависимости от условий применения. На динамику, как и на все характеристики звука, оказывает влияние музыкальная практика. Отмечено, что в целом звуковой диапазон европейской музыки постепенно увеличивается, причем первые примеры больших динамических контрастов дала музыке эпоха романтизма, культивировавшая, с одной стороны, бурное выражение чувств, а с другой – внимание к малейшим изменениям его настроения. В настоящее время звуковой диапазон стал еще больше. В некоторых произведениях, построенных на сонорных эффектах, звук достигает большой силы. Она создается, впрочем, не только за счет увеличения динамики звука, но и за счет особой концентрации звукового поля. Таким образом, динамика звука не является чисто механическим образованием. В

¹³⁵ О. Шпенглер рассматривает динамику как преодоление созерцания, что как раз и характерно для модели европейского звука. - См. Шпенглер О. Закат Европы. - С. 291.

нем, как и вообще в музыке, большую роль играет контекст, формирующий уровень звукового порога.

Длительность звука колеблется в пределах от 0,015 – 0,02 секунды до нескольких минут (которые образуются при извлечении его педалями органа)¹³⁶. В длительностях и их соотношениях находит отражение временная природа музыки, ее ритмическая сторона. Музыкальный ритм, обладая четкостью, в то же время гибок; в нем присутствует множество моментов, которые не фиксируются письменно¹³⁷.

Особое, специфическое явление представляют собой соотношения тембров, благодаря которым образуется неповторимая красочность звука. Тембры человеческих голосов, инструментов, различных способов звукоизвлечения образуют сложную картину взаимодействия различных звуковых характеристик, обеспечивающих разнообразие музыкальной палитры. Тембровая музыка, которая приобрела известность в музыке XX-XXI веков, создает новое представление о качестве звука.

Выразительность и неповторимость звука складывается благодаря его свойствам: высоте, длительности, динамике, тембру. Каждое из этих свойств обладает чисто физическими характеристиками. Высота звука зависит от частоты колебания упругого тела, являющегося его источником. Длительность звука зависит от продолжительности колебания тела, а динамики – от интенсивности. К этим характеристикам, имеющим четкую физическую основу, присоединяется тембр, определяемый как окраска звучания. Принципиальное отличие тембра состоит в том, что в его определении преобладают характеристики эмоционального плана. Тембр характеризуется как «теплый», «мягкий», «резкий», «пронзительный» и т.д. Физическую основу тембра составляют обертоны – частичные тоны, образующиеся выше основного звука. Обертоны подразделяются на две группы. Одна из них, называемая «гармоники», имеет стандартную устойчивую структуру, образующую натуральный звукоряд. Другая группа имеет индивидуальное строение, и от нее зависит специфическая неповторимость звука.

Отношение к звуку постепенно менялось в истории западноевропейской музыки. Развитие многоголосия и гармонии сформировало особое отношение к звуку. Звук постепенно стал восприниматься не только как единичное явление. В аккордах ценность имеет не каждый отдельно взятый звук, но их совокупное звучание. В гармонии, где изначально в аккордах присутствовали как функциональное, так и фоническое начала, постепенно стала преобладать фоническая

¹³⁶ Музыкальный энциклопедический словарь. - С. 200.

¹³⁷ К ним, относится, например, агогика – незначительные отклонения от темпа, возникающие в процессе исполнения. Именно они придают музыке ту непосредственность высказывания, которая и рождает ощущение живого звучания.

сторона, связанная с красочностью созвучий. Этот процесс, усилившийся от одного века к другому, достиг апогея в XX веке.

Как и в других сферах жизни музыки, звук в современной музыке занял две полярно противоположные позиции. С одной стороны, в одном звуке открылись целые миры благодаря его расщеплению. С другой стороны, целые звуковые массы стали приобретать статус единого звукового образования, то есть выполнять функцию одного звука. Данная тенденция стала логическим следствием всего исторического развития образа звука в европейской музыке.

Ярким проявлением одного из перечисленных направлений является сонорика, построенная на принципе такого объединения звуков, при котором они воспринимаются как неразделенное звуковое «пятно». Сонорика оперирует звучаниями, имеющими большое количество составляющих его звуков. При этом звуки утрачивают свое прежнее значение как самостоятельные образования, которые, при желании, можно различить в общей звуковой массе. В аккорде от отсутствия одного звука зависел характер звучания всего созвучия, следовательно, каждый звук имел свою неповторимую ценность. В сонорике этого нет. Отсутствие звука там просто незаметно именно в силу того, что в музыке происходит оперирование огромными звуковыми блоками, имеющими красочное значение. Более того, в сонорике могут вообще отсутствовать отдельные звуки. Таким образом, отсутствие звука как такового ведет к переоценке его ценности. Появление подобных звуковых комплексов шло постепенно, от сонорно окрашенных аккордов, до сонористических полей¹³⁸.

Сонорная музыка – весьма характерное явление для современной музыки, так как в ней соединены два противоположных принципа отношение к звуку. Для создания звукосочетаний определенного акустического объема, необходимо проникнуть в структуру звука. Расщепление звука – обратная сторона звуковых комплексов. Если проанализировать звуковые комплексы, то окажется, что они построены по тем принципам, которые характерны для внутренней организации звука. Они выявляют структуру звука, выводя его на более масштабный уровень. В таких композициях смыкаются макро – и микроуровни звука.

Противоположное явление в современной музыке – техника композиции, получившая название «пуантилизм». Если в сонорике звук теряет свою первоначальную ценность, то в пуантилизме, наоборот, его ценность возрастает. Пуантилизм оперирует не группами звуков, объединенными в мелодическую или гармоническую общность, как мы это видим в обычной традиционной музыке. Вся ткань пуантилистического произведения представляет собой множество точек-звуков, разъединенных паузами или большими интервальными скачками. Если в традиционной

¹³⁸ См. Музыкальный энциклопедический словарь. - С.514. Более подробно об этом – Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.

музыке действует принцип объединения звуков, то в данном случае – разъединения. При этом один звук выполняет функцию фразы или темы. Таким образом, удельный вес каждого звука неизмеримо увеличивается. Если в традиционной музыке не все звуки обладают одинаковой ценностью, то в пуантилистическом произведении – все. Ни один звук не остается на втором плане. Все это в целом приводит к тому, что смысловая нагрузка на звук увеличивается. Произведение, даже очень маленькое, приобретает небывалую насыщенность и воспринимается как большое.

Здесь мы сталкиваемся с возрастанием роли отдельного звука. То, что в восточной музыкальной традиции было заложено изначально, в европейской традиции появилось как результат длительной трансформации звука.

Весьма симптоматично то, что пересмотр отношения к звуку в европейской музыке произошел в XX веке. Искусство чутко откликается на те события, которые происходят в обществе. Изменение представления о времени и масштабах жизненных процессов оказало влияние на музыку. Технический прогресс тоже сыграл свою роль. С появлением точных электронных приборов возникла возможность более детально изучить структуру звука, понять его «изнутри». Микромир звука стал более понятным и раскрыл перед композиторами возможности применения этих знаний в практике.

Звук получил особую трактовку в формах музыкальных произведений. Отныне музыкальные произведения стали создаваться не по привычным для нас схемам, типичным для музыки XVIII-XIX веков. Сама структура звука, выявившееся в произведении, диктовала своеобразие музыкальной формы.

Традиция культивирования звука в современной западноевропейской музыке сложилась постепенно. К XX веку началось кардинальное переосмысление тех звуковых норм, которые существовали на протяжении многих веков. Разработанная в 70-е годы XX века группой французских музыкантов «Маршрут» концепция звука позволила пересмотреть сложившиеся стереотипы музыкальных форм. Спектр звука стал исходной моделью формы, определяющей особенности ее строения. Музыкальная форма стала проекцией бытия звука, расшифровкой его в привычных масштабах музыкальной формы. Закономерности звука отражает сонограмма, представляющая собой графический текст жизни звука.

Звук приобретает в современной музыке поистине космическое значение, разрастаясь от одной точки до целой вселенной. Характерно, что примерами тому могут служить произведения, где центром внимания композитора является исключительно сам звук и особенности его

трансформации¹³⁹. Интересной особенностью данных произведений является заложенная в них установка, согласно которой звук меняется не в зависимости от своих физических характеристик, а в зависимости от ощущения человека

Становясь стержнем музыкальной формы, звук, таким образом, интерпретируется, приобретая иные масштабы. Он укрупняется, и все происходящие в нем физические процессы (возникновение, развитие, затухание) переносятся в рамки гораздо более значительные. Расширяются пространственные характеристики звука¹⁴⁰. Такая спектральная музыка создает уникальные музыкальные формы¹⁴¹.

Ряд исследователей, особенно К. Штокхаузен, отмечают изменение пространственных характеристик звука в произведениях современных композиторов. Необычайная интенсивность, происходящая в самом звуке, а не в отношениях между звуками, позволяет выделить в характеристиках звука новую величину – глубину. Так, О. Кулигина обращает внимание на такие стороны звука, как его трехмерность и стереофоничность. «Звук разрастается изнутри, – пишет она, – вбирая все возможные характеристики, открывает свое внутреннее устройство для исследования и применения»¹⁴². Открытие третьего измерения музыки – глубины, по мнению автора, происходит в первую очередь на уровне звука. Композитор, владея современными технологиями, имеет возможность самому выстроить структуру звука, и в этом смысле «звук становится одним из основных объектов творчества, и первая забота творца – его сочинение»¹⁴³.

Звук создается из «специальных форм звуковых вибраций» (выражение К. Штокхаузена), конструируется композитором и «становится в каком-то смысле многопараметровой микрокомпозицией»¹⁴⁴. Техника, по утверждению О. Кулигиной, «непосредственно связана с понятием Красоты и Гармонии, та как они напрямую зависят от того, как именно сделано»¹⁴⁵. Внимание к отдельному звуку и его структуре сочетается в современной музыке с использованием

¹³⁹ Это, например, «Геометрия звука» Р. Щедрина, «Двенадцать взглядов на мир звука» Э. Артемьева, «Обретение абсолютно прекрасного звука» В. Мартынова, «Жизнь в красном звуке» Э. Денисова и др.

¹⁴⁰ Среди наиболее известных пьес, созданных в данной технике – «Обертоны» Ж. Гризе.

¹⁴¹ А. Соколов приводит замечание Ж. Гризе по поводу его сочинения «Modulations»: «Формой этой пьесы является история тех звуков, которые ее, историю, составляют» . – См. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М., 2004. - С. 134.

¹⁴² См.: Кулигина О.В. Изобретение и открытие: образ звука в Новейшей музыке // Музыковедение. – 2000. - №1. - С. 39.

¹⁴³ Там же. - С.39.

¹⁴⁴ Там же. - С.40.

¹⁴⁵ Там же. - С. 40-41.

звуковых масс, представляющих собой «звуковые образования, конгломераты, образующие суммарные звуковые картины» (К. Штокхаузен). Таким образом, звук в современной европейской музыке сильно преобразился и потерял ту четкую определенность, которая была типична для музыки предыдущих эпох.

Новое отношение к звуку своеобразно перекликается с новыми способами нотной записи. В истории нотации заметно стремление как можно точнее зафиксировать звук. Данная тенденция имеет место и в записи музыки XX века. Максимальная детализация, направленная даже на такие стороны записи текста, как динамические оттенки, типична для многих произведений современной музыки. Современная музыка дала жизнь многочисленным индивидуальным нотациям, в которых композиторы стремились отразить не только все особенности звуковой стороны произведения, но и продемонстрировать свое концептуальное видение произведения¹⁴⁶. В подобных произведениях заметно стремление к максимальной точности изображения звука.

Однако, в современной музыке существует и иная тенденция, связанная не с «точечной» трактовкой звука, как единственно возможной, но, напротив, с расширением смыслового поля звука. Дело в том, что в современной музыке существует такая запись музыкального произведения, которая не имеет ничего общего с точными звуковыми характеристиками. Это, скорее, рисунки, в которых отсутствует нотная запись вообще. В таком произведении выбор звуков определяется исполнителем, который ориентируется на рисунки. Подобная неопределенность графического изображения текста означает и очень свободное отношение к звуку. Насколько верно исполнитель поймет авторский замысел и сумеет его воплотить – зависит исключительно от уровня его музыкальной культуры. Наличие посредника между создателем и слушателем в таких композициях накладывает на исполнителя большую ответственность.

В связи с данной проблемой необходимо остановиться на таком явлении современной музыки, как электронная музыка. Она тоже не имеет графической записи в силу того, что принципиально не предназначена для исполнителя. Создателем, исполнителем и аранжировщиком является сам автор. Но, при этом отношение к звуку предполагает большую степень точности его воспроизведения.

Современная культурная ситуация предполагает сильно возросший объем информации, в том числе, и звуковой. Человек находится в среде, где постоянно звучат звуки. Он начинает привыкать к этому и

¹⁴⁶ В силу того, что комментарии композиторов относительно характера исполнения произведения представляют огромную информативную ценность, без которой нередко невозможно понять, как произведение должно звучать, А.С. Соколов относит к тексту композиции, в отдельных случаях, и ее авторский анализ. - См. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. – С. 96-97.

воспринимать звуки как необходимый звуковой фон. Звук перестает для него быть значимой, и, главное, ценной информацией. Звуковые потоки делают постепенно человека невосприимчивым к значимости звука, к его красоте. Композитор А. Пярт считает, что бесконечный поток звуков «текущий мимо наших ушей», притупляет восприятие¹⁴⁷. Привычное становится обыденным, и музыка теряет свою ценность как искусство.

Выход из этой проблемы состоит в том, чтобы усилить внимание к каждому отдельному звуку.

Существуют произведения, для понимания которых необходимо напряженное вслушивание в звук. Это позволяет расширить представления о возможностях звука, выявить еще не выявленные выразительные его стороны.

В. В. Медушевским неоднократно отмечалась такая особенность звука, как способность вбирать в себя некие вневременные стороны бытия. «Звук – не мгновение, – пишет он, – но что-то есть в нем от мгновения, достоверность как бы вневременной или надвременной целостности»¹⁴⁸. И далее: «Вневременные силы души, заточенные в звук, ... жаждут пролиться во времени»¹⁴⁹. Звук как безмерная глубина, включает в себе вечность. В этом проявляется непосредственная связь музыки с иными сторонами бытия. Проникновение в содержание звука раскрывает перед человеком мир трансцендентных начал.

Специфика восприятия звука формирует его образ, проявляющийся в произведениях искусства. Образ звука в музыкальной культуре народа становится важным показателем его духовной сущности и особенностей мышления. На примере понимания концепции звука можно проследить характер ментальности данной культуры. В этом отношении Восток выступает как культура рефлексии, погружения в себя, переживания собственного экзистенциального опыта. В нем отсутствует стремление завоевать внешнее пространство, столь свойственное ментальности европейцев. Напротив, восточное мироощущение концентрируется на изучении человеком собственного внутреннего мира, погружении в его глубины. В европейской же музыке ощущается стремление к завоеванию пространства. В этом отношении звук восточной музыки более вертикален, а европейской – более горизонтален.

Звук является результатом окультуривания, эстетического преобразования акустического феномена, обладающего цельностью и проявляющего себя как некое обобщающее и типизирующее начало¹⁵⁰. По

¹⁴⁷ См. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. - С.90.

¹⁴⁸ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 31.

¹⁴⁹ Там же. - С.33.

¹⁵⁰ Возможно, поэтому У. Вильданов заметил, что звук не столько материален, сколько феноменален. – См.: Вильданов У.С., Вильданова Г.Б., Загитова Л.Ч. Окультурно-трансцендентальная природа звука и музыки в бытии человека. – С.6.

словам Гегеля, музыка захватывает все существо человека, «центр его духовного бытия погружается в произведение и приводится в действие»¹⁵¹. Такое энергетическое воздействие на человека во многом обеспечивается особенностями звука.

За многие тысячелетия своего существования музыка выработала особые механизмы, позволяющие ей воплощать, сохранять и передавать ту энергию, которую в нее вкладывали творцы. Эта духовная энергия не является исключительно мистическим началом, она имеет и вполне материальную основу, представляя собой результат трансформации звука. Смысл, вкладываемый в звук, не обязательно имеет явный, очевидный характер. Многие смыслы представлены в нем имплицитно, выявляясь не сразу, но оказывая непонятное, неуловимое энергетическое воздействие. Такими звуковыми «формулами», которые каждая культура вырабатывала самостоятельно, активно пользовались жрецы, шаманы и другие представители культов. Способность музыки, например, ввести в гипнотическое состояние, была хорошо известна с древности.

Музыкальный звук представляет собой концентрацию явлений разного характера, объединяя в себе многое. Медушевский пишет, что «этос» и «пафос» прекрасного музыкального звука неотрывны от его «логоса» и поясняет, каким образом это проявляется в музыке: «особая правильность в распределении обертонов, когерентность формант и другие акустические тонкости наполняют звук светом ясности, сиянием порядка и гармонии». Объясняя данный феномен, автор ссылается на мысль о том, что звук следует понимать как космическое явление, следовательно, в нем должна быть запечатлена гармония мироздания¹⁵². Итак, гармоничность мироздания, нашедшая свое воплощение в музыке, присутствует на всех ее уровнях, начиная со звука.

Ценность звука определяется тем, сколько духовных сил вложено в его творение. Звук перерабатывает духовное усилие в другое качество, переводит в иную плоскость, но сила духа при этом сохраняется и составляет энергетическую силу звука, его живую континуальность. В этом заключается объяснение феномена магии звука; она особенно заметна в той ситуации, когда, казалось бы, самая простая музыкальная фраза пленяет и завораживает слух.

Основу выразительности музыки составляет интонация – звук или группа звуков, обладающих определенным смыслом. Интонация представляет собой обобщение тех звуковых символов, которые возникали в обществе и несли в себе важную информацию. Теряя свою насущную актуальность, они воплощались в музыку, ставшую, благодаря этому, уникальным звуковым хранилищем информации культуры. Интонация, передаваясь из поколения в поколение, передавала и те важные когда-то

¹⁵¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т.2. - С. 252.

¹⁵² Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 28.

сведения, которыми жило общество. Попадая в различные контексты, она приобретала новые оттенки, обогащала свое содержание. Благодаря этому интонация со временем становилась все более богатой и объемной.

В процессе распрямления интонации актуализируется не все ее содержание, а только какая-либо часть. Остальное остается «на заднем плане» и создает неповторимый контекст содержания. Переплетение явного, выявленного и невыявленного, имплицитного содержания интонации придает ей многозначность, обеспечивающую множественность смыслов. Поэтому интонационно богатое музыкальное произведение говорит человеку даже о том, что им не осознается как знание. Осознание и восприятие интонации рождает в сознании и подсознании слушателя очень многое, вплоть до актуализации глубоких архетипических образов. Следует учитывать тот момент, что большинство информации, воспринимаемой человеком через музыку, проходит на подсознательном уровне и откладывается там как неявное знание, оказывающее неосознаваемое человеком влияние на его ментальность и духовность. В силу этого интонация приводит в движение механизм его культурной памяти, актуализирующей то, что заложено в ее тайниках

Семантическое поле интонации достаточно обширно, его следует только привести в движение. В музыке для этого достаточно одного намека, способного разбудить воображение слушателя и дать ему направление поиска. «Музыкальная интонация, – пишет Медушевский, – дает душе искомый простор, потому что в ней есть частичка истины – высшая жизнь, свет в пути и осуществление чаемого»¹⁵³.

Основа выразительности музыки – интонация, – представляет собой результат тщательного отбора и обобщения звуков, происшедший в течение весьма длительного времени. Интонация приобретает смысл только в том случае, если за ней стоит определенное содержание. Закрепившаяся и наделенная содержанием интонация передается из поколения в поколение. Отобранная в результате музыкальной практики и закрепившаяся в сознании, она обращена не столько к сознанию, сколько к подсознанию человека, где хранится то, что относится к его социальной памяти. Услышанная и воспринятая интонация рождает у реципиента целый ассоциативный ряд, который позволяет не только понять то, что слышится в данный момент, но и осознать его в контексте значительного культурного пространства. Это дает музыке возможность оперировать несколькими временными пластами, сведенными силой фантазии композитора к небольшому пространственно-временному участку, которым является музыкальное произведение.

Интонация, являясь движением в широком смысле слова, как некий элемент, содержащий в себе импульс к изменению, легко может

¹⁵³ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 11.

изобразить движение как таковое. Но делает она это не при помощи каких-либо изобразительных приемов. В ее арсенале имеются другие возможности: интонация выражает **динамику движения**, причем так, как ее переживает человек. Собственно, в интонации движение заключено в ритме.

Интонация является не только мельчайшей смысловой единицей музыки. Она может стать характеристикой целого произведения или музыкальной эпохи. Так, существует понятие «интонация русского романса», которая является обобщением целого ряда типичных интонационных оборотов большого количества произведений. Композитор, создавая произведение в каком-либо интонационном ключе, сознательно, а большей частью – бессознательно, проводит большую работу по обобщению и отбору типичных интонаций. То, что впоследствии воплощается им в собственное произведение, является не только вкладом в общность этих интонаций, но и чем-то новым. Новая интерпретация интонации является своего рода отходом от той схемы, которая сложилась в сознании композитора как проявление типичности. Благодаря этому семантическое поле интонации расширяется, захватывая все новые его области. Интонация, таким образом, выражает сам дух музыки, то неуловимое и характерное в ней, благодаря которой она запоминается как самобытное явление.

Найденная композитором интонация создает «лицо эпохи», концентрирует в себе самое характерное для нее. Способность в каждом конкретном случае найти такую интонацию определяет степень дарования композитора. Великие композиторы ищут их, находят и воплощают в своих произведениях. Для того, чтобы произведение звучало искренне, а не производило впечатления чего-то натянутого и неестественного, композитор должен найти убедительную интонацию. Точность и безошибочность интонации может сделать произведение великим, превратить его в шедевр¹⁵⁴.

Отмеченная выше способность музыки отразить динамику движения широко использовалась композиторами для создания музыкальных портретов, в которых выявляются типичные особенности движения и облика изображаемого¹⁵⁵. Таинственность и противоречивость музыки выявляется уже на уровне интонации. Действительно, совершенная «музыкальная интонация фантастически сложна – если попытаться

¹⁵⁴ По данному поводу В. Медушевский пишет следующее: «Гениальная интонация любого рода – героическая, проникновенно-лирическая или комическая, даже обличающе-гневная – всегда одновременно и прекрасна, и возвышенна, ибо гениальность, выражающая бесконечность духа, всегда возвышает. Отсюда всеобъемлющий катартический эффект всякой чудесной музыки...» – См.: Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 70.

¹⁵⁵ Интересными примерами подобного являются «Карнавал» Р. Шумана, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, «Картинки с выставки» М. Мусоргского.

разобраться в ней с помощью словесно-логического...мышления. Но она проста, как вздох, для слуха, для синкретического мышления, ради которого и существует»¹⁵⁶. Музыка нередко обманывает своей кажущейся простотой, за которой таится бездна сложности. Музыка отражает сложность самого мышления, где осознаваемая часть составляет лишь небольшой процент от общего объема мыслительных операций.

Музыкальная интонация играет важную роль в социальной коммуникации человека. Существует предположение, что интонация как таковая явилась исторически как первым способом общения людей между собой, так и начальной формой передачи информации, еще до появления членораздельной речи. Интонация обладает эмоциональной выразительностью, что позволяет ей не только сообщать что-либо, но и выразить при этом свое *отношение* к сообщению, которое сразу выявляет ценностную сторону информации.

Г. Коломиец высказывает мысль, что музыка представляет собой некий праязык человечества, от которого ведут начало пластика и поэзия¹⁵⁷. Возможно, что человек сначала научился выражать чувства, которые затем вошли в русло мышления. Музыка и речь как две звуковые системы представляют собой два различных варианта опредмечивания человеком своего духа. Они постоянно оказывали влияние друг на друга. Так, появление членораздельной речи стало, с одной стороны, следствием развития интонации, с другой – стимулировала ее дальнейшее развитие. Речь конкретизировала интонацию, которая осталась в ней как компонент довербального способа общения. В свою очередь, связанная с речью, интонация обогащалась новыми смыслами, благодаря чему приобрела многозначность, столь характерную для музыки в целом. Сравнивая естественное и культурное как приобретение человеческого общества, П. Гуревич пишет о том, что «стон природен, слово – достояние культуры»¹⁵⁸. Весьма вероятно, что именно стон стал одним из прообразов музыкальной интонации, где соединились в единое целое эмоциональная и чисто информативная стороны высказывания. Он еще не был музыкой, так же, как и не был речью; но в нем, как в ядре, содержались предпосылки и того, и другого. По данному поводу можно сказать, что музыка истинно антропоморфна; она объединяет в себе и природное человеческое (тот же стон, например) культурное человеческое, философское понимание мироздания. Причем, в музыке присутствуют все градации, отделяющие природное от культурного. К тому же, они находятся в удивительной гармонии, где их противоречивость, контрастность становится условием

¹⁵⁶ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 21.

¹⁵⁷ Коломиец Г.Г. Философско-антропологический статус музыки: аксиологический аспект. - С. 76.

¹⁵⁸ Гуревич П.С. Бессознательное как фактор культурной динамики // Вопросы философии. – 2000. - №10. - С. 38.

самого существования музыки. Взаимное дополнение контрастных элементов придает музыке смысловую многозначность и эмоциональную наполненность.

Искусство появилось тогда, когда человек еще не умел логично мыслить, а главное – формулировать свои мысли. Древний человек просто жил, был погружен в бытие, открывал и переживал его. В искусстве отпечатались те особенные черты, в которых сохранилось не просто первобытное понимание жизни, но и характер его переживания. Недаром Т. Адорно охарактеризовал искусство как «сейсмограмму ужаса прабытия»¹⁵⁹. Сохранение этой бесценной для человечества информации в музыке происходило через интонацию.

Воспринимая музыку, человек обращается к своему природному началу, так как стихийность музыки полнее всего воплощает его в себе. Ее дионисийская сторона, в отличие от аполлоновской, составляющая самый темный, загадочный и «неуправляемый» пласт ее содержания, выступает как проявление наиболее архаичного, бессознательного в тайной духовной жизни человека. В музыке тоже закладывались архетипы, ставшие своеобразным обобщением опыта человека в постижении бытия.

Интонация во всем ее богатстве стала хранилищем «секретной» и важной информации о человеке, той информации, которая способна включить в себя огромные и сложные явления, непередаваемые словесно. Музыка оказалась тем семантическим полем, которое сумело вместить в себя всю многогранность и необъяснимость человека как культурного феномена.

Звук как интонационно насыщенное явление становится онтологическим основанием музыкального произведения. Все те неведомые миры, которые открывает перед человеком музыка, находят воплощение в музыкальном звуке. Интонационное наполнение звука определяет то онтологическое пространство, которое занимает музыкальное произведение. Способность звука одухотворяться и насыщаться той энергией, которая выступает как проявление силы идеи, делает его онтологически истинным явлением в мире музыки.

¹⁵⁹ Адорно Т. Эстетическая теория. - С. 188.

ГЛАВА III ЦЕННОСТНАЯ КОМПОНЕНТА МУЗЫКИ

3.1. Ценностный аспект музыки

Духовное бытие человека характеризуется многими параметрами. Одним из определяющих моментов является соотнесенность духовной жизни человека с миром ценностей. Как справедливо заметил С. Левицкий, «ценности суть нечто столь же первичное, как и бытие»¹⁶⁰. Познание мира для человека неразрывно связано с его оценкой, то есть определением своего отношения к данному явлению или предмету. Ценность становится для человека качественной стороной мироздания, той характеристикой, благодаря которой он имеет возможность ориентироваться в мире. Ценность позволяет человеку распределять свое внимание между более и менее значимыми предметами. Без ценности мир, в котором живет человек, был бы лишен красочности и многозначности.

Необходимой стороной существования предмета ценность не является. Поэтому сам по себе предмет ценностью не обладает. Ценность предметам придает человек, определяя степень своей заинтересованности в них. Таким образом, в ценности проявляется чисто человеческий взгляд на окружающее. Ценности не просто фиксируют значимость той или иной вещи, но заставляют человека переживать эту значимость. В понятие «дорогое», которым определяется ценность, включен элемент эмоционально-психологического отношения. Ценность для личности означает ту меру затрат духовной энергии, которую от него требует данное явление. Совершенно прав С. Левицкий, который пишет, что если для рассудка ценности представляют собой «прилагательные», «предикаты», то для души они – эмоциональные переживания¹⁶¹.

Особенность ценностей состоит в том, что они не только определяют отношения людей к окружающим предметам и явлениям, но и регулируют межличностные отношения людей.

Выделение ценностей для человека является одним из существенных путей познания мира. И именно в определении ценностных ориентиров наиболее наглядно проявляется то, что познание становится одновременно и актом переживания. В этом выявляется личностное отношение к изучаемому явлению. Переживание приобщает образ объекта, на который оно направлено, к духовной сущности человека.

Ценности в жизни человека не являются постоянной величиной. Смена их происходит по мере изменения духовного облика человека, отражением которого они являются. Приоритетность ценностей выступает лучшим показателем характера внутреннего мира человека. Человек в полной мере раскрывает свою истинную, высшую сущность тогда, когда для него на первый план выходят такие ценности, как справедливость,

¹⁶⁰ Левицкий С.А. Свобода и ответственность. - С. 177.

¹⁶¹ Там же. - С. 217.

порядочность, милосердие, знания, искусство. Важность этих понятий для человека является симптомом того, что он начинает жить интересами, олицетворением которых становятся высшие ценности бытия – Истина, Добро, Красота. Имея в центре внимания эти интересы, человек смотрит в будущее, дальше видит и лучше чувствует. Стремление к высшему облагораживает человека, раскрывает лучшую сторону его личности.

Аксиологичность свойственна всем формам духовной деятельности человека. Она является тем общим началом, что их всех объединяет как наивысших достижений человеческого духа. Искусство, наука, религия и философия отличаются друг от друга способом, характером воздействия на личность, в результате чего реализуется их аксиологическая компонента.

Искусство по отношению к религии и науке занимает особое положение, которое заключается в том, что оно как бы суммирует их возможности и использует различные приемы воздействия, прибегая к силе сознательного и бессознательного, рационального и иррационального, логического и эмоционального. Художественный образ произведений оказывает влияние на все стороны личности в их совокупности, раскрывая перед человеком возможность многомерного постижения бытия.

Аксиологичность искусства помогает человеку приобщиться через него к высшим ценностям бытия. Сущность искусства состоит в том, что оно представляет собой сокровищницу духовности, является результатом духовных поисков многих поколений людей. В искусство человечество традиционно вкладывало все лучшее, чего оно исторически достигло в процессе духовного развития. В силу этого искусство с давних пор приобрело значение хранилища духовной красоты и свершений личности. Искусство вобрало в себя те силы, благодаря которым человек стал культурным существом. Поэтому обращение к искусству всегда благотворно для человека.

Ценность в искусстве является осью, направляющей и организующей ее существование. В основе искусства как аксиологического феномена лежит сложная, тщательно выстроенная и взаимосвязанная система ценностей, координирующая и обеспечивающая его функционирование. Наличие аксиологического параметра является критерием его онтологической истинности как феномена духовности. Искусство вобрало в себя те силы, благодаря которым человек стал культурным существом. Тот факт, что человек способен жить только в культурном пространстве, говорит о многом. Культура для человека представляет собой воплощение огромного количества духовных ценностей, добытых многими поколениями его предков. Именно в силу того, что они были завоеваны в тяжком труде, явились итогом значительных усилий, были желанными для многих людей, они приобретают в глазах общества особую ценность.

Человек силен до тех пор, пока владеет теми достижениями духа, которые оставили ему его предки.

Произведение искусства как источник ценностных ориентаций позволяет человеку выстроить для себя иерархию явлений бытия. Она позволяет найти сокровища духа в себе и в окружающих, определить их как высшую ценность бытия.

Музыка является хранилищем вечных, непреходящих ценностей бытия. В ней откладывалось и передавалось из поколения в поколение только то, что представляло истинную ценность. Совершенство музыки стало итогом неустанных поисков человека. Оно воплощалось как красота мироздания, которую открывал для себя человек. В музыке наиболее полно проявляется стремление человека к совершенству – коренное человеческое качество. Триада высших ценностей Добро-Красота-Истина, символизирующая сущность поисков человека в области духовного совершенства, реализуется и в музыке. В музыке они образуют органическое единство благодаря тому, что Добро выражается в ней через Красоту и благодаря этому открывается Истина.

Музыкальное произведение приобретает высокую ценность в глазах человечества, когда оно способно откликнуться на движения души человека и более того, окрылить его мечтой, которая присутствует в нем подспудно. В этом проявляется его онтологическая истинность как результат приобщения человека к высшим ценностям бытия.

Сфера воплощения музыки – это красота, являющаяся одним из признаков идеала. В Медушевский отмечал в красоте «вдохновение высшей жизни», «чистую гармонию противоположностей», «целительное для души согласование несогласующегося»¹⁶². Хотя сфера образности музыки со временем менялась и обогащалась, все образы находили воплощение через красоту. Музыка доступно изображение юмора, сатиры, гротеска, образов зла. Но все они находят свое выражение через красоту, которая выступает как проявление высшей целесообразности и внутренней гармоничности музыки как духовного явления.¹⁶³ Несмотря на расширившуюся сферу образности, основной областью выразительности музыки остается сфера возвышенного – того, что вызывает восхищение, благоговение, преклонение перед красотой духа.

Ценностная компонента музыки проявляется в множественности ее функций. Множественность функций музыки как проявления духовной жизни человека свидетельствует о том значении, которое она имеет в жизни человека и определяет сферы ее воздействия на него. Остановимся на важнейших из них.

¹⁶² См.: Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 212.

¹⁶³ Проблема воплощения отрицательных образов в музыке всегда волновало композиторов. В.А. Моцарт как-то сказал по этому поводу, что музыка всегда должна оставаться прекрасной, что бы она ни изображала.

Коммуникативная функция музыки является, безусловно, одной из главных ее функций, в которой проявляется ее сущность. Музыка – один из древнейших видов общения человека, появившихся еще до формирования речи. Символичность музыки и ее слуховая природа, обращенная к глубинам человеческой сущности, позволяют ей передавать то, что невозможно передать словами. Музыка создает непередаваемую атмосферу общения, при котором слова не нужны. Музыка поднимает человека на новый уровень общения, который раскрывает те его стороны, которые невозможно оценить при вербальном общении. Если слово «изреченное есть ложь», то о музыке этого сказать нельзя. Отсутствие понятийности лишает ее той ложности, которая неизбежно возникает при вербальном общении. В звучании музыки сокрыта истина, которая обнаруживается человеком в процессе общения.

В процессе слушания музыки создается сложная система общения. Это и общение между собой людей, слушающих чье-либо исполнение на концерте, и общение между музыкальным произведением и слушателем. В последнем случае это обращение к такому собеседнику, который находится на гораздо более высоком уровне, чем реципиент, впитывающий в себя духовное богатство произведения. Для слушателя это общение не только с автором музыкального произведения, это общение со многими поколениями музыкантов, чьи достижения стали предпосылкой создания данного произведения. Это восприятие «голосов многих» (Р. Барт) дает человеку уникальную возможность приобщиться к духовным достижениям выдающихся людей, живших в разное время. Ценность любого художественного произведения определяется тем, насколько богатая традиция скрывается за личностью автора. Традиция в этом случае выполняет роль фундамента, на котором стоит автор. Следование традициям и их преодоление составляют две разнонаправленные тенденции в творчестве художника.

Гениальный художник, воплощая свое, через него воплощает чувства многих, обобщая их и поднимая на новый уровень. Создавая произведение, автор обращается к тем духовным достижениям, которые предшествовали его деятельности. Это тоже общение, результатом которого становится появление нового музыкального произведения. Музыка способствует профессиональному общению музыканта. В процессе своей деятельности композитор обращается ко многим музыкантам, одни из которых – будущие исполнители его произведения, другие – просто близкие ему по духу люди. Подобное общение в творческой среде способствует его духовному росту. Но и приобщаясь к достижениям прошлого, композитор включается в определенную среду общения. Таким образом, музыка увеличивает поле общения человека.

К одной из замечательных особенностей музыки как средства общения относится то, что она способна создавать чувство единения

людей. Известно, что совместное прослушивание произведения рождает сходные переживания, дающие человеку возможность ощутить свою принадлежность ко всем людям. Это позволяет человеку почувствовать себя творящей частью большого коллектива единомышленников. Действуя на уровне подсознания, музыка обращается к тому, что постоянно скрыто в человеке, но это то, что составляет единство всех людей¹⁶⁴. Она способна проникать глубоко и выявлять некое коллективное бессознательное, объединяющее всех членов человеческого общества. Выявляя подсознательное, музыка обнаруживает в человеке чисто человеческое, его глубинную сущность. Способность музыки сплачивать людей в едином порыве была известна давно и успешно использовалась. Музыка, таким образом, способствует идентификации человека как представителя некоей общности.

Информативная и познавательная функции музыки нередко проявляются в единстве. В музыке заложена огромная информация о человеке. Вся сложная и противоречивая сущность человеческой личности нашла наиболее полное воплощение именно в музыке. Слушая музыку, человек «слышит» и постигает свою сущность, понимает себя. Одно из главных достоинств музыки состоит в том, что в ней передано отношение человека к мирозданию. Музыка – хранилище информации о человеческих чувствах. Каждая эпоха по-своему переживает отношение к миру, находя, через эмоциональную сферу, свое место в нем. Музыка является воплощением той области его жизни, где закодированы тончайшие движения его души, где запечатлена вся эмоциональная жизнь человека. Музыка дает нам возможность понять, как чувствовал и мыслил человек, а это – путь к пониманию его внутреннего мира. По этому поводу Ф. Ницше принадлежит очень интересное замечание: «Лишь теперь брезжит человеку, – пишет он, – что музыка – это символический язык аффектов: а впоследствии научатся еще отчетливо узнавать систему влечений музыканта из его музыки. Он, должно быть, и не подозревал, что выдает себя тем самым»¹⁶⁵. Действительно, музыка способна сказать о характере, темпераменте и мечтах человека лучше, чем он может сам о себе рассказать.¹⁶⁶

Музыка – не просто энциклопедия человеческих чувств. Она – результат облагораживания этих чувств, результат тысячелетнего развития культуры чувства.

Создавая музыку, человечество закладывало в нее свою сущность, сотканную из многих противоречий. Благодаря единству противоречий

¹⁶⁴ Это проявляется, например, при прослушивании гимна.

¹⁶⁵ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения. – Мн., 2007. – С. 783.

¹⁶⁶ Выражением той же мысли являются слова Ф. Пуленка, сказавшего, что его музыка – это его портрет.

музыка воспринимается человеком как нечто духовно близкое, как та область духа, которая имеет редкую возможность откликаться на порывы души. Музыка невозможна без единства непрерывности и дискретности, чувственного и логического, сознательного и бессознательного, высокого и низкого, простого и сложного, инварианта и вариативности. В музыке они существуют в гармонии, дополняя друг друга и создавая новое качество. Воспринимая музыку, человек подсознательно воспринимает и единство противоречий, постигая тем самым внутреннюю обусловленность явлений мироздания. Это та сторона музыки, в которой открывается ее познавательность для человека. Человек, сам того не осознавая, приобщается к высшему знанию, в котором ему открывается сама логики бытия.

Из дихотомий в музыке особенно ярко проявляется единство рационального и эмоционального. Рациональное появилось в человеке как результат его познавательной деятельности, требующей ясности в постижении сущности предмета или явления. Рациональное при этом невольно составляло антипод эмоциональности, что было связано с характером познания. Эмоциональное лишено качества объективности, оно целиком является следствием особенностей психической жизни человека, носящей сугубо индивидуальный характер. В рациональном же присутствует объективное начало, обеспечивающее возможность достижения объективной истины. Рациональное в человеке – это то, что характерно для всех людей и выступает как некое общее для них начало, что проявляется в единстве методов познания действительности. Эмоциональное же начало разделяет людей в силу неповторимости тех психических процессов, которые лежат в его основе. Разум человека подчиняется единым законам познания, имеющую логическую основу. Его эмоциональный мир неповторим и уникален. Разделенные в процессе познания, рациональное и эмоциональное начала сохранились в единстве в музыке и переплелись настолько тесно, что часто невозможно понять, где кончается одно и начинается другое. Музыка – это «страстные мысли» (И. Соллертинский) и «умные эмоции» (Л. Выготский)

Тот факт, что в музыке в неразрывном единстве находятся эмоциональное и рациональное, сознательное и бессознательное, делает ее уникальным способом постижения бытия в его целостности. Она мобилизует все духовные силы человека, приводя их к некоему единству, усиливающему действие каждого из них. Погружение в музыку и постижение ее сущности делает человека более человечным, более чутким и восприимчивым к ценностям бытия. Музыка дает человеку возможность прикоснуться к метафизическим основам бытия, причем, не просто познать их, но и активно пережить сам факт их постижения.

Познавая мир, человек невольно воплощал в музыке основные закономерности бытия, такие, как процессуальность, пропорциональность,

иерархичность, цикличность. Человек, независимо от своего сознания, на подсознательном уровне, понимал гармоничность и целесообразность бытия. Все это нашло отражение в выработанных тысячелетиями закономерностях музыки. Таким образом, познание музыки – это познание универсальных закономерностей всего мироздания. Способность музыки отразить одновременно космос и личность человека, макромир и микромир, делает ее уникальным явлением в череде искусств.

Музыка дает человеку неявное знание о мироздании и о личности человека. Подобное знание не нуждается в объяснении, оно проходит на уровне подсознания, пробуждая генетическую память и заставляя активизировать то, что было заложено в его природе ранее. Именно такая уникальная способность музыки дать высшее знание помимо объяснения позволила Гегелю причислить ее к высшим проявлениям человеческого духа и провести параллель с философией. О том, что музыку невозможно объяснить, писал И. Кант, причислявший ее к проявлениям чистой идеи. Музыка не становится понятием; бесконечно приближаясь к нему, проясняя сущность идеи. Она является постоянным катализатором движения, вечного обновления как последнего основания бытия.

Способность музыки дать высшее знание помимо объяснения позволила Г. Гегелю причислить ее к высшим проявлениям человеческого духа и провести параллель с философией. Действительно, их роднит то, что они являются олицетворением жизни человеческого духа, его постоянства и вечной изменчивости. Если лучшие образцы философствования раскрывают жизнь человеческой мысли, то музыка занята тем же. Ее мысль лишена конкретной привязанности к определенной жизненной ситуации, вследствие чего она не отражает напрямую реалии окружающей человека жизни. Она абстрактна и далека от того эмпирического мира, в котором живет человек в своей повседневности. Но она, благодаря этому, способна поднять человеческую мысль на небывалые высоты философского обобщения, позволить ему взглянуть на мир с высоты трансцендентной позиции. Музыка способна наглядно изобразить полет человеческой мысли, вобрав в себя всю ее неуловимость и богатство. Оперирование предельно общими формами дает музыке возможность поистине парить над миром. Интонационная выразительность музыки позволяет ей делать доступными даже сложные высказывания.

Для музыки характерно постоянная изменчивость деталей при неизменности общего. Музыка одновременно показывает результат работы духа, - в законченных музыкальных произведениях, - и процесс его движения, в момент звучания музыкального произведения. Музыка кажется живой благодаря тому, что она каждый раз воспроизводит сами процессы бытия в их движении. Показать борения человеческого духа, ступени его достижений, малейшие движения в этой череде смен

настроений – это способна сделать только музыка. Благодаря воплощению одной из фундаментальных закономерностей бытия – процессуальности, - создается живое дыхание музыки, как присутствие «здесь-и-сейчас» бытия. Текущая и постоянная, вечно изменчивая и неизменная – она воплощает в себе противоречия бытия.

Возможность держать «в поле зрения» значительный объем информационного поля делает музыку уникальным явлением в духовной жизни человека. Благодаря этому воспринимаемый образ приобретает ту сложность и многозначность, который позволяют обнимать всю историю музыкального искусства. Вникая в музыкальное произведение, реципиент слышит не только его, но и всю музыкальную культуру, стоящую за ним. Ассоциативный ряд при этом может быть практически бесконечным и постоянно обогащаться. Понимание произведения будет тем полнее и совершеннее, чем богаче подсознание слушателя.

Музыка ценна тем, что она не ограничивается сиюминутным знанием, но активизирует все, что слушателю было известно до этого. Музыка заставляет слушателя вспоминать, переосмысливать и обновлять свое прежнее знание. Поэтому в результате понимания одного произведения у реципиента может появиться понимание другого, ранее слышанного. Музыка, относясь к области неявного знания, дает много такой информации, которую человек не может полностью и сразу осознать. Такое неявное знание выявляется и актуализируется постепенно, обогащая внутренний мир человека. Музыка, таким образом, открывает перед человеком неведомые и прекрасные горизонты особого знания, которое помогает ему лучше разбираться во всем, тоньше и глубже чувствовать. В этом состоит уникальность музыки как формы постижения бытия.

Человеку недостаточно только логического пути постижения мира, какой ему дает наука, или только эмпирического, какой ему дает его жизненный опыт. Осознавая это, Ф. Ницше задает риторический вопрос: «Быть может, существует область мудрости, из которой логик изгнан? Быть может, искусство – даже необходимый коррелят и дополнение науки?»¹⁶⁷. Действительно, искусство дает такое знание помимо объяснения, позволяющее проникать в самую суть явления и чувствовать его неразрывную связь со всей Вселенной. Постигание духа мироздания позволяет понять и оценить его высшую гармоничность.

Слушая и воспринимая музыку, человек совершенствует свои духовно-ментальные качества. Способность охватить развернутую музыкальную форму помогает человеку видеть целое за многочисленными деталями, обостряет внимание, улучшает сензитивные качества мышления. Слушая внимательно музыку, человек совершает мысленно множество

¹⁶⁷ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. - С. 516.

операций, которые оттачивают его мыслительный аппарат. Музыка развивает интуитивное начало в личности человека. Не следует упускать из вида и тот момент, что, воспринимая музыку, человек на подсознательном уровне воспринимает и усваивает огромную информацию по важным сторонам человеческой культуры. Неявное знание, даваемое музыкой, делает человека более культурным существом.

Креативная сторона музыки выявляет творческий потенциал человека. Музыка воплощает в себе само творчество, саму жизнь человеческого духа, то есть того, что проявляется как наиболее человеческая черта.¹⁶⁸ Музыка пробуждает интуицию художника и ученого, приводит в движение скрытые механизмы творчества. Проникая в подсознание, музыка затрагивает глубинные слои личности человека, пробуждая в нем исконную человеческую потребность в творении. Но сила музыки заключается не только в таком «творческом толчке». Она подсказывает творцу пути, по которым может пойти сам процесс созидания нового.

Творчество – это сущность жизни человеческого духа, одним из наиболее ярких проявлений которого выступает музыка. Музыка – носитель большей части абстрактного и иррационального в жизни человека. По мнению многих мыслителей, она – воплощение высшего идеального начала бытия, идеи. Но, по мнению А. Шопенгауэра, сила музыки состоит в том, что она выступает носителем сущности даже более высокой, чем идеи; она – носитель воли. Музыка, «в противоположность другим искусствам, есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектность которой представляет идеи, - пишет он, - Вот почему действие музыки настолько мощно и глубже действия других искусств, ведь последние говорят только о тени, она же – о сущности»¹⁶⁹. Искусство раскрывает творческий потенциал личности, выявляя в нем его скрытые возможности. Общение с искусством преобразует человека, заставляет его на многое смотреть другими глазами. Полноценность человека определяется тем, насколько активно он пользуется тем, что ему даровала природа, подарившая ему не только логическое но и образно-эмоциональное мышление. Даже решение научных проблем легче идет у тех, кто занимается искусством¹⁷⁰.

В искусстве рождаются многие идеи, которые впоследствии приобретают значение не только для сферы искусства. Они могут стать

¹⁶⁸ Вероятно, поэтому к музыке как к источнику вдохновения обращались поэты, писатели, художники, ученые. Известно, что, например, выдающиеся физики А. Эйнштейн, М. Планк, М. Борн, Я. Френкель были хорошими музыкантами.

¹⁶⁹ См. Шопенгауэр А. О сущности музыки // Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. - №2. - С.7.

¹⁷⁰ Известно, что А. Эйнштейн постоянно соприкасался с музыкой и неоднократно высказывал мысль о том, что общение с музыкой пробуждает в нем новые силы и дарит неожиданные идеи.

катализатором мысли в практической сфере деятельности человека. Для того, чтобы стать источником нового творения, художественная мысль должна стать интересной и творчески привлекательной. В ней должен быть заключен некий потенциал, который можно разглядеть сквозь специфические формы искусства. Таким образом, творчески богатая идея становится двигателем развития общества, приобретая социальное звучание. Общеизвестен тот факт, что в рамках искусства зарождались идеи, которые затем получили техническое воплощение в индустрии.

Нельзя сказать, что путь привлечения идей искусства к практической реализации является прямым. Вовсе не обязательно идея может сразу показаться продуктивной. Более того, она первоначально может вызвать и неприятие. Но сила талантливого, истинного произведения заключается в том, что оно, даже эпатируя, способно дать толчок к движению человеческой мысли¹⁷¹.

Произведение искусства является источником уникального знания для человека. В первую очередь это относится к творцу, для которого создание произведения представляет собой одновременно и итог познания мира, и итог самопознания. Но в работе художника значимым является не только его результат. Сам процесс творения для него есть непрерывная цепь открытий. Из них далеко не все будет использовано в произведении, над которым идет работа, но плоды его важны для творческого роста художника. Они позднее скажутся на других, более зрелых его произведениях. Они, как ростки, будут развиваться и приведут художника к новым творческим открытиям. Художник ценит творческий процесс за то, что он открывает перед ним новые горизонты видения, открывает его самого как трансцендентное существо, поднимающееся над миром и над собственной эмпирической ограниченностью. Процесс творения значит для художника так много, что он нередко с сожалением расстается с завершенным произведением. Никакая книга не дает писателю больше, чем написанная им самим.

¹⁷¹ Е.Г. Ткач в своей статье, посвященной ценностям современного искусства, пишет о том, что на многих международных выставках отрабатываются идеи, которые позднее будут внедряться в практику социального актива. «Здесь можно упомянуть различные художественные формы организации протеста против националистического правительства Австрии, – пишет автор, – немецкие социальные акции «Все легальны», «Комупринадлежитгород» и другие артистические стратегии социального сопротивления, выработанные множеством групп активистов во всем мире» Документы многих из них, по утверждению автора статьи, были представлены на экспозициях выставки как нечто художественно ценное. В качестве такового оно оказывает влияние на сознание какой-либо части общества, причем радиус воздействия его может увеличиваться. Причем, авторы и идеологи подобных композиций вовсе не скрывают своих намерений оказать влияние ни общество. Более того, они уверенно заявляют, что планируют реально повлиять на политику государства. – См.: Ткач Е.Г. Цена и ценности современного искусства.// Социально-гуманитарные знания. – 2004. – № 5. - С. 345.

Воспитательная функция музыки была известна с глубокой древности и когда-то занимала первое место в ряду тех ценностей, которыми она обладала. Музыка обладает способностью воспитывать человека, оказывая благотворное воздействие на его духовную сущность. Человек, приобщенный к музыке, становится более чутким и внимательным, в нем развивается благородство чувств, которое сказывается и на благородстве его мыслей и поступков.

Открытие, связанное с духовными усилиями, ведет к совершенствованию личности человека. Отсутствие дидактизма придает ценностям музыки дополнительную привлекательность. Человеку самому предстоит оценить духовное богатство музыки и выбрать для себя то, что представляется ему в данный момент актуальным для его духовной сущности.

Духовная природа человека требует от него устремленности к некоему высшему началу. Поэтому для человека так важен идеал, который представляет для него недостижимую высоту и пример для подражания. Наличие такого идеала и делает, в конце концов, человека человеком. Он помогает человеку выявлять в себе лучшее, то, что может представлять ценность не только для него самого, но и для других. Достигая высот духовности, человек раскрывает свою подлинную сущность. Сама сущность человеческой природы как устремленность к высшему и прекрасному, раскрывает в нем то загадочное, что не поддается фиксации. Если отнять у человека эту направленность к возвышенному, он перестанет быть человеком.

Искусство обладает способностью поучать без назидания. Произведение искусства воспитывает без дидактизма и нравоучительных сентенций. Это весьма ценное качество, так как высокие нравственные качества при этом принимают привлекательный вид, и их достижение становится радостью для познающей личности. Г. Гассе принадлежит очень точное высказывание о том, что истина должна быть пережита, а не преподана. Значимость искусства состоит в том, что оно создает наглядный образ, способный создать живую ассоциацию с эмпирическим опытом человека. Благодаря этому, чрез произведение искусства реципиент практически осваивает меру ценностей.

Истина в качестве некоего факта или нравственной позиции, просто «принятая к сведению», не имеет силы воздействия и остается неувоенной. В ее понимании и усвоении отсутствует важнейший элемент – со-участие, со-переживание. Именно эти акты духовной деятельности человека способствуют тому, чтобы истина стала частью его личности. Переживание в данном случае становится тем актом, в процессе которого общеизвестная истина превращается в личное достояние человека. Такое переживание истины бытия дает искусство. В искусстве заключены

этические нормы, которых реципиент не сознает, но познает через переживание.

Катарсическая функция музыки тоже была известна с древности. Музыка дает человеку возможность проникнуться теми ценностями, которые в течение длительного времени вырабатывались культурой. По сути дела, понимание музыки – это приобщение к ценностям мирового значения. Музыка становится для человека источником его духовной красоты. Сложности жизни ожесточают человека и постепенно лишают его романтизма как светлого переживания жизни, веры в красоту и справедливость, то есть того, что можно определить как чистоту и незапятнанность его души. Цинизм, нередко обретаемый человеком в результате борьбы с жизненными невзгодами, лишает его радости жизни. Это тяжелая потеря для человека, хотя он может и не осознавать этого.

Прикосновение к музыке дает человеку возможность сбросить с себя тот жесткий панцирь, которым он закрывается от жизни, вновь поверить в силу Добра и Красоты, оторваться от того тяжелого скепсиса, который принижает значимость человеческой личности. В. Медушевский очень красочно описал свое переживание моцартовской музыки, после которой ощутил прилив новых сил и чистоту. «Кора ожесточения сброшена, – пишет он, – сердце вновь свободно и открыто существу – это и есть катарсис»¹⁷².

Переживание катарсиса необходимо человеку для того, чтобы не ожесточиться, чтобы не утратить своих человеческих переживаний, чтобы не лишиться своей гуманистической сущности. Человек остается таковым до тех пор, пока он способен переживать сильные и благородные чувства. Наиболее сильные и яркие эмоциональные переживания дает человеку музыка, к ценностям которой ему следует обращаться постоянно. Полноценное переживание музыки, о котором пишет Медушевский, дает человеку возможность испытать чувство душевного обновления, в результате которого преображается все его существо. Именно музыка дает в первую очередь столь необходимые душе человека катарсические переживания.

Радость приобщения к некоему высшему началу дает человеку ощущение состояния обновления. В момент катарсиса человек остро переживает понимание истины бытия, высшего смысла своего существования, которое заключается в приятии сущего.

Одной из древнейших функций музыки следует признать терапевтическую, в чем проявляется ее способность врачевать человека. Далеко не случайно музыка стала одним из врачующих средств. Терапевтический эффект музыки был замечен еще с древнейших

¹⁷² Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 171.

времен.¹⁷³ Таким образом, получившая в настоящее время широкое распространение музыкотерапия имеет давние и прочные корни. Она основана на уникальной особенности музыки, которая заключается в ее способности проникать в толщу подсознания, приводить в действие вытесненную информацию и через аффект освобождаться от нее. Без преувеличения можно сказать, что музыка является одним из мощных истоков душевного здоровья человека.

Мировоззренческая функция музыки не так очевидна, как другие, но, тем не менее, она играет не последнюю роль в ценностной характеристике музыки.

Ценность искусства заключается и в том, что в нем создается идеал. Сущность человеческой природы такова, что ему необходим идеал. В его сущности заложено стремление к Абсолюту, которое проявляется в желании быть похожим на то, что представляется для него ценным. Известно, что образы произведений искусства часто становились образцами для подражания целых поколений людей. Ф. Ницше писал, что «высочайшие образы стимулируют сотворение прекрасных личностей», в этом философ и видит смысл искусства. Далее он продолжает: «Следствием драмы бывает: «И я хочу быть как этот герой» – стимулирование творческой, обращенной на нас самих силы!»¹⁷⁴.

Взгляд на искусство как на средоточие идеала характерен для кантовской философии. Искусство, в его представлении, является воплощением прекрасного, недостижимого в жизни. Оно становится истиной не сущего, то есть не того, что есть на самом деле, а должного, то есть того, что должно было быть, но которого нет. Подобному пониманию искусства близко мировоззрение романтиков, все искусство которых проникнуто мечтой о прекрасном. Романтики осознавали недостижимость прекрасного, и все их творчество было проникнуто «тристановским» томлением по нему. Идеал, воплощенный в жизнь, терял для романтиков свою привлекательность. Идеал выступал в данном случае как трансцендентное начало, стремление к которому образует стержень человеческой жизни.

Все функции музыки находятся в единстве. Их действие составляет одну из важнейших ценностных характеристик музыки как духовного явления.

Бытие ценностей – это область должного бытия (Н. Гартман), устремленность к которому составляет суть духовной жизни личности. Наивысшие достижения человеческого духа рождаются в поле напряжения, образуемом между бытием и долженствованием, как направленность к Абсолюту. С точки зрения С. Левицкого

¹⁷³ Интересен тот факт, что Ибн Сина поместил исследования по музыке в одну из своих медицинских книг.

¹⁷⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. - С. 780.

«направленность личности на абсолютные ценности отнюдь еще не означает обладание этими ценностями, а лишь притязание на это обладание». В данном случае ценность для личности представляет само притязание на обладание ценностью, ибо оно требует от человека тех духовных усилий, в результате которых он преобразуется и растет, как личность. Сам факт направленности личности на ценности уже свидетельствует о том, что он способен потратить усилия на их достижение. Левицкий придает большое значение этой направленности. «Лишь на основании этой априорной направленности на абсолютные ценности, – пишет он, – может быть понято то неискоренимое стремление к абсолютизации, которое составляет закон бытия личности»¹⁷⁵. Философ обращает внимание на то, что стремление к Абсолюту как к совершенству составляет неотъемлемую часть личности человека. В нем изначально заложена тяга к совершенству, стремление достичь которого и составляет содержание его жизни.

Устремленность к трансцендентному началу обогащает сущность человека, раскрывая его природные духовные потенции. Произведение искусства и выступает в роли подобного высшего начала, побуждающего человека совершенствовать свою истинную природу. Искусство совершенствует не только реципиента, к которому оно обращено, но и создателя произведения. Художник, в момент творения возвышается над собственной ограниченной эмпирической сущностью. Это и позволяет ему подняться не только над собой, но и над временем, к которому он принадлежит. Духовное зрение, обретаемое человеком в поисках идеальных сущностей, раскрывает перед ним бытие в его целокупности. Только поднявшись над миром, можно по достоинству оценить его. Только освободившись от человеческих слабостей можно проявить к ним истинное милосердие. Это и происходит в душе художника, который на время становится провидцем и судьей своей эпохи. Понимая мир как ценность, человек острее чувствует свою ответственность за него. Осознать мир как ценность – значит принять его и участвовать в его творении, считает Н. Гартман.

В этом отношении музыка обладает той способностью, которую можно определить как призыв к человечности. Музыка, покоряя и убеждая своей красотой, пробуждает в человеке его гуманистическую сущность. С. Левицкий справедливо указывал на то, что лишь «ценности, обладающие характером призыва, а не запрета, способны сублимировать душу, т.е. направить ее силы на служение высшим ценностям»¹⁷⁶.

Гедонистическая функция музыки наиболее очевидна, так как чаще всего связывается с представлениями о назначении музыки. Музыка

¹⁷⁵ Левицкий С.А. Свобода и ответственность. - С. 220.

¹⁷⁶ Там же. - С. 217.

должна доставлять удовольствие, ее восприятие должно приносить человеку радость и дать возможность отдохнуть от житейских забот.

Переживание музыки представляет собой сложный процесс, в котором тесно переплетены чувственное и духовное начала. Но преобладающим все же является духовное переживание, состоящее в чистой радости от встречи с прекрасным. Все это складывается в удовольствие высшего порядка.

Следует заметить, что чувственное удовольствие имеет некоторые отличия от духовного. Чувственному удовольствию свойственна сила и притягательность для человеческой воли. Духовное наслаждение отличается высотой, под которой подразумевается ее объективное достоинство, высокий ранг, которые определяются степенью их значимости для всего человечества и способностью возвышать человеческий дух. Чувственные наслаждения, отнимая значительные духовные силы человека, не затрагивают сущности его личности; в большинстве случаев они поверхностны и оставляют чувство утомления и опустошенности после себя. Духовное же наслаждение, требуя от человека духовных усилий, в то же время не опустошает его. Напротив, оно вливает в человека новые силы, дает ему необычный энергетический заряд. Оно затрагивает глубины человеческой сущности, так как обращено к фундаментальным основаниям личности. Об этом же пишет С. Левицкий: «Так, чувственные наслаждения в менее глубокой степени затрагивают мое «я», чем переживание, вызванное симфонией или чувством большой любви»¹⁷⁷.

Такое возвышенное духовное наслаждение дает человеку творческое общение с прекрасной музыкой. Духовные радости, переживаемые при этом человеком, возвышают и обновляют его. Впечатления от музыки устойчивы, так как их переживание затрагивает саму сущность человеческой личности. Их ценность состоит в том, что они обращены к лучшей стороне личности человека, так как отвечают высшим потребностям его истинной, духовной природы. Весьма справедливы слова А. Шопенгауэра о том, что наиболее сильные и прекрасные радости – это радости духовные. Духовные наслаждения, к числу которых относится музыка, не порабощают человеческую личность, давая ей возможность чувствовать себя свободной и сильной духом. Более того, музыка помогает человеку почувствовать себя свободным существом.

Проблема соотношенности проявлений чувственного и духовного начал в искусстве волновала многих философов. Но музыка, доставляя

¹⁷⁷ Левицкий С.А. Свобода и ответственность. - С. 221.

удовольствие, не должна ограничиваться только этим¹⁷⁸. Эта проблема интересовала и Гегеля, утверждавшего, что искусство может служить украшением быта, но оно не должно ограничиваться этим. Действительно, музыка имеет многочисленные функции, такие, как познавательная, гедонистическая, коммуникативная и т.д. В силу этого сводить музыку только к функции развлечения нецелесообразно, так как при этом ее истинное богатство остается за пределами использования.

Музыка служит человеку напоминанием о его высоком назначении. Сила ее в том, что она, пробуждая в человеке эмоциональность, заставляет его неравнодушно относиться к тому, что его окружает. Человек, любящий и понимающий музыку, отличается большей тонкостью чувств, той особой пластикой души, которая помогает понимать многое без объяснения. Если культура эмоциональной жизни человека развита достаточно хорошо, то любой поступок станет для него вопросом совести и чести.

Появившись на заре человеческого общества, музыка не только явилась следствием абстрактного мышления человека, но и сама способствовала его формированию. Лишенная конкретики, неизбежно ограничивающей мысль, она устремляется к тому, что обнаруживает глубинные закономерности мышления. Отражая первоосновы бытия, она делает это по законам человеческого мышления высшего порядка. По сути дела, музыка в ее конкретном воплощении, как музыкальное произведение, предстает перед нами как проявление чистой мысли, устремленной в будущее.

Та цельность постижения бытия, которая типична для искусства, дает человеку полно ощутить цельность мироздания, взаимосвязанность и взаимообусловленность его частей. Музыка гармонизирует человеческую жизнь, освобождая его от ненужных аффектов и помогая постичь не только явную, но и скрытую прелесть мироздания.

В своих исследованиях по эстетике Гегель пришел к выводу, что потребность человека в прекрасном объясняется его неудовлетворенностью действительностью, стремлением выйти за пределы эмпирического мира. Идеал, содержащийся в произведении искусства, становится для человека сферой долженствования, определяющей его ценностные ориентации и, в конечном счете, духовный облик в целом. По тому, о чем человек мечтает, можно определить, какое искусство его интересует и каков его внутренний мир.

Искусство становится способом выхода внутреннего во внешнее, когда дух художника объективирует себя через материальную (то есть, по

¹⁷⁸ Данную проблему хорошо понимали критики и композиторы. Так, Гендель писал: «Мне бы не хотелось, чтобы моя музыка служила только развлечением для слушателей. Я хотел сделать их лучше». В этих словах великого немецкого композитора выражена озабоченность назначением музыки, которая всегда должна быть выше исключительно одного развлечения.

сути, чуждую ему) сторону. Потребность в выражении как проявлении потребности в самореализации относится к самым коренным качествам человека как духовного существа. Смысл всей деятельности человека состоит в том, что он преобразует чуждую ему действительность, превращая ее в свою. И при этом меняется не только окружающий человека мир, но и он сам. Все это приобщает человека к высшим сторонам действительности, делая его трансцендентным существом. Таким образом, искусство и музыка приобщают человека к высшей стороне жизни. Однако трансцендентность музыки выражается и в другом. Музыка – это олицетворение духа, его неуловимости и всесильности. Г. Гегель, характеризуя музыку, как раз и определил ее как дух. В музыке находит воплощение дух многих поколений людей, что делает ее трансцендентальным субъектом. Через индивидуальный дух творца в ней воплощается то общее, к чему пришло человечество в результате тысячелетнего развития. Могучее влияние этого духа всесильно и сказывается на всем. В первую очередь, этим духом пронизано творчество автора произведения. В музыкальном искусстве он сказывается на творчестве исполнителя, который воспринимает произведение через призму своего видения достижения многих поколений музыкантов. Слушатель воспринимает произведение, которое прошло через понимание многих творческих личностей. В результате, на каждом музыкальном произведении лежит отпечаток большого количества творческих личностей, каждый из которых внес что-то свое неповторимое в умножение ценности произведения. Чем дольше функционирует произведение, тем больше личностей оставляют в нем свой след. Таким образом, вокруг произведения формируется некая аура, представляющая собой духовную силу, складывающуюся из усилий творческих личностей различных эпох. Это огромная позитивная сила Добра и Красоты, так как в нее люди вложили самое лучшее, что имели – бесценные силы духа.

Искусство, и, в частности, музыка, примиряет природное и культурное начала, ликвидируя разорванность его сознания. Природное естественно и имеет больше прав на него; культурное связано с многочисленными ограничениями, лишаящими человека его первородной свободы. Однако мир культуры дает человеку взамен свободу высшего порядка – свободу трансцендентальной личности. В музыке ярко проявляется стихийное, первородное начало, в котором находит свое выражение то, что характерно для переживания природного человека. Могучая стихия музыки движима силами подсознательного в личности человека. Благодаря этому музыка, в силу своей специфики, становится связующим звеном между природным и культурным человеком.

Человек постоянно ищет то, что может освободить его от конфликта между его природным и культурным началами. Музыка раскрывает такую дорогу. Недаром еще в древности мыслители обращали внимание на то,

что восприятие музыки освобождает человека от аффектов, очищает и возвышает его. Воспринимая музыку, человек испытывает катарсис, дающий ему возможность почувствовать мощь своего духа, что само по себе является условием формирования уверенности в своих силах. Музыка помогает человеку устанавливать гармонию между ним и окружающим его миром, и, что не менее важно, ощутить гармоничность собственной личности. Это – действенный путь к ликвидации конфликтов, мешающих полноценной духовной жизни человека, путь к его душевному здоровью.

С одной стороны, музыка представляет собой очень сложное явление, подчиняющееся законам, сформировавшимся как результат тысячелетнего развития культуры. В этом отношении она – представитель мира культуры, который невозможно представить без музыки. Но, с другой стороны, она является единственным видом искусства, в котором так полно выражена природная сущность человека. Музыка отражает тот пласт человеческой личности, которая, имея внешние признаки сознательного, тем не менее, во многом представляет собой отражение бессознательного в ней. Она глубоко антропоморфна, и в силу этого доступна всем, несмотря на всю свою сложность. Доступность даже сложной музыки для восприятия объясняется отчасти тем, что в ней заложено то стихийное, могучее начало, которое отвечает потребностям бессознательного в человеке. Именно музыка дает большую часть информации, которая воспринимается человеком на бессознательном уровне, образуя основу неявного знания.

Появившись как непосредственное выражение человеческого чувства, музыка претерпевала сильные изменения. Она отражала в себе особенности человеческого мышления, приобретала формы, отразившие процесс ее окультуривания. По мере усложнения содержания, музыка приобретала все более совершенные формы выражения. Она стала образцом стройности и совершенства именно потому, что ее временная, ускользающая от фиксации природа требовала точных приемов сохранения и передачи содержания.

Музыка была единственным видом искусства, который в течение тысячелетий сохранял естественность и свободу выражения, не подчиняясь записи. И даже после того, как в музыку вошла нотная запись, ставшая своего рода ограничением ее свободы, она осталась независимой. Нотная запись, несмотря на ее точность и подробность, все же является только схемой, которую еще требуется распрямить. Музыка как была, так и осталась загадкой, предметом восхищения, подражания и преклонения.

Загадочность и сложность музыки объясняется ее близостью к сокровенным тайнам человека, где запечатлены взлеты человеческого духа, те моменты истины, ради которых человек и живет. Тонкость, неуловимость, гибкость и многозначность музыки оказались теми

качествами, которые открыли перед человеком возможность запечатлеть в ней порывы духа.

Музыка связывает духовное и чувственное в человеке, приводя их к гармоничному равновесию, совершенному единству. С одной стороны она чувственно постигаема, имеет материальную основу в виде звуковой материи, то есть относится к области явлений, эмпирически познаваемых человеком. Но она также и умопостигаема, то есть ее познание не сводится исключительно к чувственному элементу, и она, в силу этого, принадлежит иному миру. В этом проявляется дуалистичность природы музыки, соединяющей в себе чувственность и сверхчувственность. Чувственное начало в музыке постигается сразу и без усилий, так как оно относится к тому, что легче всего воспринимается. Оно является неким внешним слоем музыки, ее первичным признаком. Если понимание музыки не идет дальше этого, то она воспринимается как нечто волнующее душу, но не более того. Красота, яркость, непосредственность высказывания относятся именно к этой ее стороне. В данном качестве музыка является выражением чувств как психической деятельности личности.

Но музыка имеет и другой, глубинный слой, постижение которого требует от человека усилий духа. В этом обнаруживается трансцендентность музыки как некоего высшего начала, обращенного к духовной стороне личности человека. Она выступает уже не просто как выражение психической жизни человека, но более глубокой, духовной, в которой спаяны в единстве как психическая так и ментальная ее стороны. Одно и то же музыкальное произведение может доставить человеку и чувственную, и духовную радость, в зависимости от того, насколько глубоко он сумеет проникнуть в его суть. Постигание глубинной сущности музыки приобщает человека к метафизическим основам бытия, раскрывая перед его духовным взором совершенство мироздания. Такое постижение музыки делает человека мудрым, активизирует высшие стороны его личности.

Способность искусства быть многообразным и пронизывать собой все стороны жизни человека увеличивает его ценность. Похожую мысль высказал и В. Медушевский, когда говорил, что «лицезрение множества выразительных возможностей музыки увеличивает пронизательность взора»¹⁷⁹. Возможности музыки велики в том отношении, что она отражает разные стороны жизненных реалий, становится участницей разнообразных

¹⁷⁹ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 67.

бытовых ситуаций, что не принижает ее, но, напротив, раскрывает ее многозначность и полифункциональность¹⁸⁰.

Парадокс музыки в том, что ценностью обладают и такие произведения, которые далеки от совершенства. Для кого-то они представляют ценность, отвечают внутренним потребностям личности. Иногда весьма незамысловатое произведение может открыть человеку дорогу к истинному искусству, пробудить в нем духовные силы, заставить смотреть на многое глазами, открытыми к добру и красоте. Следовательно, оно имеет определенную ценность. Аксиологическая значимость произведения вовсе не находится в прямой зависимости от его художественных достоинств. Ценностно для человека то, что в данный момент наиболее адекватно отвечает его внутренним потребностям. Музыкальное произведение становится для человека любимым не в силу его объективных, общепризнанных достоинств, а в силу его личной значимости для него. К тому же, аксиологическая доминанта произведения – величина непостоянная, меняющаяся в зависимости от объективных условий его существования.

Популярное произведение, обладающее высокими художественными достоинствами, может потерять часть своей ценности вследствие недобросовестного обращения с ним¹⁸¹.

В современной культурной обстановке, диктуемой рыночными условиями в обществе всеобщего потребления, музыкальные шедевры низводятся до уровня одной из приманок для продажи товара. Это отрицательно сказывается на сознании людей, которые начинают воспринимать все, в том числе и искусство, как предмет товаро-денежных отношений. Не следует думать, что подобная прагматичность помогает человеку лучше адаптироваться в жизни. Она не готовит людей к истинной

¹⁸⁰ В истории человеческой культуры заметное место занимают так называемые прикладные жанры музыки, которые постоянно обслуживали быт человека. Это марши, танцы, разнообразные ритуальные жанры и т.д. Они существовали во все периоды жизни человеческого общества, являлись неотъемлемым компонентом его духовной жизни и стали одним из характерных примет времени. Они стали питательной средой для создания композиторами более сложных произведений, предназначенных уже не для обслуживания быта, а для слушания. Некоторые из них стали шедеврами, составившими наиболее яркие страницы жизни человеческого духа.

¹⁸¹ Например, использование музыкального шедевра в качестве звукового фона для сопровождения рекламного ролика, ведет к девальвации его ценности. Сложность ситуации не только в том, что музыка, особенно, истинная музыка, требует серьезного и бережного отношения к себе, вслушивания и вдумывания. Ускользающий от восприятия глубинный смысл произведения неизбежно ведет к утрате им ценностной компоненты. Образ произведения складывается из многих составляющих. Если человек впервые услышал музыкальный шедевр в рекламном ролике, он не сможет позднее оценить его так, как тот того требует. В его сознании данная музыка будет неизбежно связываться с житейским, обыденным рядом, который был им воспринят в ролике.

жизни, но лишает их тех идеалов, которые помогли бы им стать достойными и реализовавшими себя членами общества.

Эта проблема неразрывно связана с проблемой ценностной ориентации человека. Музыка должна стать ступенью, приближающей человека к нравственному идеалу. Становясь ступенью, приближающей человека к нравственному идеалу, музыка обнаруживает свою истинность. Онтологическая истинность музыки проявляется именно в том, что она поднимает человека над его обычным уровнем и заставляет приблизиться к идеалу, в результате чего выявляются и активизируются сущностные силы его духовной природы. Истина рождается в поле сопряжения между человеком и абсолютном, а музыка в данном случае и играет роль такого информационно-культурного пространства.

3.2. Музыка как отражение жизни человеческого духа

Музыка как вид искусства и духовное явление, находит свое непосредственное выражение в музыкальном произведении. Для того, чтобы не утратить качество цельности, музыка должна иметь некие физически очерченные границы своего существования. Среди исторически сложившихся форм бытия музыки одной из древнейших была импровизация. Но она не имеет четких границ формы и протекает как фиксация свободного потока сознания музыканта. Импровизация не имеет, в силу этого, ясно поставленной цели. Чаще всего она представляет собой чередование контрастных эпизодов, каждый из которых обладает достаточной внутренней завершенностью. Но импровизация как форма воплощения музыкальной мысли принципиально открыта. Импровизация не фиксируется в нотной записи, она – создание сиюминутного озарения композитора, выступающего одновременно в роли исполнителя¹⁸².

Но чаще всего музыка предстает в виде завершенной композиции, чем и является музыкальное произведение. Завершенность музыкальному произведению придает последовательное воплощение идеи.

Если, по классификации 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 явления.

¹⁸² Однако, в истории музыки существуют примеры того, как композиторы записывали свои импровизации, которые, после соответствующей доработки, становились произведениями. Подобные примеры можно встретить в творчестве И.С. Баха, чьи оранные композиции, как предполагают, появились в результате импровизации.

Музыкальное произведение – историческое явление. В европейской музыке музыкальное произведение сложилось сравнительно поздно. Свое эстетическое обоснование оно получило только в XVIII веке как духовное явление, отличающееся внутренней завершенностью и мотивированностью целого. В понятии «музыкальное произведение» заключено понимание его как некоего итога композиторской деятельности, а не просто процесса. Практика фиксации сочинения в нотной записи способствовала утверждению статуса музыкального произведения

Представление о незыблемости способа существования музыкального произведения меняется. Особенно заметно это 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. 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.

Таким образом, в постмодернистской музыкальной традиции налицо отход от традиционной трактовки музыкального произведения как завершенного и внутренне логичного целого. Примеров принципиально открытой музыкальной формы в авангарде достаточно много¹⁸³.

Однако, следует заметить, что музыкальный авангард не является единственным направлением в искусстве сегодняшнего дня. Музыкальная картина современности достаточно разнообразна; в нем достаточно направлений, в которых присутствует традиционный взгляд на музыкальное произведение как завершенное целое. Композиторы, создающие свои сочинения в таком стиле, считают, что возможности произведения как способа воплощения музыки, еще далеко не исчерпаны.

По сути, принадлежность музыкального произведения к высшим ценностям бытия зависит от того, насколько полно в нем выражено трансцендентное начало, способное поднять человека над его обычным существованием и приобщить к иным мирам. Воплощая в себе концентрированное выражение высших ценностей, произведение само становится источником эманации этих ценностей. Следует заметить, что музыка, лишенная предметной изобразительности, обладает наибольшими возможностями для реализации данной задачи. Воплощение того, что отсутствует в предметном мире, но является объектом стремления, делает

¹⁸³ См. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М., 1982; Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М., 2004.

музыку прекрасной мечтой, приобщение к которой возвышает личность человека. Наличие в произведении подобного духовного стресса, вокруг которого концентрируются духовные интересы человека, превращает его в непреходящую ценность, значимость которой никогда не исчезнет.

В создании и освоении духовных богатств человек не может быть одиноким, так как все созданное в этой сфере представляет собой плод работы духа многих людей различных поколений. При знакомстве с музыкальным произведением это проявляется особенно наглядно. Ведь музыка сама по себе требует участия большого количества людей: автора, исполнителей (которых может быть много), аудитории. Музыка обращена к каждому в отдельности, но сама она выступает как результат коллективного творчества, следы которого проявляются постоянно и в самой различной форме.

Коллективное в искусстве всегда выражается через индивидуальное. Для слушателя музыкального произведения ценность представляет такое произведение, в котором слышится личность композитора и исполнителя. Обезличенное искусство теряет свою привлекательность. Это в равной степени касается и таких феноменов музыкального искусства, в которых авторство не определено или специально не выделено. Анонимность, к примеру, средневекового искусства, обусловленное особым отношением к самой проблеме авторства, не мешает почувствовать в лучших его произведениях присутствие авторской личности. Даже в таких музыкальных культурах, где сама традиция предполагает отсутствие конкретного автора (разнообразные восточные культуры, народное творчество и т.д.), восприятие произведения происходит через исполнителя, который, вольно или невольно, раскрывает свою индивидуальность.

Суть воздействия музыки – в движении от одной личности к другой, при котором как бы передается невидимая нить духовных устремлений людей, происходит то непосредственное воздействие одной личности на другую, которая позволяет объединить их в одно эмоционально-интеллектуальное поле.

Для того, чтобы войти в мир музыки, реципиент должен прослушать произведение в чьем-то исполнении. Таким образом, между слушателем и произведением находится исполнитель, достижения которого тоже представляют собой результат работы многих людей; ведь он – представитель конкретной эпохи и национальной культуры, определенной исполнительской школы. Все это накладывает отпечаток на интерпретацию произведения, которая, соединяясь с индивидуальностью исполнителя, создает неповторимость воспроизведения музыки.

Создание музыкального произведения тоже подразумевает духовное присутствие многих личностей. Композиторское творчество не появляется на пустом месте. Оно – результат отбора и переработки огромного

количества произведений искусства. Создать нечто не просто новое, но обладающее духовной ценностью, автор может только в том случае, если он опирается на достижения художников предшествующих поколений. Освоение достигнутого начинается для художника с подражания тем образцам, которые привлекли его внимание и стали для него художественной ценностью, идеалом. От него, как свидетельствует анализ ранних произведений композиторов, не свободен никто. Композитор в своем творчестве опирается на те духовные завоевания, которые привлекли его внимание и представляют для него реальную ценность. Но и шедевры, которые привлекли внимание начинающего композитора, тоже появились как результат духовных усилий людей не одного поколения.

Духовная деятельность всех тех людей, которые имеют отношение к музыке, большей частью основана на интуиции, которая является подсознательной переработкой знания и опыта. В музыке художественный опыт, складывающийся из слухового «багажа» музыканта, имеет значение даже большее, чем знание, которым обладает музыкант. Осуществление интуиции, ее материализация становится музыкальной мыслью; но не став ею, она находится вне реальности. Все гениальные открытия великих музыкантов – это интуитивные находки. Интуитивное знание обладает тем преимуществом, что оно рождается как результат непрерывной, неосознаваемой и достаточно длительной работы мысли и духа музыканта.

Человек, приобщаясь к миру музыки, тем самым приобщается к той огромной духовной деятельности, в результате которой стало возможным появление произведения. Эта духовная аура присутствует в музыкальном произведении и придает ему особую силу и очарование. Она настраивает слушателя на возвышенный лад и помогает ему оторваться от всего обыденного и испытать счастье трансцензуса.

Музыка представляет собой огромную коммуникативную и информационную систему, знаки которой фиксируются в музыкальном языке. Музыкальный язык отличается некоторыми особенностями, которые ставят его в особое положение по отношению к другим видам искусства. Абстрактность музыки как вида искусства накладывает на него специфику, которую следует учитывать при ее анализе. Формирование музыкального языка представляет собой длительный процесс отбора и закрепления в музыкальной практике интонаций, наделенных неким смыслом. Поэтому проходит довольно значительное время, прежде чем складывается тот язык, который становится понятным обществу.

Этим объясняется некоторая консервативность музыкального языка, в котором изменения происходят не так стремительно, как, например, в визуальных искусствах или литературе. Для того, чтобы интонации стали понятными и несли в себе смысл, требуется время. Восприятие музыкального языка возможно лишь при таких условиях, существования понятного всем и имеющего хождение условного языка. Он предназначен

для кого, к кому обращена музыка. Формирование смыслов в музыке является длительным процессом, повлиять на который практически невозможно¹⁸⁴. Закрепившиеся интонации складываются в музыкальный язык. Стремительное и кардинальное изменение музыкального языка может оказаться для музыки гибельным, так как при этом исчезает связь с закрепленными и знакомыми интонациями, опираясь на которые слух движется к пониманию текста.

Музыка является отражением реальности, но отражением весьма специфическим. Это такой мир, который виден глазами определенной эпохи и глазами конкретного человека – композитора. Он не может быть объективным в силу этих условий. Человек познает мир, вооружившись определенными установками, сквозь призму которых он и воспринимает все окружающее. Другие установки дали бы иную картину мира. Каков мир в реальности, на самом деле и каким его видит человек конкретной эпохи – это разные вещи. Поэтому понятие объективности в музыке весьма условно и относительно. Художественный мир, раскрывающийся в музыкальном произведении, всегда будет иметь субъективный характер. В этом отношении различие между музыкой, например, И. Стравинского и А. Скрябина, будет заключаться лишь в степени проявления субъективности.

Звуки музыкального произведения являются итогом музыкального мышления композитора. Внутренний мир композитора, раскрывающийся в музыкальном произведении, предстает в нескольких проекциях. С одной стороны, отражает свое время и мир, в котором он живет, глазами своих современников. Но у него имеется и собственное видение мира, которое может заметно отличаться от взглядов его современников. Все это находит отражение в особенностях музыкального языка.

Условный язык музыки, на котором говорит композитор, с одной стороны, является отражением специфики музыкального мышления его времени. Однако общие, типичные закономерности мышления, в том числе и музыкального, сохраняются. Они составляют некую константу, обеспечивающую музыке возможность ее понимания не только в определенный период развития культуры, но и в любые времена. Он составляет наиболее архаичный пласт музыкального мышления композитора. Его следующим уровнем становится музыкальный язык его времени. Самый верхний уровень этой пирамиды - индивидуальный язык

¹⁸⁴ Следует отметить, что музыка XX века демонстрирует примеры создания сугубо индивидуальных музыкальных языков. Явление это неоднозначно. Порывая с традицией, композитор рискует остаться непонятым своим слушателем. О подобной опасности предупреждали многие выдающиеся мастера современности, в частности, И. Стравинский. Желание «не идти на поводу» у слушателя и не подстраиваться под его ожидания, как это предлагал, например, А. Шенберг, один из создателей современного музыкального языка, может привести к полной изоляции композитора от его слушателей.

самого композитора, в котором слиты воедино общее, особенное и единичное.

Та информация, которая заключена в музыкальном произведении, дает возможность судить о том, как видели мир представители определенного времени, как они чувствовали, на что обращали внимание, что ценили. Музыкальное произведение дает картину мира в особом разрезе, таком, как его не дает иное произведение искусства. В нем отражается сам **характер чувствования** человека, дух времени. Музыка раскрывает святая святых – динамику эмоциональной жизни человека.

Содержание музыки специфично, хотя она и отражает реальность, что дало повод, например, В. Холоповой определить его содержание как единство специфического и неспецифического. Любая духовная деятельность человека создает особый образ бытия, который, отличаясь богатством и полнотой, все же является взглядом на мир под определенным ракурсом. Музыка не является в этом отношении исключением.

Музыкальное содержание своеобразно. По словам Гегеля, суть музыки состоит в том, что она «представляет любое содержание для духа не так, как оно существует с сознанием – в качестве общего представления или как оно дано для созерцания – в виде определенного внешнего образа, а таким способом, каким оно становится живым в сфере субъективного внутреннего мира»¹⁸⁵. Музыкальное произведение, при всей его удаленности его образной системы от эмпирического мира, не является безличной абстракцией. Напротив, абстракция получает в нем конкретное наполнение, благодаря чему произведение обретает черты жизненности.

Музыкальное содержание складывается из трех сторон, к которым относятся эмоция, изобразительность и символ. В каждой эпохе европейской музыки представлены различные варианты соотношения этих сторон содержания. Акцентированность какой-либо из них или их гармоничное сосуществование, – это определяется особенностями мышления эпохи и становится одной из существенных характеристик стиля музыки.

В первую очередь музыка обращена к эмоциям человека, поэтому, по наблюдениям В. Холоповой, первая сторона содержания является основной и присутствует постоянно, в то время как другие могут и отсутствовать. Музыка обладает способностью обострения сферы эмоциональной жизни человека. Собственно, моделирование эмоций и составляет главное ее содержание. Музыка, благодаря своей

¹⁸⁵ Гегель Г. Лекции по эстетике. Т.2. - С. 248.

«эмоциональной природе» усиливает впечатление от всего, что воспринимается человеком¹⁸⁶.

Содержание музыкального произведения – это обобщение слухового восприятия мира. При этом музыка обобщает не только слуховой опыт человечества. 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 образ. 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, открытие, на которое человек потратил значительные усилия¹⁸⁷. 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 сущность¹⁸⁸.

Тот факт, что музыка способна воплощать в себе эмоциональный мир человека, было замечено еще с древности. Моделирование эмоций, 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

¹⁸⁶ 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.

¹⁸⁷ 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.

¹⁸⁸ 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.

условия их переживания. А высокий эстетический уровень произведения создает возможность воспитания красоты, эстетики этих переживаний.

Музыка всегда находилась в центре жизни человека, отражая ее бурное кипение. Постоянно соприкасаясь с другими формами духовной жизни человека, она 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.

Важной стороной содержания музыки является ее символичность, вообще свойственная искусству. 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.

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.

Символ дает возможность абстрагироваться, выделить главное в явлении и сосредоточить на нем внимание. Он обладает определенным пространством значения, в рамках которого варьируется его содержание. 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.

Фактическое содержание произведения искусства намного превышает то, что изображено автором в произведении. Художественная форма должна иметь законченный вид, так как это является одним из обязательных условий возможности его адекватного восприятия. Но содержание, эта «бесконечность», как бы выходит за рамки формы. Каждое произведение искусства – это художественный слепок бытия, включающий в себя не столько его показ, сколько его осмысление и обобщение. А богатство содержания бытия бесконечно. Поэтому истинное произведение искусства, в котором раскрыта сама суть бытия, всегда отличается избыточностью, направленностью на преодоление художественной формы.

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.

Специфически музыкальное содержание складывается из элементов, имеющих различное происхождение. Часть из них имеет чисто музыкальное происхождение. Но некоторые – результат взаимодействия музыкальных и немusикальных элементов. Среди немusикальных элементов, постоянно сопровождающих музыку, слово занимает особое место. Вербальный компонент играет в музыке весьма значительную роль. Следы взаимодействия музыки и слова можно найти в каждом музыкальном произведении. Речевые интонации перерабатывались в течение длительного времени и откладывались в качестве музыкальных, имеющих такой словесный подтекст. Соотношение слова и музыки важно потому, что в нем заложены основные ответы на вопросы о характере музыкального содержания. Поэтому стоит остановиться на их соотношении более подробно.

Музыка, как слово, является одним из способов идентификации человеческой личности. Они представляют собой обобщение различных форм познания и переживания бытия. Во многом это связано с исторически сложившимися особенностями мышления человека.

Вербально ориентированный тип мышления, сформировавшийся в тесной связи со словом, требует от человека логизации и максимального

прояснения всего, что его окружает. Однако ясность при познании может оказаться обманчивой, особенно, если познание касается сложных и неоднозначных явлений. Стремление «дойти во всем до самой сути» посредством логических операций, в конце концов, приводит человека к порогу, за которым данный принцип не действует. Постигание наиболее значительных, фундаментальных оснований бытия нуждается в обогащении средств познания, в число которых входят и иррациональные его способы. На этом фоне музыка приобретает значение своеобразной альтернативы в вопросе интерпретации бытия. Ее отличие от вербально-логического мышления позволяет ей открыть неведомые глубины бытия, такие неожиданные его стороны, приобщение к которым представляется необходимым для полноты его постижения.

Сравнение слова и музыки позволяет выявить специфику каждого из них в познании человеком бытия. Слово – это область понятия, музыка – область идеи; слово устойчиво и незыблемо, музыка же – вся в изменении; слово – проводник рациональности, музыка – иррациональности. Слово в большей степени обращено к сознанию, музыка – к подсознанию. Слово расчленяет и проясняет, музыка же при расчленении исчезает. Она принадлежит к такой субстанции, которую можно разобрать на части до последней ноты, выяснить механизмы ее действия и при этом потерять нечто самое главное – то, что составляет саму ее суть. Недаром, Р. Роллан сказал, что «туманность меньше вредит великому художнику, чем мнимая ясность» и что «для него лучше быть закутанным в покровы»¹⁸⁹. В наибольшей степени эти справедливые слова относятся к музыке, которую невозможно объяснить, ухватить и втиснуть в прокрустово ложе правил. Музыка дает то, что позволяет человеку «прозревать неделимую суть вещей, схватывая мир в его целостности»¹⁹⁰.

Наиболее близко к музыке слово поэтическое. Их аналогичность особенно наглядно раскрывается через возможности выразительных средств, реализуемых в художественной форме. Поэтическое произведение можно сопоставить с музыкальным из-за сложности и многозначности содержания, раскрывающегося через разветвленную структуру текста. Как известно, любой художественный текст содержит в себе больше, чем изображено в нем автором. Но более всего выделяются в этом плане поэзия и музыка, в которых, кроме вербальной и чисто музыкальной знаковых систем существуют и другие, обеспечивающие широкое ассоциативное пространство при их восприятии. В поэтическом произведении основной смысл содержится не в самих словах, а в том, что кроется за ними. Вследствие этого поэзия может нарушить привычное представление о значении слова и насытить его другим содержанием в

¹⁸⁹ Роллан Р. Гендель // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып.2. – М., 1987. - С. 21.

¹⁹⁰ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 3.

соответствии с характером создаваемого образа. Образ становится тем самодовлеющим началом, которое подчиняет себе все.

Способность музыки абстрагироваться и благодаря этому раскрывать нечто надкатегориальное, была отмечена А. Шопенгауэром. Он считал, что музыка имеет возможность в общих формах выразить то, что другие формы духа выражают как части, а мелодию он рассматривал как абстракт действительности¹⁹¹. Музыка понимается философом как некая общая идея, которая затем реализуется в частностях других форм духовности. Этим он объясняет то значение, которое музыка имеет в жизни человека, незримо присутствуя во всем, что его окружает.

Сосуществуя с древнейших времен с другими немзыкальными элементами, музыка, несмотря на это, никогда не утрачивает своеобразие как некоего абстрагирующего начала, обобщающего содержание немзыкального текста. В дихотомии слова и музыки ведущим элементом является музыка, так как в ней уже сказано все, что может заключать в себе слово, и даже больше этого. Музыка поднимает слово на более высокий понятийный уровень, освобождая его от излишней конкретизации и выявляя его скрытые смыслы. Ф. Ницше, относя музыку к сфере, стоящей «превыше всех явлений» и «предшествующей всякому явлению», пишет в отношении слова в ней следующее: «сама музыка в своей понятийной неограниченности не нуждается в образе и понятии, ни лишь выносит их рядом с собою. Поэтому лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в этой музыке, которая принудила поэта к образной речи»¹⁹². Поэтическая речь, по мнению Ницше, имеет особый характер, приближающий его к музыке как к совершенному выражению совершенных образов. Анализируя народную песню, он приходит к выводу, что в ней «мы имеем... высшее напряжение языка, стремящегося подражать музыке» и что «мелодия рождает поэтическое произведение из себя»¹⁹³. Философ считает, что музыка является в песне ведущим началом, задающим тон всему произведению. Пользуясь термином В. Медушевского, можно сказать, что музыка создает некую протоинтонацию, заключающую в себе смыслы музыкальной и словесной интонаций и определяющей вследствие этого будущую форму произведения.

По отношению к средствам музыкальной выразительности часто используется выражение «музыкальный язык». Оно, конечно, метафорично, но основания для его использования есть, так как музыку с языком роднит то, что они являются средством хранения и передачи

¹⁹¹ Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М., 1993. – С. 524.

¹⁹² Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. - С. 472- 473.

¹⁹³ Там же. - С. 470.

информации, а также и средством общения. Как слово, так и музыка интонационны, хотя и в разной степени. В речи интонация, хоть и играет заметную роль, тем не менее, не является основным средством передачи информации, создавая, скорее, подтекст, обогащающий значение сообщения. Правда, по данному поводу существует и иное мнение. Так, Ницше отмечает, что наиболее важным в языке является не слово, а интонация, в которой воплощается все богатство личности¹⁹⁴. Ницше обратил внимание на важный момент, а именно, что в речи письменной исчезает часть выразительности устной речи за счет отсутствия того, что фиксирует интонационную сторону ее содержания. Философ прав в том отношении, что иногда интонация может совершенно преобразить содержание слова, но, несмотря на все это, основной «центр тяжести» в слове приходится на его понятийный пласт.

В музыке же интонация является основным средством передачи информации. Музыка ассимилирует в себе разнообразные внеслуховые элементы, обобщающие культурно-исторический опыт жизни человека. Ассимиляция происходит на уровне синестезии, в которой скрыты самые различные образы, имеющие не только зрительное происхождение, но и другое, связанное с иными проявлениями чувств человека, например, осязательными. Все это рождает музыкальную интонацию, которая, сжимаясь, становится в свернутом виде обобщением огромного пласта культуры, связанного не только со слуховыми, но и зрительными и кинетическими формами ее восприятия. Процесс понимания музыкального произведения, заключающийся в расшифровке смыслов ее интонаций, происходит, в основном, а подсознательном уровне, где к работе подключается социально-историческая память индивида. В результате происходит актуализация той стороны содержания интонации, которая на данный момент соотнесена с личностным знанием и духовными запросами реципиента.

Перед каждым композитором, работающим со словом, встает проблема соотношения поэзии и музыки. Как воплотить поэтический текст, не исказив его содержания, и при этом создать собственно музыкальную логику произведения?¹⁹⁵

Соотношение музыки и слова важно и в опере. О том, какая сторона – драматическая, связанная со словом, или музыкальная, – должна быть в оперном произведении на первом месте, спорили многие композиторы.

¹⁹⁴ Там же. - С. 784.

¹⁹⁵ В австро-немецкой музыкальной традиции сложилось два подхода к воплощению поэтического текста. Первый, идущий от Шуберга, предполагает создание обобщенного образа, воплощение главной интонации стихотворения. Второй, ведущий начало от Шумана, заключается в стремлении композитора раскрыть выразительность каждого слова. Первый подразумевает обобщенное воплощение поэтического текста, второй – детальное.

Сама сложность и многоструктурность оперы вовлекала композиторов в подобные творческие искания. Уже в XVII веке, когда опера только возникла, проблема эта встала во весь рост. В числе первых, кто задумался над этим, был К. Монтеверди. Он считал, что музыка не должна покорно следовать за словом, напротив, на идет дальше и глубже слова, так как способна изобразить не только настоящее героя, но и его прошлое и будущее, то есть устойчивые константные стороны его характера. Композитор верно отметил различие семантических полей слова и музыки, первое из которых фиксирует ситуативную сторону, акцентируя внимание слушателя на дано мгновении разворачивающегося действия, а второе охватывает гораздо более обширный временной и пространственный диапазон явлений, формируя в сознании слушателя представление о личности героя в целом. «Перевод» слова в музыку при создании вокального произведения мало результативен. Поэтому композиторы, проникая в смысл слова, стремятся обнаружить его суть и найти адекватное выражение ему в музыке. Стоит отметить, что данная ситуация сходна с переводом поэтического произведения на другой язык, где важны не только сами слова, сколько идея, настроение, дух произведения. Создание музыки на стихотворение тоже является, по сути, переводом его на другой язык. Исходный поэтический текст остается в произведении; ее логика сохраняется, но при этом к ней подключается иная логика, музыкальная, которая, не дублируя логику словесную, создает свою, способную создать с ней сложное полифоническое целое в произведении¹⁹⁶.

Развитие музыкального искусства неизбежно приводит и к расширению сферы взаимодействия слова и музыки. В XX веке оно приобретает иные формы. Слово не входит в музыкальный текст, как это было прежде, но становится конструктивным прообразом музыкальной формы. Выявленная композитором внутренняя структура поэтического или прозаического текста экстраполируется на музыкальную ткань. По мнению А. Соколова, в России сложилась целая школа композиторов, пробующих свои силы в стиле «криптофонии» (термин принадлежит самим композиторам). К ним автор исследования о современной музыке относит таких композиторов, как А. Кнайфель, С. Невраев, И. Соколов, А. Райхельсон. Вовлечение словесного текста в музыкальный придает ему новые функции. Среди них А. Соколов особо выделяет суггестивную, настраивающую слушателя на волну медитирования. Поиски

¹⁹⁶ И. Маттезону, композитору и ученому XVIII века, принадлежит интересное выражение, увязывающее между собой слово и музыку: «Слова являются телом речи. Мысли – ее душа. Мелодия – золотое солнце этих душ». Он совершенно прав в том отношении, что музыка, подобно солнцу, способна высветить скрытые смыслы слова и наполнить их новым содержанием, рожденным в результате взаимодействия с контекстом музыкального произведения.

композиторов в данном направлении простираются далеко. Один из наиболее оригинальных современных композиторов К. Штокхаузен в качестве одной из частей своего произведения предложил только словесный текст, без музыкального. По замыслу композитора, исполнители, под впечатлением словесного текста должны сами импровизировать музыкальный¹⁹⁷.

Новое соотношение слова и музыки помогает композитору проникнуть в тайны подсознания, выявить те сложные механизмы, которые позволяют приоткрыть тайну рождения художественного образа. Погружение в глубины словесного текста помогает полнее почувствовать силу текста музыкального, найти те единые установки, которые лежат в основе двух звуковых систем человечества – вербальном языке и языке музыкальном.

Как сказано в Библии, вначале было слово. В этом заключен глубокий смысл: дать слово, имя – значит приобщить к миру, положить начало творению, создать новую форму бытия. Первое слово, давшее жизнь всему, конечно, было интонационно выразительным. В его интонации воплотилась энергия творения, тот животворящий дух, без которого невозможно само существование мироздания.

Основу содержания музыкального произведения составляет идея. Она является тем, что придает ему целостность и осмысленность. Гегель рассматривал идею как особый способ организации материала. «Идея есть мышление, – писал он, – не как формальное мышление, а как развивающаяся тотальность ее собственных определений и законов, которые она сама себе дает, а не имеет или находит себе заранее»¹⁹⁸. Идея устанавливает собственные законы разворачивания материала, она диктует сам процесс развития формы, придавая ей неповторимость. А. Шопенгауэр пишет, что «объект искусства, коего изображение составляет цель художника и коего познание, следовательно, должно как зерно и источник, предшествовать его произведению, – есть идея»¹⁹⁹.

Особенность музыкальной формы определяется характером ее идеи. Идея существует в произведении как направляющий и регулирующий форму принцип, ощущается как некая скрытая сила, от которой зависит разворачивание формы. Одна из особенностей идеи состоит в том, что она, присутствуя в форме, тем не менее, не принадлежит ей. Она находится над формой. Не идея принадлежит форме, но форма идее.

Идея организует музыкальный материал через систему, складывающуюся как взаимоотношение элементов формы. Благодаря этому форма приобретает тот конкретный вид, который диктуется ей

¹⁹⁷ См.: Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. - С. 98-100.

¹⁹⁸ Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. т.1. Наука логики. – М., 1975. - С. 107.

¹⁹⁹ Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики. - С. 464.

идеей. Замкнутость формы объясняется тем, что она реализует те ресурсы, которые в нее заложены изначально идеей. Идея является импульсом к развитию в силу своей сущности, которую Гегель определил как диалектику. Диалектическое противоречие, заложенное в идее, становится двигателем развития. Философ писал об этой стороне идеи следующее: «идея представляет собой диалектику, которая вечно отделяет и отличает тождественное с собой от различного, душу от тела»²⁰⁰. Наличие подобной особенности идеи делает ее, по мнению Г. Гегеля, вечным творчеством, вечной жизненностью и вечным духом. Проявление идеи в музыке наиболее наглядно демонстрирует принцип постоянно действующего творческого начала.

Природа идеи загадочна. Она характеризуется не просто самодостаточностью, но избыточностью, что дает ей возможность выходить за пределы собственных границ, распространяя свое влияние на окружающее. Наличие принципа избыточности является свидетельством богатства мысли. Действительно, сама природа идеи как прообраза идеальных форм бытия требует от нее богатства содержания.

Формирование идеи является сложным процессом. Идея требует как самоопределения, так и самоограничения, которое позднее выявляется при реализации формы. В тщательности отбора вариантов действия системы проявляется самоограничение творца, сознающего, что нельзя объять необъятное.

В реализации идеи присутствуют в равной степени как принцип необходимости, проистекающий из закономерностей развития и характера идеи, так и принцип свободы, составляющий неотъемлемую компоненту музыки как вида искусства. Возможность выбора, постоянно присутствующая в музыке, как при создании произведения, так и при его функционировании, создает неповторимую атмосферу свободы. Черты детерминизма и свободы очень гибко сочетаются в музыке, создавая произведение, в котором могучая стихия фантазии невидимо поддерживается и направляется строгой логикой.

Идею, как считал И. Кант, невозможно выразить в понятии, но можно лишь ощутить. Невыразимость идеи в понятии раскрывает особый путь ее постижения – трансцендентальный, столь характерный для музыки. Онтологичность идеи состоит в том, что она представляет собой тождество понятия и объективности. А. Шопенгауэр, сравнивая идею с понятием, отмечает в них общее в том, что они «оба как единицы заступают множество действительных вещей». Однако, больше внимания он уделяет их различию: «Понятие абстрактно, дискурсивно, внутри своей сферы вполне неопределенно, определено лишь в своих границах, каждому владеющему умом доступно и постижимо, словами без дальнейшего

²⁰⁰ Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. - С. 403.

посредства передаваемо, своим определением вполне исчерпаемо, – пишет он, – Напротив, идея, могущая, пожалуй, быть определяема как адекватная представительница понятия, вполне созерцательна, и хотя заступает место бесконечного количества отдельных вещей, тем не менее, вполне определена: индивидуум как таковой никогда ее не познает. А познает лишь такой, который возвысится над всяким желанием и всякой индивидуальностью до чистого субъекта познания»²⁰¹.

Глубинный смысл идеи состоит в необходимости ее реализации. Она становится источником рождение новых форм бытия. Идея – это мысль в действительности, в ее материальной воплощенности. Идея, постоянно стремясь к понятию, все же не переходит в него, оставаясь чистой потенцией, что сохраняет ее трансцендентный характер. Реальным содержанием идеи Гегель считает раскрытие понятия в форме внешнего бытия. Замыкая эту форму в своей идеальности, идея удерживает ее в своей власти²⁰².

Идея представляет собой то, что всему предшествует, что незримо присутствует и к чему идет все развитие. Создавая произведение, идея определяет его пространственно-временные границы, но воздействие ее гораздо шире. Открытость произведению искусства дает идея, фокусирующая в себе то, что позднее раскроется как бесконечное разнообразие смыслов, богатство которых и обеспечивает произведению его жизнеспособность. Функционируя в обществе, музыкальное произведение вбирает в себя то, что необходимо ему для существования в пространственно-временном континууме эпохи; но идея не просто вбирает в себя посторонние элементы, но перерабатывает их так, чтобы они органично вошли в систему произведения и не повредили его целостности. Порождая смыслы произведения, идея способствует его постоянному обновлению.

Следовательно, идея сверхсодержательна и замкнута на себе, она самодостаточна и реализует ресурсы развития, заключенные в ней самой. В то же время открытость музыкальной формы, способствующая ее обогащению, заложена в идее. Многозначность и способность к постоянному обновлению идее придают два начала – актуальность и потенциальность. Первое из них делает произведение достоянием настоящего, позволяя ему отвечать требованиям современности; второе направлено в будущее и содержит в себе то, что станет актуальным со временем. Идея позволяет объединить в произведении прошлое, настоящее и будущее той степенью актуальности, которая создает постоянную его востребованность. Актуальное прошлое произведения превращается в актуальное настоящее, а затем – в актуальное будущее. Ценность

²⁰¹ См.: Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики. - С. 465.

²⁰² См.: Г.В.Ф. Гегель. Энциклопедия философских наук. - С. 399-400.

произведения, заложенная в его идее, красной нитью проходит по временам и эпохам.

Музыкальная форма представляет собой актуализацию той потенции, которая заложена в идее. Идея направляет восприятие слушателя таким образом, что, с одной стороны, внимание его концентрируется на сиюминутном звучании, с другой – на обобщенном восприятии всего произведения. Музыка обладает способностью останавливать внимание на деталях, не упуская при этом из общего обзора все целое. Такая особенность и позволяет музыке быть одновременно «стенограммой чувств», но при этом не застревать на мелочах, а подниматься на более высокий уровень обобщения эмоции. Идея расширяет горизонт видения при восприятии музыки.

Идея обладает целостностью, которая, проецируясь на форму, придает ей качество цельного и самодостаточного образования, способного к самостоятельному функционированию. Идея в музыкальной форме развивается таким образом, что позволяет обнять слухом все, что к ней относится – и прошлое, и настоящее, и будущее. Во время восприятия формы идет процесс сопоставления услышанного прежде с тем, что звучит в настоящий момент и предугадывание, предслышание будущего звучания. Все это вместе образует единство идеи и ее воплощения. Б. Асафьев пишет о такого рода «становлении звукоидеи», которая «охватывается слухом в связи с целым рядом внутри ее возникших ростков, сопоставлений, «составов», «намёков вперед»²⁰³. По мнению ученого, это тот процесс, которым заполнено произведение, составляющий его форму.

Свое непосредственное выражение идея получает в форме. Форма становится способом преобразования звуковой материи, которая складывается в зависимости от характера идеи. Отграничивая пространственно-временной континуум произведения, форма создает тот хронотоп, в рамках которого будут разворачиваться «события» музыкальной формы. Влияя на формирование концептуального пространства-времени, она позволяет структурировать его в зависимости от художественных задач. «Форма в отношении музыки как акустической данности, – пишет Б. Асафьев, – выступает в качестве способа (орудия) обработки материала в целях его приспособления к потребностям человека»²⁰⁴. Назначение музыкальной формы состоит не только в том, чтобы организовать звуковое пространство, но и в том, чтобы обеспечить оптимальным образом интонационное развитие идеи.

Наиболее ответственный момент в процессе создания произведения – это стадия формирования его идеи. Н. Очеретовская, называющая идею идеей-концепцией, дает классификацию разновидностей идеи. Одна из них – такая, которая имеет «обобщенно-художественный характер». С нее, как

²⁰³ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - С. 235.

²⁰⁴ Там же. - С. 181.

считает автор, нередко может начинаться процесс сочинения. Другую разновидность идеи она определяет как «интонационно-художественную»; в качестве яркого примера подобной разновидности она приводит образец зерна-интонации, с которой начиналось сочинение у П.И. Чайковского. И, наконец, идея как регулятор формы получает у нее следующую трактовку: «Важное место в замысле, – пишет она, – принадлежит конструктивной идее будущего сочинения – идее формы в целом, композиционного плана, драматургического профиля или отдельных уровней...»²⁰⁵. После того, как в сознании композитора складывается образ-идея будущего произведения, он начинает искать способы его воплощения. На начальном этапе работы над произведением у него может быть несколько вариантов реализации замысла. Идея, получающая звуковое воплощение, прямо диктует характер развертывания формы. В процессе работы выявляется единственный, наиболее оптимальный, с точки зрения автора, вариант. Он и получает материальное воплощение. Однако, в истории музыки встречаются примеры, когда одна и та же идея получала не один вариант воплощения, а несколько²⁰⁶.

В момент своего зарождения идея может и не иметь какого-либо конкретного материального вида. По словам С. Булгакова, идея рождается из ничто, представляя собой чистое бытие. Многие композиторы рассказывают о том, что они испытывали ощущение предчувствия, смутного переживания, ожидания рождения идеи. Прежде, чем идея получает оформление, она уже присутствует как некое предощущение нечто. И только по мере формирования ее в сознании композитора она постепенно наполняется содержанием, превращаясь в бытие наличное и обретая свой окончательный вид в виде звуковой материи.

На данный процесс походит то, что В. Медушевский определил как стадии формирования интонации как некоего обобщающего момента произведения. По его мнению, до того, как появиться, интонация проходит стадию формирования, определенную им в качестве «протоинтонации» и «глубинной интонации». Вот что он пишет о глубинной интонации: «Глубинная интонация – не только конечная, но и начальная фаза творческого процесса. Не только аромат, остающийся в душе человека,

²⁰⁵ Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. – Л., 1985. - С. 25.

²⁰⁶ В качестве интересного примера подобного можно привести так называемые «парные» произведения у И. Брамса, когда композитор чувствовал, что идея недостаточно реализовалась в одном произведении и требует своего логического продолжения. В результате появлялось еще одно произведение, являющееся продолжением первого. Другой, не менее любопытный пример встречается в творчестве П. Хиндемита. Он тоже создал «парные» произведения «Художник Матис» и «Гармония мира», причем идея каждого из этих произведений была последовательно воплощена сначала в опере, а затем – в симфонии. Однако, подобные случаи являются, скорее, исключением. Чаще всего композитор останавливает свое внимание на единственном варианте, который представляется ему наиболее подходящим.

когда забылось произведение, его темы и мотивы. Не только квинтэссенция стиля, представляющая его в тот миг, когда в сознании нет ни одного конкретного произведения. Это так же зародыш и росток музыкальной мысли; луч, внезапно озаряющий таинственные своды будущего произведения, предчувствие складывающегося стиля»²⁰⁷. Протоинтонация образует ту ауру, в рамках которой идет формирование будущего произведения. Она становится той областью, где постепенно складывается тематизм как концентрированное выражение идеи. «Интонационное предощущение музыки всплывает в сознании с легкостью, – утверждает В. Медушевский, – близость интонационной формы внутренней форме (то есть идеальным художественным энергиям) мгновенно смыкает духовное с материально-звуковым»²⁰⁸.

Это интонационное предощущение можно охарактеризовать как чистую идею, из которой постепенно начинает вырисовываться контур будущего произведения. Сначала определенность приобретает тема, затем вырисовываются приемы ее развития, из чего уже складывается сама форма.

Описание процесса сочинения приводится В. Медушевским. Вот что он пишет: «Первая, скрытая фаза создаваемого произведения – предощущение главной интонации, смутный «ритмический гул» (В.В. Маяковский), потребность воплотить нечто «дикое» или «фантастическое» – или «нежное». Ощущается это задание не на вербальном, а на музыкальном языке»²⁰⁹. В данном описании ученым хорошо подмечен момент смутности, неопределенности образа, наличия в нем лишь самых общих характеристик. Образ конкретизируется по мере уточнения первоначального замысла, в процессе которого образная сфера предполагаемого произведения постепенно сужается и приобретает реальные, «зримые» черты. На этапе зарождения замысла идея может и не иметь ни одного точно определенного звука, но при этом быть достаточно богатой, чтобы вдохновить композитора на творческие поиски.

Свои истинные черты произведение начинает приобретать с момента создания темы, выступающей репрезентантом произведения и концентрирующей в себе его наиболее важные характеристики. Свобода фантазии композитора значительно ограничивается с появлением темы, конкретность которой уже требует к себе применения определенных приемов развития, соотносящихся с его логикой. Композитору требуется раскрыть заложенные в теме особенности формы. Интересно отметить, что в начальных разделах некоторых произведений воспроизведен процесс «поиска темы», особенностей момента творения. Показ процесса

²⁰⁷ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 152-153.

²⁰⁸ Там же. - С. 153.

²⁰⁹ Там же. - С. 153.

созидания музыкальной мысли усиливает динамику формы, пробуждает интерес к произведению²¹⁰.

Создание произведения представляет собой процесс постоянного движения мысли композитора от общего к частностям и обратно. Для того, чтобы идея была успешно реализована, автор должен постоянно соотносить ее с конкретными деталями ее воплощения. Все части формы находятся в сложном иерархическом соподчинении друг с другом, поэтому каждый ее элемент должен быть функционален и «работать» на реализацию идеи. Какой бы интересной ни была находка композитора в области звуковой выразительности, она обретет ценность только в том случае, если станет необходимым элементом воплощения идеи, органично войдет в контекст произведения.

Замысел композитора в самом начале работы представляет собой некое цельное образование. В процессе работы с деталями, частностями формы эта цельность утрачивается. Но готовое произведение вновь обретает единство всех его составляющих; однако эта цельность принципиально отлична от цельности первоначального замысла. В последнем случае она представляет собой живой организм, единство которого не абстрактно, а наполнено конкретным звуковым материалом. Таким образом, создание произведения в самом общем плане можно обозначить формулой тезис – антитезис – синтез²¹¹.

Идея музыкального произведения, обладая цельностью и самодостаточностью, отличается при этом открытостью, позволяющей ей вбирать в себя то, что способствует ее успешной реализации. Сила идеи не в ее завершенности, а в динамике, постоянной устремленности к движению, изменению. Эта природная динамичность идеи и способствует постоянной реализации заложенных в ней смыслов.

Идея трансцендентна по своей сущности, так как ее особенность определяется принадлежностью не к эмпирическому миру, но к вечности. Трансцендентность идеи внешне проявляется в том, что она, являясь двигателем формы и регулируя развитие, сама не трансформируется, в чем проявляется метафизичность ее сущности. Получая свою

²¹⁰ В разных по жанру и характеру сочинениях это дает различный эффект. В небольшом произведении, например, в «Сонете Петрарки № 104» Ф. Листа подобное вступление рисует образ возбужденных, взбудораженных чувств, которые постепенно успокаиваются перед появлением главной темы. Такой же прием, использованный в начале симфонического произведения, например, Первой симфонии Г. Малера, сразу же сообщает сочинению масштабность, невольно вызывая ассоциацию с творением мира. Если принять во внимание, что некоторые композиторы, такие, как Малер и Стравинский, рассматривали процесс созидания своих произведений как борьбу с хаосом и достижение гармонии, то подобная аналогия выглядит вполне уместной.

²¹¹ Этого же мнения придерживается Н. Очеретовская, отмечающая, что новое качество рождается как результат отрицания, преодоления и корректировки первоначального замысла.

непосредственную реализацию через материальное начало, она, тем не менее, по характеру своей субстанции принадлежит иному миру. Идею и ее материальное воплощение в музыкальном произведении как проекцию можно сопоставить с телесно-духовным строением человека. И так же, как в человеке духовное выражается через материальное, то есть через жизнь его тела, то и в музыке наблюдается то же – выражение духа через материю. В музыкальной форме звуковая материя становится «телом» идеи, без наличия которого ее существование невозможно. В обоих случаях две субстанции – материальная и духовная, – взаимосвязаны и неотделимы друг от друга. Их взаимообусловленность становится условием их существования.

В определенной степени форма как результат и идея как движение противоположны друг другу и выражают различные начала. В их противоречии скрыта динамика движения. Представляя собой неизменную сущность, идея стимулирует движение, выражающееся в процессуальности музыкальной формы.

Назначение музыкальной формы состоит в том, чтобы, с одной стороны, воплотить идею в наиболее оптимальном виде, с другой – обеспечить функционирование произведения. Следовательно, в ней должны присутствовать такие характеристики, которые дадут возможность, во-первых, сохранить постоянство идеи (статическая функция) и во-вторых, придать ей способность к постоянному обновлению (динамическая функция). Гибкость и жизнеспособность музыкальной формы достигается различными способами. Один из них – сочетание изменчивости и постоянства, находящих выражение на различных уровнях формы и взаимодополняющих друг друга.

Форма музыкального произведения является звуковым воплощением ее идеи. Однако, в форме идея реализуется не полностью. Ее избыточность создает некую творческую ауру, которая делает произведение содержательно богатым. Выход идеи за пределы музыкальной формы создает ее принципиальную бесконечность, которая и обеспечивает истинному произведению искусства жизнь в вечности.

3.3. Художник-творец в духовной жизни общества

Человек – существо, стоящее на земле и устремляющееся мыслью в небо. Извечную мечту связать землю и небо осуществляет в жизни человечества художник. Он обладает способностью сделать земное существование человека наполненным высоким смыслом, выявить его божественную сущность. Назначение художника еще с древних времен рассматривалось как своеобразный передаточный канал идеи.

Роль художника-творца в обществе довольно значительна. Своим влиянием он формирует мировоззрение людей. Его взгляд на мир – это взгляд человека не обычного, но гениального, способного увидеть эпоху в контексте прошлого и будущего. Он выступает в качестве проводника

идей, которыми существует мироздание. Его задача при этом весьма ответственна – обнаружить эти идеи и дать им такое художественное наполнение, чтобы они смогли стать доступными всему человечеству. Открывая и реализуя идеи, художник, в определенном смысле, становится демиургом. Обретая черты трансцендентального субъекта, он видит свое высшее назначение в том, чтобы выразить истину бытия. Таким образом, художник, с одной стороны, осознает свою избранность для высшей цели, с другой – стремится быть ее достойным. Данной теме, теме избранности художника высшей силой, проводником воли которого он становится, посвящены многие художественные произведения. Художник перестает принадлежать себе, он принадлежит Абсолюту, инструментом которого может стать не каждый. Для этого художнику следует оторваться от всего обыденного и сиюминутного, забыть о мелочах жизни, и задуматься о высшем предназначении человека.

Печать вечности, которая лежит на лучших творениях художника, становится проявлением этой высшей силы. В ней обнаруживается Абсолют. Поднимаясь в порыве вдохновения над собственной ограниченностью, художник прикасается к иным мирам, где не действует обычная житейская логика. Преодолевая себя, возвышаясь над собой, художник понимает свое назначение – «глаголом жечь сердца людей». Художник в своем творчестве вырывается за пределы обыденного. И не только сам преодолевает эту рутину, но и помогает совершить это другим.

Сила таланта художника заключается в его умении обнаруживать скрытые закономерности бытия и воплощать их в яркой и оригинальной форме. Делая невидимое видимым, художник привлекает внимание людей к метафизическим основаниям бытия. Художник может и не ставить своей целью раскрыть тайны бытия, однако, его творение заставляет задуматься о них. Назначение искусства состоит не в том, чтобы выдавать готовые рецепты жизни, а в том, чтобы направить мысль человека по определенному руслу, и активизировать ее. Состояние напряженного поиска и позволяет находить ответы на насущные вопросы. Состояние поиска – это тот путь, где только и можно встретить истину.

Внутреннее зрение, которое, по словам О. Бальзака, сопутствует гениальности, помогает творцу найти невидимые нити, связывающие между собой далекие и, на первый взгляд, несопоставимые, жизненные явления. Недаром гений назван А. Пушкиным «парадоксов друг». Сопоставление несопоставимого, в результате которого раскрывается внутренняя логика соотношений, казалось бы, взаимоисключающих явлений, и рождает феномен парадокса. Парадокс выявляет всеобщую связь элементов бытия, которая становится видимой для творца, позволяя ему заглянуть в метафизические основания бытия. Размышляя о природе

творчества, С. Кьеркегор приходит к выводу, что «парадокс – сама страсть мыслителя»²¹².

Жизнь художника сосредоточена на постоянном поиске скрытых закономерностей бытия, выявление которых позволяет рассматривать бытие как гармоничное целое. В своем художественном открытии творец заставляет по-новому взглянуть на привычные явления и их соотношения. Художник разрушает привычное, так как оно – враг творчества. В привычном есть успокоенность, отсутствие движения духа.

Искусство – мир идей, которые направляют жизнь человечества, позволяя ему не просто осмысливать прошлое и настоящее, но и предвидеть будущее. Искусство, таким образом, позволяет человеку обрести власть над временем, реально ощутить не собственную малозначительность и беспомощность, но свою божественную природу, контролирующую процессы бытия. Художник в своем творчестве воплощает не множество идей, но одну, генеральную. Он ставит вопросы, ответами на которые становятся его произведения, по-разному, в различных ракурсах раскрывающие его идею.

Назначение художника – дать людям высшее знание. Это роднит художника с философом, непроходимой грани между которыми нет. По сути, каждый истинный художник является философом, в то время как истинный философ должен быть поэтом. Искусство, как и философия – область жизни человеческого духа, причем та ее область, которая является сферой трансцендентного. Этим объясняется тот факт, что нередко искания гениев как в одной, так и в другой области, шли параллельно и иногда пересекались.

Так, философия XIX в лице Г. Гегеля, И. Шеллинга, И.Г. Фихте, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше выдвинула идею «гениального Я», в котором сосредоточились искания мыслителей в области изучения проявления гениальности в различных сферах человеческого духа. А романтическое искусство того же времени выдвинуло фигуру гениального художника – властителя дум целого поколения. Особенно ярко данный феномен проявился в музыкальном искусстве, где на первый план выдвинулся гениальный исполнитель, ставший настоящим трибуном своего времени. Это были такие гиганты исполнительства, как Н. Паганини, Ф. Лист, Р. Вагнер. По тому влиянию, которое они оказали на состояние культуры не только своего времени, но и последующих времен, они вполне сопоставимы с великими мыслителями. «В изреченном ... слове открывает себя дух, – писал И. Шеллинг, – т.е. Бог как существующий actu»²¹³.

²¹² Кьеркегор С. Философские крохи // Вопросы философии. – 2004. - №1. - С. 164.

²¹³ Шеллинг И. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Немецкая классическая философия: в 2-х тт. т.1 – Харьков, 2000. - С. 698.

«Слово», которое они произносили своим искусством, было настоящим откровением, сопоставимым с откровениями Божьего духа. Музыка, которая звучала в их исполнении, открывала нечто сокровенное в сущности человека, делая их гениальные открытия достоянием вечности. Слушая гениальное исполнение и проникаясь его идеями, люди ощущали свою необычность, это давало им возможность прикоснуться к тому, что возвышало их над ними самими.

Художник, как и философ, осмысливает бытие через свое творчество, представляющее собой уникальную точку зрения на мир и обнаруживая, более или менее, целостную картину мироздания. В силу своего таланта художник должен занять позицию беспристрастного наблюдателя. Это дает ему возможность выявить в системе приоритетов общества все наиболее значимое, то, что составляет систему общечеловеческих ценностей. Это позволяет творцу стать хранителем вечных ценностей, и воплощением той высшей объективности, о которой писали Г. Гегель и А. Шопенгауэр.

Ореол таинственности, окружающий личность художника-творца, возможно, объясняется тем, что он выступает как живое воплощение одного из самых существенных сторон человеческой личности – творчества.

Духовный мир художника сочетает в себе всеобщее, выраженное через индивидуальное. Индивидуальное сознание творца фокусирует в себе все предыдущее достижения человечества в области духовной сферы. К этому источнику «коллективного сознательного» художник обращается на протяжении всей своей жизни, сначала осваивая его, а затем – неповторимо интерпретируя. Художник через свое личное восприятие и мировоззрение выражает общезначимое, благодаря чему его творчество приобретает значение общечеловеческой ценности. Художник обладает способностью сделать ценность привлекательной, то есть он может выявить истинную значимость ценности. Как создатель ценностей, имеющих общечеловеческую значимость, художник становится личностью, возвышающейся над всем человечеством. И в этом тоже проявляются его черты как трансцендентального субъекта.

Область творения художника – это опредмечивание всечеловеческого духа. Обращаясь к нему, как вечному источнику, художник черпает в нем свои замыслы. Понять и проникнуться идеей, а затем воплотить ее в совершенном виде – таково предназначение художника. По словам А. Шопенгауэра, задача художника состоит не просто в том, чтобы познать идею (это может сделать каждый достаточно подготовленный к этому человек – Д.Б.), но «воспроизвести ее в

свободном творении». Это есть искусство, с помощью которого художник «передает постигнутую идею другим»²¹⁴.

Сам творческий акт направлен к тому, что имеет мировой, общечеловеческий, космический и социальный характер. По мнению Н. Бердяева, в творчестве сам человек открывает в себе «образ и подобье Божье, обнаруживает вложенную в него божественную мощь»²¹⁵. Философ справедливо заостряет внимание на том, что именно в творчестве открывается для человека, как существа творящего, истина. Творить и видеть плоды своего творчества – в этом состоит назначение человека. А этими плодами являются материализованные идеи, направленные вовне. Другими словами, творчество только тогда плодотворно, когда оно дает какой-либо результат. Вся творческая работа художника принадлежит его внутреннему миру. Выход вовне происходит только тогда, когда идеи художника начинают приобретать материализацию.

Для художника вовсе не безразлично, понимают его творения или нет. Но понимание его произведений не является для настоящего художника главной целью. Создание произведения для него – это выход его замыслов, с которыми он желает поделиться.

Творчество каждого великого художника является, с одной стороны, неким итогом духовного развития общества, с другой – истоком нового. Но проявляются эти качества в разной степени. Одни, в силу особенностей их творческой личности, обобщают и завершают целые эпохи развития культуры. Таким, был, например, И.С. Бах. Недаром А. Швейцер писал, что Бах – «завершение». «От него ничего не исходит, но все ведет к нему»²¹⁶. Это, по мнению исследователя, свойство художников объективного плана, обладающим качествами мыслителей в большей степени, чем художники субъективные по характеру. И, напротив, творчество некоторых художников – толчок к движению нового, например, творчество К. Дебюсси. Но, в любом случае, моменты обобщения и введения новизны присутствуют в творениях любых художников, так как они являются необходимыми компонентами самого творчества. Ценность художника – не в его оторванности от культурного процесса, но в его включенности в него. С этой точки зрения все, что создается в культурном пространстве, является следствием происходящих в обществе процессов развития духа.

Для того, чтобы создать шедевр, художник должен пережить многое. По словам Гегеля «многое и великое должно затронуть его душу и глубоко потрясти его сердце, он должен многое испытать и пережить, прежде чем он будет в состоянии воплотить в конкретных образах подлинные глубины жизни». Далее Гегель продолжает: «Поэтому, хотя гений вспыхивает в

²¹⁴ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. - С. 566.

²¹⁵ Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М., 2007. - С. 106.

²¹⁶ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 2004. - С.7.

юности, как это было, например, у Гете и Шиллера, однако лишь в более позднем возрасте, часто в старости, он создает завершенные, подлинно зрелые художественные произведения»²¹⁷. Это справедливо по отношению к любому художнику, который, собирая информацию, затем ее творчески переосмысляет, давая привычному новую жизнь.

Художник в момент творческого озарения, вдохновения переживает состояние экстаза. «Экстаз творчества заглушает жестокие муки рождения», писал О. Бальзак, имея в виду рождение произведения искусства. ²¹⁸Темпераменты творцов различны, поэтому подобное состояние какими-то художниками переживается особенно остро²¹⁹. В момент вдохновения художника охватывает сложное чувство. В первую очередь, многие творцы испытывают ощущение, как будто они не принадлежат себе, как будто ими водит некая высшая сила, которой они подчиняются. И при этом ими переживается состояние подлинной, неограниченной свободы, которое иногда ассоциируется с состоянием полета или парения. Художник в этот момент как никогда ощущает свою цельность. Он осознает себя как свободную личность, не скованную многочисленными ограничениями. Душа его лишена противоречий, она вся охвачена предощущением открытия истины. Художник переживает незабываемое чувство единения с неким высшим началом. Скорее всего, в это мгновение он осознает свою избранность, пророческую силу. Он понимает, что принадлежит не этому миру, а иному, высшему. Так проявляются трансцендентальные качества личности творца.

В момент творческого вдохновения творец уже не принадлежит времени, он становится над временем. По словам А. Моруа, поэт «мысленно созерцает одновременно прошлое, настоящее и будущее»²²⁰.

Художник в момент творения не принадлежит себе, он находится в состоянии экстатической устремленности в неведомое. Мысль его устремляется к той области, о которой он сам еще не ведает и которая и для него составляет тайну. Тот факт, что в момент творения художник становится воплощением своей миссии, указывает на божественное происхождение его дарования. Через него выражается то всеобщее, которое является достоянием всего человечества. Творение позволяет автору не просто ощутить течение жизни, но самому участвовать в процессе ее организации. Создавая новые формы духовного бытия, он

²¹⁷ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. - С. 331. В. Ирвинг сравнивает писателей с пчелами, собирающими мед «со всего обширного мира» . – См.: Ирвинг В. Царственный поэт // Ирвинг В. Собрание сочинений в 5 тт. т.1. – М., 2002. - С. 65.

²¹⁸ Цит. по кн. Моруа А. Прометей, или жизнь Бальзака. – М., 1983. – С.35.

²¹⁹ Таким был, например, А.Н. Скрябин. Музыкальный критик Б. Шлецер, изучавший его творчество, писал об экстатическом как центральном понятии музыки композитора.

²²⁰ Моруа А. Прометей, или жизнь Бальзака. - С. 35.

создает в произведении и особую неповторимую динамику, аналогичную ритму мироздания.

С. Цвейгу принадлежит интересное замечание, связанное со спецификой творческого процесса. «Ни один художник не бывает художником изо дня в день, все двадцать четыре часа в сутки, – пишет он, – все истинное, непреходящее, что ему удастся создать, он создает лишь в немногие и редкие минуты вдохновения»²²¹. Мысль весьма справедливая, однако она касается не всего творческого процесса, а только того его этапа, который относится к материальному воплощению замысла. Редкие минуты вдохновения, как показывают многочисленные исследования, появляются как кульминация длительной и кропотливой внутренней работы художника. Этот итог работы его духа возможен только в том случае, если его мысль работает постоянно.

В творческой биографии художника неизбежно наступает момент, когда он чувствует, что ему необходимо подняться на качественно иной уровень творчества. Мучительность и длительность поиска нового пути приводит к творческому кризису. Кризис дает возможность художнику пересмотреть не только идейно-образное содержание своего искусства, но и средства его воплощения. Другими словами, в этот период жизни художника идет интенсивный поиск путей обновления языка, приводящий к повышению технического мастерства.

Важнейшая сторона психологии творческой личности – уверенность в своей художественной правоте, в действенности и убедительности того, что он создает. Художник не был бы подлинным творцом, если бы не верил в ценность своих творений²²². Однако бесконтрольная и безграничная вера в свою правоту приводит художника к опасной самоуверенности и наносит непоправимый ущерб ему. Погруженность в мир собственных образов должна у художника разумно сочетаться с умением посмотреть на плоды своего труда со стороны. Поэтому обратной стороной веры в свою правоту является наличие у автора механизма требовательности к себе. Известный австрийский музыковед Г. Галь назвал этот механизм «трижды благословленным», справедливо считая, что требовательность к себе живет в душе каждого истинного художника.

²²¹ Цвейг С. Звездные часы человечества // Цвейг С. Собр. Соч. в 10 т. Т.2. - С. 421.

²²² Об этой стороне творчества высказывались многие великие люди. О. Манделштам, например, писал: «Поэзия есть сознание собственной правоты. Горе тому, кто утратил это сознание». П. Гоген утверждал: «В искусстве я прав». А.П. Чехов давал молодым авторам совет, отражающий ту же мысль: «Пишите с полной верой в свое перо». Действительно, произведение искусства заставляет верить в истинность изображаемого. Для того, чтобы убедить реципиента в правдивости образа художественного произведения, автор должен сам в него верить. И подобные примеры в истории искусств и литературы есть. Г. Флобер, например, сам испытывал тяжелое физическое недомогание, когда писал о смерти героини своего романа Эммы Бовари. Похожие примеры можно найти в творчестве и других писателей и композиторов.

Неудовлетворенность и стремление к совершенству стимулируют творческую мысль художника, заставляя его искать наиболее оптимальные пути реализации своего замысла. Такая же мысль в поэтической форме выражена А.С. Пушкиным в стихотворении «Поэту»:

...Ты сам свой высший суд;

Всех строже оценить умеешь ты свой труд²²³.

Подобная взыскательность, строгость к точности воплощения образа приводит к тому, что авторы иногда годами и даже десятилетиями шлифуют свои произведения.

Мучительный поиск истины в процессе созидания произведения – явление настолько распространенное в творческой практике, что его можно считать нормой. Это время не только поиска, но и плодотворных находок, которые в результате и приводят к появлению произведения искусства как некоего художественного целого. Но период творческого кризиса – это время совершенно иного состояния художника, во время которого он, сомневаясь в своей художественной правоте и в своих силах, не может сочинять. В известном смысле данный период жизни творца можно сопоставить с болезнью. Болезнь мучительна, и полезность ее сомнительна. Однако, такого рода «заболевание», как творческий кризис, имеет иную основу. Это состояние роста духа, которое, по мнению Н. Бердяева, безболезненным быть и не может²²⁴.

Мысли писателя перекликаются с идеями философов-экзистенциалистов, которое особое внимание уделяют таким «пограничным» состояниям жизни человека, когда в результате напряжения духовных и физических сил обостряется духовная сущность человеческой личности. Кризис способствует очищению и обновлению человека, при котором для него совершается жизненно важный выбор. Без преодоления кризиса достичь высокой степени зрелости художник не может. Управлять течением кризиса невозможно, необходимо лишь найти в себе силы и преодолеть его. В период кризиса творческая личность начинает лучше понимать себя. В результате кризис становится поиском художника пути к себе.

Преодоление кризиса аналогично выздоровлению. Восстанавливая пошатнувшуюся веру в свою правоту, эту духовную опору всей деятельности художника, творец возрождается к новой жизни, обогащенной другим видением мира и возросшим техническим мастерством. Вполне закономерно, что произведения, появившиеся после

²²³ См.: Русская лирика XIX века. – М., 1981. – С. 99.

²²⁴ Интересно, что Р. Роллан тоже открывает неожиданно положительную сторону болезни. «Болезнь часто бывает благодеянием, – пишет он, – сокрушая тело, она освобождает душу». «Кто никогда не был болен, тот себя не познал». – См.: Роллан Р. Жан-Кристоф // Роллан Р. Собр. Соч. в 9 т. т. 2-4. – М., 1983. – С. 437.

преодоления творческого кризиса, нередко являются настоящими шедеврами.

Творческий кризис – это не пассивное состояние бездействия и ожидания, а активный, хотя и мучительный, и во многом бессознательный процесс поиска художником нового пути в творчестве. Это напряженный этап творческого пути, во время которого происходит формирование нового духовного мира. Из горнила творческого кризиса художник выходит заново рожденным, подобно Фениксу, и готовым к новым творческим свершениям.

Дар художника возвышает его не только над остальными людьми, но и над ним самим. Творение – это преодоление, в том числе и собственной слабости. Если бы в момент творчества художник оставался тем же простым человеком, каким он выглядит в обычной жизни, в своих творениях он был бы таким же. Но в процессе творчества художник поднимается над собственной ограниченностью и достигает таких высот, с которых мироздание видно в его целостности и в его истинной красоте. Великий художник не может быть средним человеком. Он обычен, как все, лишь в области эмпирического мира, не того, в котором он творит. Но быть «таким, как все» в сфере творения он не имеет права. В этой области он должен неизмеримо возвышаться над всеми.

Внешний мир для художника является материалом и источником образности. С. Эйзенштейн называл «тайной» то, что музыкальный образ возникает из «хаоса временных длительностей и не связанных друг с другом звучаний, которыми полна окружающая композитора звуковая стихия действительности». И в самом деле, творение для художника – это всегда отбор того, что находится перед ним. Основой любого творческого процесса является накопление впечатлений от соприкосновения с различными сторонами жизни. Возможностей отбора у художника тем больше, чем больше он накопил этих впечатлений в своей творческой «кладовой». Недаром И. Брамс говорил, что о значимости композитора можно судить по тому, что им отбрасывается. Из одинакового звукового мира разные композиторы отбирают различный материал, потому, что музыкальное видение мира каждого из них совершенно уникально.

В произведении искусства художник не столько воплощает действительность, сколько творит новую действительность, основываясь на своих впечатлениях. «Что такое искусство? – задавался вопросом О. Бальзак, - это концентрированная природа». О.Бальзак любил называть себя поэтом, подразумевая под этим словом человека, воссоздающего сущность вещей.²²⁵ Творец видит и слышит то, что недоступно другим. Композитора это касается в наибольшей степени из-за максимальной удаленности музыки от всего эмпирического.

²²⁵ Цит. по кн. Моруа А. Прометей, или жизнь Бальзака. - С.476.

Таким образом, целью создания произведения искусства вовсе не является копирование действительности, какой бы прекрасной она ни была. Слова Дж. Верди о том, что копировать действительность хорошо, но еще лучше самому творить эту действительность, весьма актуальны и, вероятно, останутся актуальными для художников во все времена. Искусство, по меткому замечанию Г. Панкевича, рождает особый тип подобия жизни – «это подобие ее правде, красоте, ее законам, но не фактам»²²⁶. Реальность искусства – это не реальность повседневности. Искусство, призванное делать внешний мир человека более понятным и близким ему, тем не менее, не копирует его, а создает образы, которые наталкивают человека на ответы заданных им вопросов. Искусство потому помогает человеку понять и осознать внешний мир, что оно не находится на одном уровне с этим миром, а поднимает человека над ним, открывая перед ним более высокую «позицию обзора». При таком взгляде вещи приобретают свой истинный масштаб в соотношении не с будничными проблемами, а проблемами, стоящими вне времени. Все суетное и незначительное, занимавшее внимание человека, видится мелким и не стоящим тех духовных затрат, которые изнуряют жизнь человека и делают его мелочным и неспособным к восприятию более важных вещей. Искусство расставляет акценты в иерархии значимости тех явлений, которые окружают человека. Даже при условии, когда в произведении искусства встречаются образы, раскрывающие, казалось бы, бытовые мелочи, оно отражает не обыденное, а то, что выходит за его рамки. Это делает искусство областью высокого, трансцендентального знания. Искусство воплощает не привычное, а нечто исключительное, мгновения максимального взлета духа. Это в равной степени касается как творения произведения искусства, так и его интерпретации и восприятия. Прекрасная музыка – это не просто красота, вызывающая удовольствие от ее слушания, она – феномен, в котором в специфической форме раскрывается сущность бытия, феномен, в котором удивительным образом соприкоснулись свобода и природа.

Рождение художественных образов – это удел внутреннего мира творца. Каждый художник настолько неповторим, что одни и те же события воспринимаются и интерпретируются ими совершенно по-разному. Бердяев писал о том, что извне он получал лишь пробуждавшие его толчки, а сам процесс творчества описан как глубоко личное явление. «Все раскрывалось изнутри бесконечности во мне», писал он²²⁷. Мысль художника уникальна не только по содержанию, но и по форме, характеру ее движения и формирования. Она как раз дает возможность лишней раз

²²⁶ Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука: Сб. статей. Вып.3 – М., 1978. - С.128.

²²⁷ Бердяев Н.А. Самопознание. – М.,1991. - С. 84.

убедиться в том, что «мыслить – не значит унифицировать»²²⁸, а открывать что-то непривычное. Мысль художника, поднимаясь до уровня высокого обобщения, всегда находит неповторимую форму выражения, свидетельствующую о способности всегда видеть непривычное в привычном. Суть творчества – в умении открывать новое в том, что, казалось бы, давно известно.

Поводом для создания произведения искусства у художника может быть что угодно. Для великого творца даже незначительное событие или какая-либо мелочь, на которую никто не обращает внимания, может превратиться в толчок, рождающий мысль. Великого музыканта могут вдохновить на созидание не обязательно музыкальные шедевры. Известно, например, что И.С. Бах черпал свое вдохновение не только в великих творениях А. Вивальди, но и в весьма скромных сочинениях композиторов, ничем не выделявшихся среди других. А. Эйнштейн заметил, что гений, «подобный Моцарту, черпает мысли и опыт даже из посредственности, даже из скверных произведений»²²⁹.

Нередко поводом для сочинения становится заказ или какие-либо внешние обстоятельства. Но творчество для художника – это способ самовыражения, и он любую тему и материал способен повернуть так, чтобы выразить то, что его волнует, то, что кажется ему в данный момент самым важным и значительным. Рассуждая на эту тему, Гегель пишет следующее: «С этой стороны позиция художника такова: как природный талант, он вступает в отношение с преднайденным данным материалом, так что внешний повод, событие или, как, например, у Шекспира, сказания, старинные баллады, новеллы, хроники вызывают в нем настойчивую потребность придать форму этому материалу и вообще проявить себя на нем»²³⁰. Конечно, художник ищет подходящую тему для воплощения своих раздумий, но, если обстоятельства складываются так, что этой темы нет, художник использует то, что у него имеется, и на этом материале выражает свою идею.

Показательна в этом отношении история создания А.С. Пушкиным его маленькой трагедии «Моцарт и Сальери». Когда А.С. Пушкин услышал легенду о том, что Сальери из зависти отравил Моцарта, он, скорее всего, не поверил этому, как и большинство его современников – слишком уж это было неправдоподобно и не отвечало реалиям той культурной среды, к которой принадлежали эти композиторы. Как свидетельствуют исторические источники, Сальери занимал гораздо более высокое положение, чем Моцарт и считался не менее талантливым композитором. Он имел множество учеников, которые высоко его ценили, славу удачливого композитора и прочный, стабильный доход. Вполне вероятно,

²²⁸ Камю А. Бунтующий человек. - С. 44.

²²⁹ Эйнштейн А. Моцарт Личность. Творчество. – М., 2007. - С. 104.

²³⁰ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т. 1. - С. 335.

что он сам считал себя ничуть не хуже Моцарта. Таким образом, повода для зависти не было. Если на то пошло, уж скорее Моцарт должен был завидовать успешному Сальери.

Но невероятность слуха об отравлении не остановила Пушкина, так как ему не нужна была историческая правда. Художник не стремится отразить житейскую правду, его интересует правда художественная, которая раскрывает более глубокое явление – истину бытия, дающую возможность прикоснуться к метафизическим основам бытийности. Поэтому невероятность слухов не помешала Пушкину создать маленькую трагедию «Моцарт и Сальери», поистине гениальное произведение, в котором поставлены такие «вечные» проблемы как талант и посредственность в искусстве, соотношение в ней гениальной одаренности и трудолюбия, совместимость гениальности и злодейства. Пушкину был важен не факт правдоподобия того события, на основании которого он построил свое произведение.

Нелепый слух попал с поле его зрения тогда, когда, вероятно, у него стали появляться вопросы, связанные с творческой личностью. Эта тема оказалась наиболее подходящей для воплощения замысла о сложностях, с которыми сталкиваются люди искусства. Вполне вероятно, что не будь этой легенды, Пушкин обратился бы к какому-нибудь другому случаю, чтобы высказаться о волнующих его проблемах. Художник, опираясь на событийность внешнего, окружающего его мира, воплощает не столько его, сколько свои мысли, через которые и раскрывается истина бытия. Фантазируя и иногда искажая факты, художник выявляет о. что является истиной. Очень метко сказал А. Моруа, что художник – лжец, но искусство – правда. Гегелем высказана похожая мысль: «цель искусства состоит... в том, чтобы отбросить как содержание повседневной жизни, так и способ его проявления и путем духовной деятельности, источником которой является внутренний мир художника, выделить разумное в себе и для себя начало с его истинной внешней форме»²³¹.

Таким образом, то, что создал Пушкин – истина, несмотря на то, что сама легенда, которая легла в основу произведения – ложь. В мире искусства возможно невероятное, когда ложь становится путем к истине. Дело в том, что искусство имеет неповторимую логику, принципиально отличную от дискурсивной. Если в обычной логике А не может равняться В, то в искусстве возможны самые различные варианты. Искусство помогает человеку лучше понимать бытие потому, что в нем допускаются парадоксы, выходящие за рамки привычного. А бытие со всей его сложностью и многозначностью невозможно уложить в тесные рамки железной логики. В нем обязательно присутствует элемент невероятного, необъяснимого, того, что не укладывается ни в какие рамки. Бытие,

²³¹ Гегель Г. В.Ф. Лекции по эстетике. Т.1. - С. 336.

несмотря на то, что его постоянно объясняют с научной точки зрения, непостижимо, соткано из парадоксов. Бытие похоже на искусство, потому что сама жизнь, само живое начало, трепетное и непонятное – это искусство творения.

Художник – человек идеи, поскольку живет в особом мире, поглощенный своим творчеством. Мир собственной фантазии для него более реален, чем окружающий мир. В нем он находит высшую радость бытия, так как понимает, что своим творчеством он постигает саму сущность мироздания. Он осознает свою принадлежность к высшему миру, свободному и прекрасному. В творческом человеке заложены огромные возможности. Он силен не только тем, что совершал, но и тем, что может совершить в дальнейшем. Благодаря такой способности художник постоянно находится в состоянии неуспокоенности, постоянно движется вперед и достигает новых высот. Процесс творения для художника – это не краткий период, когда он записывает свое произведение, данный период – скорее завершение. Художник является творцом именно потому, что творит постоянно. Это та «вечная и невольная музыка в душе» (В. Розанов), которая составляет отличительную черту творца²³². Для композитора постоянная погруженность в свои музыкальные мысли – не только радость, но и необходимое условие созидания. Только при условии постоянного обдумывания музыкального образа возможно появление полноценного произведения. Композитору, прежде чем приступить к записи своих музыкальных мыслей, приходится проделать огромную мысленную работу, отбирая и вынашивая интонации. Запись – это уже, в определенной степени, какой-то результат работы, самое же основное – мысленное обдумывание. Обычно к моменту записи музыкальные мысли композитора уже готовы и требуют только грамотного оформления²³³. Для истинного художника сочинение – не работа как обязанность, а условие существования.

На вопрос, в чем состоят цель и смысл творчества, мыслители и художники давали разные ответы. Для А. Эйнштейна творчество представляется борьбой за достижение более глубокого, лучшего понимания мира; для Б. Пастернака ценность творчества – в самовыражении, «цель творчества – самоотдача, а не шумиха, не успех», – пишет он. Все творцы охвачены властной потребностью выразить себя в

²³² Об этом писали многие композиторы. Например, Дж. Россини, П. И. Чайковский.

²³³ Именно благодаря такой постоянной напряженной внутренней работы мысли так быстро сочиняли музыку В.А. Моцарт, Дж. Россини, Ф. Шуберт. К моменту записи их музыкальные мысли были уже готовы и требовали только оформления. Таким образом, быстрота сочинения музыки – свидетельство непрерывного процесса обдумывания, то есть непосредственной творческой работы. По словам Дж. Россини и В.А. Моцарта, музыка в них звучала постоянно. П.И. Чайковский называл ежеминутное сочинение своим нормальным состоянием. Таким образом, быстрота сочинения музыки – свидетельство непрерывного процесса обдумывания, то есть творческой работы.

науке или искусстве, для них очень важен сам процесс созидания, процесс рождения и формирования мысли. Творчество – это непрекращающийся, непрерывный процесс, которым и живет художник.

Человек живет в наполненном смыслами семиотическом пространстве, понять и актуализировать которое он стремится постоянно. Насыщение бытия смыслом составляет суть творческой деятельности. Создавая произведение, художник постоянно моделирует мироздание во всей его сложности и многообразии, мощью своего таланта раскрывая тайны бытия. Процесс творения позволяет автору ощутить само течение жизни, создать в произведении особую неповторимую динамику времени, аналогичную ритму бытия. Сила таланта художника заключается в умении обнаруживать и выявлять скрытые закономерности бытия. Внутреннее зрение, которое, по словам О. Бальзака, сопутствует гениальности, помогает творцу найти невидимые нити, связывающие между собой далекие на первый взгляд жизненные явления.

Творец не представляет себе иной жизни, кроме той, которая связана с творчеством. В этом заключена его истинная жизнь. Существуют многочисленные свидетельства великих композиторов о том, что без музыки они не представляют себе жизни, независимо от того, пользуются успехом их произведения, или нет. Все они жили ради той радости творчества, о которой так хорошо написал Р. Роллан: «Божественная радость созидания! Одно только и есть счастье: творить! Живет лишь тот, кто творит!». Глубоко прав был писатель, утверждавший, что «все радости жизни – радости творческие»²³⁴.

В творческой личности заложено многое, но большинство из этого он просто не успевает реализовать. Случаи противоположного характера, когда художник полностью исчерпывает свой творческий потенциал, гораздо более редки. Они могут обернуться тяжелым переживанием для творца. Недаром говорят, что самая большая трагедия для художника – это пережить свой талант. Высшее назначение художника состоит в том, чтобы своим искусством служить людям. Даже если художник не получает признания при жизни, он, создавая истинные произведения искусства, тем самым служит людям. Ему предстоит своими творениями воспитывать будущие поколения. Поэтому художник по природе своего дарования не создан только для себя. Он может и не осознавать этого, но данный факт неоспорим. Уже сама установка творчества, которая заключается в стремлении вывести внутренне во внешнее, «овнешнить» его, предполагает, что продукт творчества предназначен для другого. Художник, хотя мысленно и представляет свою будущую аудиторию, тем не менее не может сказать, каком будет этот другой и когда он появится.

²³⁴ Роллан Р. Жан-Кристоф. - С.16.

Ясно одно: истинное произведение искусства рано или поздно, но найдет своего слушателя, и истинность его выявится.

Для художника творчество – не только деятельность как таковая, это сам способ существования. Художник, лишенный возможности творить, погибает. Его творения, продукты творчества представляют собой не просто сочинения, но вехи его подлинной жизни, наполненной особым, тайным смыслом. Для художника важно то, что в своих творениях он продолжает жить, что дух его не исчезает бесследно. Благодаря этому художник преодолевает конечность своего земного существования. Его дух продолжает незримый диалог с потомками. Художник, стремясь сохранить себя в своем творении, действительно обретает бессмертие. Вечно то, что составляет сущность личности художника, его духовный мир, а земная оболочка тленна. Сколько поэтов, начиная с Горация, разрабатывали тему *Exegi monumentum*, тему продолжения своей жизни в памяти потомков! Г. Державин и А.С. Пушкин создали великолепные образцы произведений на эту тему. Есть подобный пример и у Микеланджело:

Я словно б мертв, но миру в утешенье
Я тысячами душ живу в сердцах
Всех любящих, и значит, я не прах
И смертное меня не тронет тленье.

Художник должен уметь видеть свои творения со стороны, независимым взглядом постороннего. Такое возможно нечасто, но в период творческого кризиса подобное состояние – нормальное явление. Кризис позволяет художнику заново взглянуть на свое творчество, произвести в нем переоценку ценностей. Этот объективный «взгляд со стороны» дает автору возможность временно занять позицию реципиента и обнаружить те изъяны, которые мешают адекватному восприятию формы. Кризис – болезненный, но необходимый период духовного созревания художника, в процессе которого он обретает новое видение мира. Он – закономерный результат развития творческих возможностей художника. Именно кризис позволяет художнику обнаружить неиспользованный им ранее творческий потенциал.

Трансцендентное начало является необходимой частью духовной жизни художника. В качестве некой духовной сущности, представляющей собой своего рода коллективный дух общества как результат его развития, трансцендентное начало является идеалом, к которому устремляется мысль художника. Трансцендентное становится Абсолютом, с которым сопряжена вся деятельность художника. Оно манит художника не только своим совершенством, что выражается в качестве шедевров, но и особым состоянием высокого духовного напряжения, в котором, как в горниле, выковывается истинная сущность человека.

Трансцендентное начало, к которому устремляется мысль художника, концентрирует в себе духовный опыт всего человечества, является его коллективным духом; в нем – итог и исток высоких свершений человека. Преодолевая свою эмпирическую природу и стремясь к приобщению к трансцендентному началу, художник преображает свою внутреннюю сущность, которое наступает только в процессе трансцендирования. Трансцендирование стало для человека с древних времен практикой духовного самосовершенствования. Изменение, наступающее в человеке в результате данного процесса, делает его трансцендентальной личностью, личностью, преодолевающей свою изначальную природную данность и выходящую за пределы исключительно чувственного опыта. Для художника такое состояние является обычным, оно – часть его творческого процесса. Способность постигать высшие истины – итог его трансцендентального состояния, которое и делает его трансцендентальным субъектом. Духовные усилия художника, направленные на достижение трансцендентного начала и приводящие его в состояние трансцендирования, рожают особое поле напряжения, в пространстве которого появляются шедевры. Стремление к Абсолюту, составляющее особенность духовной жизни каждого человека, в наибольшей степени проявляется в личности художника, который становится своеобразным посредником между желаемым и возможным.

В художнике причудливо соединяются объективное и субъективное начала. Он – «зеркало человечества», которое «доводит до сознания человечества то, что оно чувствует и делает»²³⁵. Художник своим внутренним зрением, своей способностью видеть невидимое, в котором скрывается истина бытия, позволяет человечеству понять себя. В творчестве художника – высшее оправдание бытия человечества. Требование быть «зеркалом» накладывает на художника требования, которые заключаются в объективности его взгляда. Но, при этом, взгляд этот лишен безличностного начала, «художник заставляет нас смотреть на мир его глазами», замечает А. Шопенгауэр²³⁶. Это взгляд одного из тех людей, мысли и чувства которых он воплощает в своем творчестве. Взгляд художника – это одновременно взгляд со стороны, и взгляд изнутри. Это придает тому, что воплощает художник, необходимую полноту, в которой отражается полнота и целокупность самого бытия.

Художником нужно и родиться, и стать. Гениально одаренный художник обладает способностью уже в юности (если не в детстве) создавать образы, понимание которых требует от творца определенного жизненного опыта. В исполнении великих музыкантов-детей потрясает их способность глубоко чувствовать, выражать то, что обычно приходит к человеку лишь с годами, с жизненным опытом. Это гениальная интуиция,

²³⁵ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. - С. 633.

²³⁶ Там же. - С. 567.

способность угадать то, что другим людям дается только как обретение возраста. Подобная способность дана немногим. Но гений тоже растет и развивается. И то, что он показывает в зрелом возрасте, несравнимо с тем, что было его юношескими творческими находками. Существует то, чему человек учится всю жизнь – мудрость. Она не дается сразу никому, каким бы гениально одаренным человек не был²³⁷.

Художник не перестает быть художником, даже занимаясь бытовыми делами. В его подсознании идет непрерывный процесс накопления и переработки информации. Начав работать над произведением, художник не прекращает работу над ним до тех пор, пока оно не примет оконченный вид. Художник – воплощение таких противоречий, как вечное терпение и вечное нетерпение. Поглощенность творчеством ставит художника в положение отшельника, увлеченного одной идеей – идеей созидания. А. Камю определил творчество как род аскезы²³⁸. Мир искусства, созданный воображением художника, не повторяя реальности внешнего мира, создает свою реальность, которая существует параллельно ей. Этот мир временами бывает богаче, ярче, достовернее эмпирического мира. Его особенность – воплощенность поэтической мечты, которая всегда увлекает человека.

Деятельность творца насыщена открытиями, имеющими значение для всего человечества. К таким художественно ценным открытиям творец приходит не сразу. Вся его жизнь – это трудный, иногда мучительный поиск своего Я, причем такого, которое значимо не только для него само. Творческий человек обладает некоей избыточностью, которая обязательно должна найти выход. И этот выход художник находит в своем творчестве. Творческая деятельность становится, таким образом, проявлением его личности, требующей реализации в больших масштабах.

В силу своей одаренности художник занимает особое положение в универсуме. Своим творчеством художник устанавливает нормы духовной жизни, которые позднее могут проявиться и в жизни социальной. Художник является выразителем духовности общества, лучшей его стороны, той, которая неподвержена власти времени. Способность раскрывать вечные проблемы бытия и делать это в высокохудожественной форме, ставит художника в положение пророка. Художник осознает свою пророческую миссию, понимая, что от его взгляда на мир зависит многое. Художник обладает даром убеждения в своей правоте, благодаря чему его слово воспринимается как слово свыше. Раскрывая истину бытия, художник создает произведение, которое стоит над временем и способно актуализироваться в любую эпоху, независимо от ее моды и вкусов. Это

²³⁷ Поэтому П. Доминго говорил, что певца всегда интереснее слушать, когда ему не двадцать, а сорок лет.

²³⁸ Камю А. Бунтующий человек. - С. 85.

ставит произведение искусства во вневременные рамки. Оно становится принадлежностью вечности.

Н. Бердяеву принадлежит мысль о том, что есть люди прошлого, люди будущего и люди вечного. Творцы как раз и являются людьми вечного. Их деятельность красной нитью проходит по всей истории человечества, связывая между собой различные эпохи и страны через прикосновение к универсальным ценностям бытия. Для того, чтобы стать истинным пророком, определяющим генеральные пути развития общества, художник должен стоять над обществом, уметь видеть его слабости и не поддаваться им. По словам А.В. Лукьянова, духовность художника «должна превзойти бытие созданием ирреальных горизонтов, позитивным отрицанием реальности и возвышением над ней»²³⁹.

Чтобы стать «оком вселенной», то есть тем, что ему предназначено судьбой, художник должен подняться над своими личными интересами. Созерцание гения, по словам А. Шопенгауэра, «требуется полного забвения собственной личности и ее интересов». Только такая позиция способна «освободить познание»²⁴⁰. Если писатель или живописец видит то, что ему необходимо запечатлеть в своем творении, то композитор слышит это. Он является «ухом вселенной». В силу специфики музыки, композитор занимает особое место как художник. Ему, с одной стороны, легче отразить духовное состояние общества, не вызывая нареканий с его стороны. С другой – труднее воплотить свою мысль, так как образы музыки максимально удалены от всего эмпирического.

Приспособление художника к потребностям общества приводит к негативным результатам. Перестав быть «маяком», «точной отсчета» для общества, художник утрачивает свою пророческую миссию и становится просто одним из тех, кто обслуживает его духовные потребности. А потребности общества далеко не всегда бывают высокими. Не следует забывать, что духовный уровень общества – это некий усредненный вариант переработки духовных ценностей эпохи; а подлинный художник никогда не должен быть «средним». По мысли А. Швейцера, деградация общества наступает тогда, когда общество воздействует на индивид сильнее, чем индивид воздействует на общество. Для того, чтобы занимать свое подлинное место и выполнять высшее предназначение, художник должен быть выше той оценки, которую ему дает эпоха. Оценки, которые дает время, как правило, принадлежат этому времени, со всеми его слабостями и заблуждениями. Свою позицию по этому поводу хорошо выразил А.С. Пушкин, который писал:

Поэт! Не дорожи любовью народной,

²³⁹ Лукьянов А.В., Файзуллин А.Ф. Трансцендентный смысл искусства Н. Паганини // Лукьянов А.В. Идея метакритики «чистой» любви (философское введение в проблему соотношения диалектики и метафизики). – Уфа, 2001. – С. 127.

²⁴⁰ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – С.555.

Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм²⁴¹.

Сложность положения художника в том, что, принадлежа своему времени, он желает получить прижизненное признание своих современников. Любой художник мечтает о том, чтобы быть понятым. Непонимание его творчества ставит его в положение изгоя общества. Перед художником возникает проблема, которую каждый старается решать по-своему, в меру своего разумения: как найти ту грань, которая могла бы сделать его искусство понятным и доступным людям, но, в то же время, не опускаться до приспособления к вкусам публики? Решить эту проблему удастся лишь немногим. Для композитора признание современников тоже важно. Но оно возможно только в том случае, если произойдет счастливое совпадение творческих устремлений композитора с духовным состоянием общества. Общий средний уровень духовных потребностей общества оказывается, чаще всего, невысоким. Он удовлетворяется банальной музыкой. Если композитор окажется нетребовательным к себе и станет угождать невзыскательным вкусам публики, он потеряет свою творческую индивидуальность.

Принадлежность к определенной эпохе вовсе не должно создавать для музыканта ситуацию угождения невысоким вкусам публики. Создание музыкального «ширпотреба» неизбежно приведет к тому, что он потеряет свое творческое лицо.

Художник, таким образом, превращается в личность особого порядка. Он, как и всякий индивидуум, принадлежит к определенной эпохе, мыслит ее образами и стандартами, обладает всеми слабостями человека. Но, в момент творения художник преображается. В нем исчезает все случайное и несущественное. Он начинает мыслить не только как человек определенного времени, но как человек, стоящий над этим временем и дающим ему критическую оценку. Художник-творец и художник-человек – разные существа. Художник-творец – это тот итог духовной работы, которая является следствием его гениальной одаренности, той властной потребности в творении и совершенствовании, которым постоянно охвачен художник. Гениальность – отличительная черта истинного художника, но, при этом, она не является тем качеством, которое всеобъемлюще характеризует его личность. Человек не может быть гением во всем и постоянно. По словам А. Камю, всякий гений одновременно и необычен, и зауряден, причем его заурядность не только не мешает ему в процессе творчества, но и является необходимой составляющей его²⁴². Заурядность, присутствующая в личности гения, позволяет ему понимать чувства обыкновенного человека, быть таким, как

²⁴¹ А.С. Пушкин. Поэту // Русская лирика XIX века. - С. 99.

²⁴² Камю А. Бунтующий человек. - С. 184.

все. С другой стороны, заурядность – своеобразный отдых гения от своей гениальности, тот противовес, который позволяет гению не терять почвы под ногами и сохранять свое психическое здоровье. «Ни один художник не бывает художником изо дня в день, все двадцать четыре часа сутки, – пишет С. Цвейг, – все истинное, непреходящее, что ему удается создать, он создает лишь в немногие и редкие минуты вдохновения»²⁴³. То духовное напряжение, которое характерно для моментов вдохновения, делает художника трансцендентальной личностью, но это высшее, божественное состояние не может продолжаться вечно, оно – только кульминация духовной жизни художника, от которой он должен время от времени отходить.

Художник одновременно и принадлежит окружающему его миру, и не принадлежит ему. В своих чисто человеческих слабостях он – один из многих представителей человеческого рода, но в своей силе он – представитель иного, трансцендентного мира. Отличие гения, по мнению В. Медушевского, заключается в «космичности, в умении слышать тайное, в энергиях сердца, в мощи и широте видения»²⁴⁴.

Способность возвышаться над собой и видеть дальше своих современников создает трудности в жизни художника. Общество, как некое стабильное образование, не стремится к изменению существующего положения. Менталитет общества выражает нечто привычное, общеизвестное и потому понятное. В этом, очевидно, проявляется естественная психологическая тяга человека к стабильности, которая означает для него определенную степень безопасности. Художник же своим смелым взглядом нарушает привычное представление и привычный ход вещей. Нарушение привычного ритма жизни обычно воспринимается враждебно. Поэтому неудивительно, что новаторы, к какой бы области духа ни принадлежало их новаторство, часто подвергались гонениям. В подобной ситуации ниспровергателей истин находились многие творцы. Смелость мысли великих художников приводила к созданию таких необычных произведений, которые намного превосходили современную им эпоху. По меткому выражению одного мыслителя, великие художники обладают неприятной привычкой первыми обнаруживать слабости общества и показывать их.

Благодаря особенностям своей личности художник оказывается принадлежащим не только и не столько тому эмпирическому миру, в котором он живет. В натуре художника проявляется его божественное начало, ставящее его на положение демиурга. Он создает новую действительность, причем делает это как истинный творец: он созидает в первую очередь новые идеи, которые впоследствии приобретут реальное наполнение. Благодаря этому в художнике присутствуют черты

²⁴³ Цвейг С. Звездные часы человечества. – С. 421.

²⁴⁴ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. - С. 65.

трансцендентального субъекта, стоящего над реальным миром и соединяющего в себе все то позитивное, чем живет человечество, к чему оно стремится на пути своего духовного развития.

Творческую жизнь художника нельзя назвать безмятежной. Творец испытывает не только радость творчества, но и его муки, и горечь поражения. В творческой жизни художника подъемы закономерно чередуются со спадами, и редко какой творец проходит мимо творческого кризиса, не испытав его потрясений. Творческий кризис в определенной степени, необходим художнику, так как является обязательной составляющей компонентой творческого роста. Именно в творческом кризисе ясно просматривается та истина, что любое творчество – это преодоление, причем, нередко в первую очередь, преодоление себя.

Произведения искусства, в которых художник делает свои художественные открытия и тем самым идет впереди общества, являются в какой-то степени протестом против бытия этого общества. Подобные произведения часто оставались непонятыми, чуждыми по духу, так как они уже, по сути, не принадлежали данному времени; они становились достоянием будущего. Онтологическая истинность их оставалась нераскрытой. Как правило, чем дальше в будущее заглядывал художник, тем дольше его произведение оставалось чуждым обществу.

Однако, даже если произведение остается непонятым, это вовсе не значит, что оно не оставляет след в сознании общества. Резкое неприятие не всегда означает отсутствие влияния. Неприятие может произойти по причине эпатированности публики, открывшей неприятную истину о себе. Однако истина, даже будучи весьма неприглядной, не перестает быть ею. Если произведение ярко и убедительно раскрывает какие-либо стороны жизни, оно все равно, рано или поздно, найдет дорогу к пониманию общества. Подобное произведение искусства заставляет общество взглянуть на себя под необычным углом зрения. Возможно, что как раз такое произведение в виду своей необычности и запомнится лучше, и оставит более заметный след в памяти общества. Таким образом, факт влияния наличествует, хотя и происходит оно через отрицание.

Изменения в ментальности общества будут происходить, но мало кто определит, что толчком к ним послужило некогда отвергнутое всеми произведение художника-бунтаря. Художник видит будущее, вследствие чего может высказывать идеи, которые и приведут к изменению существующего положения. Таким образом, художник прокладывает дорогу в будущее, хотя не всегда может сам осознавать это. Художник преодолевает границы существующего, раскрывая перед человеком горизонты будущего. Граница, как считал М. Хайдеггер, выполняет две функции: собирание того, что было, обобщение прежних достижений и прокладывание дороги к будущему. Своим творчеством художник делает и то, и другое. «Мое направление в искусстве, – пишет Ф. Ницше, –

продолжать творить не там, где пролегают границы, но там, где простирается будущее человека». Ницше придерживался мнения, что художник своим творчеством должен давать человеку тот образ, который станет для него путеводителем в жизни. «Необходимы образы, по которым можно жить!» – утверждал он²⁴⁵.

Отношение к художнику как к творцу, способному изменить судьбы мира, особенно характерно для романтического мировосприятия. «Гений в интерпретации романтиков предстает как поэт-маг, а акт творчества мистифицируется, будучи истолкован в качестве теургического действия», – пишет Р. Алашеева²⁴⁶. Когда-то пророками считались ученые, открывавшие тайные мироздания. Позднее, когда становилось ясно, что самое сложное явление в мироздании – человек, стало цениться все то, что способно было открыть его тайну. Как выяснилось, наука бессильна сделать более понятной духовную жизнь человека, это под силу только художнику. Иррациональное, то есть то, что не поддается объяснению, как выяснилось, занимает едва ли не более важное место в духовной жизни человека, чем рациональное. Художника стали рассматривать как пророка.

Художник обладает способностью предвидения будущего. Пророческая сила у разных творцов выражена в разной степени, но присутствует она у всех истинных художников. Умение заглянуть в будущее, особенно если оно страшно, – нелегкий дар. Это тяжелая ноша для творца; для кого-то из них она становится непосильной. В связи с этим невольно вспоминаются слова Экклезиаста о печали многознания. С точки зрения В.П. Зинченко феномен предвидения поэтами будущего возникает благодаря тому, что они обращаются к тем истокам, которые хранятся в памяти человеческой души²⁴⁷.

Миссия художника состоит в том, чтобы созидать человеческую душу. Как бы ни менялся внешний мир, человек должен оставаться человеком, то есть нести в себе прекрасное и возвышенное. Это начало и должно воспитываться искусством. Искусство должно помочь человеку обрести свое человеческое лицо, стать духовной личностью, а не рядовым обывателем, потребителем достижений цивилизации.

Р. Шуман считал тяжелым бедствием для культуры филистерство, ставшее для него символом равнодушия и самодовольства, и старался бороться с ним по мере своих возможностей. Обратной стороной прогресса является то, что человек превращается в существо, нацеленное

²⁴⁵ Ницше Ф. Злая мудрость. Афоризмы и изречения. – Мн., 2003. - С. 780.

²⁴⁶ Алашеева Р.В. Художественно-философское видение жизни в немецком романтизме // Философское мировоззрение и картина мира, Четвертые Лойфмановские чтения: Материалы Всероссийской научной конференции (Екатеринбург, 17-18 декабря 2009 г.). – Екатеринбург, 2009. – т.2. - С.4.

²⁴⁷ Зинченко В.П. Размышления о душе и ее воспитании // Вопросы философии. – 2002. - №2. - С. 121.

на потребление. Изобилие и комфорт приводят к тому, что он не видит никаких препятствий для того, чтобы рассматривать жизнь как сплошное удовольствие. Жизнь теряет свой высший смысл и становится только ареной удовлетворения различных потребностей. Это душевная лень, которая мешает человеку подняться до уровня того, что в нем заложено как в существе духовном. Человек не должен терять свой человеческий облик. Гуманистическая позиция необходима человеку для того, чтобы иметь возможность ориентироваться в сложном современном мире, где происходит стремительная и нередко неоправданная переоценка ценностей. Человек должен иметь внутренний стержень, позволяющий определять степень необходимости того, что он совершает. Умение соотносить свою жизнь с идеалом – большое искусство, которому следует учиться всю жизнь.

Музыкант оказывает влияние на общество своими творениями и своей деятельностью. В качестве композитора он создает произведения, которые приобретают определенный социальный статус и, благодаря этому, занимают какое-либо место в духовной жизни общества. Для того, чтобы оказать влияние на общество, произведение должно занять нишу в нем. Через свои произведения, в которых заключен дух творца, композитор оказывает влияние на общество.

Создание художника – некое духовное явление, которое отличается стабильностью. Оно присутствует в обществе и живет своей уникальной жизнью. Для музыкального произведения, чье истинное существование заключается в живом звучании, необходим исполнитель. Исполнитель является художником совершенно особого типа. Он – тот, кто обязан неукоснительно выполнять волю композитора. Только благодаря этому музыкальное произведение имеет возможность сохранять свою идею и ее материальное воплощение в форме. С этой точки зрения исполнитель – верный хранитель заветов творца. С другой стороны, каждый исполнитель принадлежит своей эпохе, и в своей игре воплощает ее ценности, в то время как произведение, написанное композитором, может принадлежать иной. Идея созданного произведения не меняется, но исполнители, принадлежащие к разному времени, открывают в произведении новые смыслы, благодаря которым оно становится созвучным времени. Исполнитель должен быть современным, и, в то же время, верным композитору. Его задача – найти точный баланс между требованиями аутентичности музыкального текста и слушательской практики своей эпохи.

Особое положение исполнителя определяется и тем обстоятельством, что его искусство не имеет возможности сохраниться, как это происходит с плодами работы композитора. Плоды трудов исполнителя не сохраняются, они, в силу своей специфики, обречены на исчезновение. То, что рождается под руками исполнителя-музыканта, мгновенно исчезает. О том,

насколько мастерским было чье-то исполнения в прошлом, мы можем судить лишь косвенно – по оставшимся свидетельствам современников. Начиная с XX века, в истории музыки появилась возможность зафиксировать в механической записи игру исполнителя. Однако, несмотря на это, в записи, как считают специалисты, исчезает нечто очень важное, характеризующее индивидуальную манеру игры мастера, она лишается обаяния импровизации, мгновенного рождения мысли.

Исполнитель воплощает музыку в ее живое, реальное бытие. Исполнитель – человек мгновения. То, что создает исполнитель своим искусством, неизбежно исчезает. Говоря об актере, А. Камю верно заметил, что он «царит в преходящем»²⁴⁸. Но, исполнитель – это человек, который связан с публикой неразрывными узами, и который оказывает на нее самое непосредственное воздействие. Именно благодаря искусству исполнителя произведение оказывает влияние на общество. Известно, что мастерская игра способна даже посредственное произведение сделать интересным и запоминающимся. В памяти людей живет именно тот вариант произведения, который был дан в интерпретации исполнителя.

Возможности художника-музыканта весьма велики. Он проникает в самую сущность духовной жизни людей, и, оказывая влияние на нее, формирует ментальность и духовность всего общества.

²⁴⁸ Камю А. Бунтующий человек. - С.65.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Бытие человека весьма многообразно и отражает всю сложность и многогранность его личности. Но наиболее значительным для него является духовное бытие, концентрирующее в себе все его сущностные силы.

В духовном бытии музыка занимает важное место. Она является воплощением той стороны духовной жизни человека, которая постоянно остается тайной. В ее необъяснимости и загадочности кроется сложность самой духовной природы человека. Музыка – самый загадочный вид духовной деятельности человека. Она проста и естественна, как жизнь, и так же таинственна и необъяснима, как она. Своей изменчивостью, «текучестью», способностью постоянно менять свой облик и ускользать, музыка похожа на мифическое морское божество Протея. Если продолжить сравнение, то, так же, как обладание Протеем давало власть над миром, так же обладание музыкой, приобщение к ней открывает перед человеком огромные возможности самопознания, владения тайной собственной души. Музыка как ничто другое обладает возможностью отражать движения человеческого духа.

Музыка сильна своей творческой потенцией. Она способна пробудить творческие силы человека, вдохновить его на созидание. О благотворном влиянии музыки на совершенствование человеческой природы знали с древности. В музыке заложена интуитивная природа человеческой сущности, поэтому обращение к ней благотворно не только для художника, но и для ученого. «Развитие науки в большей степени зависит от интуиции и фантазии, не имеющих границ, - говорил А. Эйнштейн, - чем от знания, которое ограничено»²⁴⁹. Музыка как раз и является той кладовой, в которой человек черпает свое интуитивное знание о мире.

Прикасаясь к музыке, человек раскрывает в себе благородство, которое выявляет его божественную сущность. Музыкальность как способность воспринимать музыку и реагировать на нее воспитывает в человеке восприимчивость ко всему тонкому, тому, что не всегда можно выразить словом. Недаром слово «такт», которое можно определить как гармоничность и чуткость в человеческих взаимоотношениях, изначально присуще музыке. Умение найти верный путь в общении помогает человеку успешно решать свои проблемы. А для некоторых областей деятельности, тесно связанных с общением, такие качества становятся основой осуществления межличностных отношений.

Музыка обогащает духовный мир человека, расширяет его познавательные, эвристические и творческие возможности, заставляет его смотреть на окружающую его действительность другими, более добрыми

²⁴⁹ Цит. по статье: Землянский Б.Я. О музыкальной педагогике // Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. - №4. - С. 64.

и пронизательными глазами. Она помогает открывать красоту в привычном, иными словами, ценить значимость самой жизни. Тем самым она делает человека более человечным, приближает его к истинной его сущности. Благодаря музыке человек получает возможность полнее ощутить течение жизни, почувствовать ее полноту, биение. Приобщение к музыке дает человеку невыразимое в словах, но сильно переживаемое ощущение сопричастности к рождению ценностей бытия. Для творческого человека это становится реальным путем постижения высшего, эзотерического знания.

Тот факт, что музыку в древности относили к области философского знания, говорит о многом. В музыку внимательно вслушивались, над ней размышляли, вслушивались в собственный внутренний мир, откликающийся на музыку. Это открывало перед человеком неведомые глубины самопознания. Состояние трансцендирования, испытываемое человеком во время вслушивания в музыку, приподнимало его над обыденностью и приобщало к богам. Действительно, по ряду положений музыка сопоставима с философией. Более всего их роднит абстрактность и способность подняться на высокие ступени обобщения, такие, которые позволяют оглядеть весь мир и преодолеть мыслью его границы.

Музыка не изображает реальный мир, который максимально опосредован в ней. Она оперирует наиболее общими понятиями и имеет, благодаря этому, надкатегориальный характер. В ней раскрываются процессы духовной деятельности человека, данные в особой форме. Мимолетность и тонкость музыки как нельзя более подходит для воплощения тех незаметных, но крайне важных для внутреннего мира человека процессов, из которых и складывается его душевная жизнь. Л. Толстой был прав, определив музыку как «стенограмму чувств». Однако, если бы музыка только стенографировала чувства человека, она не смогла бы подняться до больших высот. Сила музыки в том, что она не просто фиксирует и чутко отзывается на переживания человека, но умеет обобщить эти переживания, придать им глубину и значительность. В итоге чувства обретают статус итога духовной деятельности человека, обретают непреходящий характер. Отмечая частности, гибко реагируя на малейшие изменения переживаний, музыка никогда не упускает из обзора общее. Раскрывая детали, она не теряется в мелочах, не упуская из внимания главного – того, что руководит произведением. Эти качества и позволяют музыке подняться до грандиозных обобщений, значимость которых ставит ее на один уровень с философией.

Многочисленные функции человека были известны с древности и активно использовались. На музыку смотрели не только как на развлечение. Она была источником эзотерического знания о мире, частью философского осмысления бытия. Она совершенствовала личность человека, воспитывала в нем благородство, отзывчивость и чуткость к

доброту и красоте. Музыка становилась для людей источником радости и утонченного наслаждения, позволяя реально ощутить совершенство мироздания. Хорошо известные терапевтические свойства музыки тоже занимали не последнее место в ее социальной значимости. Являясь составной частью множества ритуалов и оформлением быта, музыка стала постоянным и верным спутником человека, сопровождая его в радости и в горе.

Способность музыки отразить тайную духовную жизнь человека, и сделать это в глубоко эстетичной форме позволяло рассматривать ее как воплощение совершенства.

Музыка антропоморфна по своей сути. Отражая фундаментальные закономерности бытия, такие, как процессуальность, пропорциональность, системность, иерархичность, она делает это с позиций восприятия этого человеком. Ведь предметом музыки являются «невидимые логосы бытия и их отражения в сердце человека»²⁵⁰. Музыка как ничто другое, отражает противоречивость самой сущности человека. Наиболее наглядно это проявляется в наличии в ней двух противоположных начал – дионисийского, стихийного и аполлоновского, стройно-логического. Музыка, с одной стороны, выступает как проявление первородной стихийности человеческой природы, всего того, что он даже не в состоянии осознать в себе; но при этом она вовсе не является неким неуправляемым и бесформенным началом. Напротив, в ней всегда поражают удивительная стройность и гармоничность. Для того, чтобы существовать и успешно функционировать, музыкальное произведение должно обладать логичной формой, соотношенной с возможностями восприятия человека.

Известно, что большую часть информации о мире человек получает через зрение, меньшую – через другие органы чувств, в том числе и слух. Но при этом слуховая информация отличается рядом качеств, превосходящих зрительную, а именно, большей тонкостью, сложностью, способностью мгновенно проникать в подсознание и закрепляться там. Поэтому музыка так сильно действует на человека, активизируя в его подсознании заложенную некогда информацию. Интонация, являясь основным средством передачи информации в музыке, становится носителем ее содержания. Многозначность интонации, складывающейся в процессе социально-исторического развития человечества, делает ее средоточием смысла в музыке. Концентрированные сведения о человеке, заложенные в интонации, распредмечиваются в каждом конкретном произведении и приобретают смысл в зависимости от контекста.

Возможно, что в том, что впоследствии стало для человека музыкой, были заложены предпосылки к общению. Вполне допустимо, что музыка как средство общения появилась даже раньше речи. Более точным, как

²⁵⁰ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки.- С. 66.

нам кажется, было бы предположение, что в человеческом праязыке музыка и речь были слиты воедино. При отсутствии дифференциации на музыкальную сторону приходилась важная функция передачи психоэмоциональной информации. Ее невозможно было передать словами, но она представляла собой очень важный, если не ключевой, момент сообщения. Произошедшее позднее размежевание музыки и речи определило специфичность их использования. Если речь стала основным средством передачи информации и общения, то музыка стала выполнять иные функции. Она тоже передавала информацию, но иными способами и иным путем. Областью музыки стали разнообразные сигнальные сообщения, выполнявшие в жизни человеческого общества важную функцию. Таким образом, на раннем этапе существования человечества музыка помогала ему выживать. Она тоже делала шаги по окультуриванию человеком занимаемого им пространства.

Музыка – сложный и дорогой вид искусства. Во-первых, потому, что для ее понимания требуется наличие культурного кругозора, что приобретает не всеми и не сразу. Человек с невысоким культурным уровнем не поймет настоящей музыки. Во-вторых, для своего существования музыка требует ощутимых затрат, участия многих людей. Остановившись на особенностях музыки, Б. Асафьев назвал ее «достойным сожаления искусством» и так пояснил свою мысль: «...написанная картина может жить в музее или в любом помещении; стихи, если они напечатаны, уже живут; напечатанное произведение – ноты – еще не музыка: ее надо воспроизводить – интонировать, нужны инструменты, нужны исполнители»²⁵¹. Действительно, музыка требует значительных усилий для того, чтобы ее услышали и поняли. Но потраченные усилия дают богатый результат: восприятие и понимание музыки совершенствует духовную природу личности, возвышает ее и поднимает до ее истинной сущности.

Исследования в области бытия музыки, ее функционирования и возможного воздействия на человеческое общество могут оказаться весьма полезными в настоящее время, когда вопрос изучения духовности и его форм приобретает небывалый размах. Обращение к непреходящим ценностям музыки как появления духовности личности приобретает актуальность в наше время, время напряженных поисков выхода из состояния духовного кризиса человечества. Жизнь показала, что будущее имеет только человек духовный. Поэтому перед современным человеком стоит вопрос, на который он обязан ответить: кто он, существо, в котором живет божественная сущность или просто потребитель благ цивилизации? Ответ на этот простой, казалось бы, вопрос, по сути, позволяет человеку сделать выбор, или, хотя бы, ставит перед проблемой выбора. Достижения

²⁵¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - С. 265.

цивилизации не должны вытеснять в человеке живую мысль и чувство. И помочь ему стать подлинным человеком, человеком духовным, может музыка.

Загадочность феномена бытия музыки, сутью которого является становление, привлекает к нему много внимания и заставляет серьезно размышлять о том, что, возможно, в музыке и сокрыта тайна бытия, его неповторимости и вечной изменчивости. Музыка – большая загадка, и размышление над ней, так же, как приобщение к ней весьма полезно. Она не просто воспитывает и облагораживает человеческие чувства; она совершенствует процесс мышления, обостряет чувствительность, улучшает реакцию. Погружение в музыку расширяет действие интуитивного начала в личности человека, обогащая его ментальность.

Музыка прекрасна, так как она обращена к лучшей части человеческой природы. Она возвышает, очищает человека. приобщает его к трансцендентному началу, поднимая над обыденностью и грубым эмпиризмом. Музыка относится к числу тех проявлений человеческого духа, которые дают ему возможность вполне ощутить себя человеком, существом высшего порядка, приобщенного к тайнам мироздания, творца новых форм бытия. Музыка такая же тайна, как и сам человек, ибо она – сокровеннейшее и совершеннейшее его творение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Избранное: социология музыки – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
3. Алашеева Р.В. Художественно-философское видение жизни в немецком романтизме // Философское мировоззрение и картина мира. Четвертые Лойфмановские чтения Материалы всероссийской научной конференции (Екатеринбург, 17-18 декабря 2009 г.). – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2009. т.2. – С.3-5.
4. Алдошина Н.С., Притс Р. Музыкальная акустика: Учебник. – СПб.: Композитор, 2006. – 620 с.
5. Александрова Е.Л. Фактура как проявление отношений рельефа и фона. – Л.: Музыка, 1988.
6. Алексеев П.В., Панин А.В. Философия. Учебник. – М.: Проспект, 2000. – 608 с.
7. Античная музыкальная эстетика. Вступ. очерк и составление текстов А.Ф. Лосева. – М.: Музыка, 1960.
8. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. – М.: Музыка, 1974.
9. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Музыка, 1998.
10. Аронов Р.А. Об интеллектуальном компоненте интерпретации музыкального произведения // Вопросы философии. – 2005. - №6. С. 143 – 147.
11. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.
12. Барт Р. Избранные работы: Поэтика. Семиотика. – М.: Прогресс, 1989.
13. Бахтизина Д.И. Онтологическая истинность музыки: постановка проблемы // Преподавание философии в вузе: проблемы, цели, тенденции: сб. ст. Всероссийской научно-методической конференции. – Магнитогорск, 2005. – С. 257 – 263.
14. Бахтизина Д.И. Музыка как ценность // Ценности интеллигентного мира: сб. ст. Всероссийской научной конференции: в 2-х т. – Вып. 3. – т. 2. – Магнитогорск: МГТУ, 2006. – С. 59 – 62.
15. Бахтизина Д.И. Аксиологический аспект онтологической истинности художественного произведения // Вопросы гуманитарных наук. – 2004. - № 5. – С. 124-127.

16. Бахтизина Д.И. Произведение искусства как феномен духовности // Вопросы гуманитарных наук. – 2004. - № 5.
17. Бахтизина Д.И. Музыка в жизни общества // Власть и воздействие на массовое сознание: Статьи 3 Всероссийской научно-практической конференции. – Пенза: РИО ПГСХА, 2007. С. 90 – 92.
18. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1996.
19. Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: Мысль, 1998.
20. Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: Мысль, 1991.
21. Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. -668 с.
22. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М: Музыка, 1978.
23. Богомолов А.Г. Философия музыки // Философия и будущее цивилизации. В 5 тт.: т. 4. – М.: Современные тетради, 2005. – С.21-25.
24. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений. В 2-х ч. Ч. 1: Структуры тональной музыки. – М.: Владос, 2003. – 256 с.
25. Бонфельд М.Ш. Введение в музыковедение. – М.: Владос, 2001. – 224 с.
26. Борев Ю.Б. Эстетика. В 2-х т. – Смоленск: Русич, 1997.
27. Борисова С.Л., Селиванов Ф.А. Специфика музыкального бытия // 21 век: будущее России в философском измерении: Материалы Второго Российского философского конгресса. В 4-х т: т.1 ч.2 – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. С. 75 -76.
28. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. – 2006. - № - С. 47 – 59.
29. Бычков Ю.Н. К вопросу о природе и типологии музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы 1 Российской научно-практической конференции. – М. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002.
30. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М.: Музыка, 1975.
31. 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.
32. Вильданов Х.С., Файзуллин Ф.С. Ценности: историко-философский и гносеологический анализ. – Уфа: РИО БашГУ, 2002. – 178 с.
33. Волкова Е.В. Ритм как аспект эстетического анализа // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – М., 1974.

34. Выготский Л. Психология искусства. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
35. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
36. Галимов Б.С., Васильева И.Г. Новые перспективы философского исследования проблемы духовного развития человека. – Уфа: РИО БашГУ, 2001.
37. Галина Г.С. Башкирские байты и мунажаты: тематика, поэтика, мелодика. – Уфа: Изд-во БИРО, 2006. – 186 с.
38. Галина Г.С. Башкирская народная музыка. – Уфа: Изд-во БИРО, 2008. – 96 с.
39. Галина Г.С. Башкирская национальная опера как документ эпохи (сюжеты, образы, драматургия). – Уфа: Изд-во ИРО РБ, 2010. – 224 с.
40. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. – М., 1986.
41. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха // Н.А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М., 1980.
42. Гарипова Н.К. К вопросу об эмоциональных компонентах в структуре содержания и восприятия музыки // Внемузыкальные компоненты композиторского текста: Межвуз. сб. ст. / Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002.
43. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т.: т. 1 – СПб.: Наука, 1999. – 622 с.
44. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т.: т. 2. – СПб.: Наука, 1999. – 603 с.
45. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: т. 1. Наука логики. – М.: Мысль, 1975. – 452 с.
46. Гельвеций К. Сочинения. В 2-х т. – М., 1979.
47. Герасимова И.А. Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. – 1995. - №6.
48. Гессе Г. Избранное. – М.: Радуга, 1881. – 539 с.
49. Грязневич П.А. Коран в России (изучение, переводы и издание) // Ислам. Религия, общество, государство. – М.: Наука, 1984. – С.76-82.
50. Гуревич П.С. Бессознательное как фактор культурной динамики // Вопросы философии. – 2000. - №10. – С.35-42.
51. Декарт Р. Страсти души: Сочинения. – М.: Мысль, 1989.
52. Друскин М. Пассионы и мессы И.С. Баха. – М.: Музыка, 1976. – 168 с.
53. Ермакова Е.Е. Философия. – М.: Высшая школа, 2002. – 272 с.
54. Задерацкий В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1995.

55. Зедльмайер Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxiома, 2000. – 272 с.
56. Землянский Б.Я. О музыкальной педагогике // Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. - №4. – С.53-72.
57. Земцовский И. Апология слуха // Музыкальная академия. – 2002. - №1. – С.1-12.
58. Земцовский И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. – 2005. - № 2. – С. 181 – 191.
59. Зинченко В.П. Размышления о душе и ее воспитании // Вопросы философии. – 2002. - № 2. – С.119-136.
60. Зулькарнаева Р.З. Ментальные основания духовности // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: Материалы Третьего Российского Философского конгресса: в 3-х т. – т.2. – Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ, 2002. – С. 68 -69.
61. Ильин И.А. Путь к очевидности. – М.: Республика, 1993. – 431 с.
62. Имамутдинова З.А. Культура башкир. Устная традиция («чтение» Корана, фольклор). – М.: Государственный институт искусствознания, 2000. – 216 с.
63. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962.
64. Ирвинг В. Царственный поэт // Ирвинг В. Собр.соч. в 5 тт.т.1. – М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2002.
65. Каган М.С. О духовном (опыт категориального анализа) // Вопросы философии. – 1985. - № 9. – С. 91 – 102.
66. Кадцын А.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учеб. пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
67. Казакова Л.И. Человек в системе духовной жизни общества. – М.: ИЧП Магистр, 1999.
68. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании: Монография / РАМ им. Гнесиных. – М., 1998.
69. Камю А. Бунтующий человек. – М.: Терра Клуб: Республика, 1999. – 415 с.
70. Камю А. Творчество и свобода. – М.: Радуга, 1990. – 608 с.
71. Канапацкий А.Я. Онтологическая истинность духовности: феномен и сущность. – Уфа: РИО БашГУ, 2003. – 172 с.
72. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Машмир, 1992.
73. Ключев А.С. О месте музыки в структуре бытия // Первый Российский философский конгресс. В 7 т.: т. 6. – СПб, 1997. –С. 67 – 68.

74. Коган Г.М. О восприятии и воздействии // Коган Г.М. Избр. статьи. Вып. 3 – М.: Советский композитор, 1985. – С. 163 – 164.
75. Коган Г.М. Парадоксы об исполнительстве // Коган Г.М. Избр. статьи. Вып. 3. – М.: Советский композитор, 1985. – С. 29 – 53.
76. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976.
77. Козлова О.Н. Социальный мир искусства // Социально-гуманитарные знания. – 2002. - № 4. – С. 77 – 89.
78. Коломиец Г.Г. Философско-антропологический статус музыки: аксиологический аспект // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. – 2002. - № 5.
79. Конен В. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1975.
80. Коровина Е.М. Происхождение музыкальной формы как онтологическая проблема социокультурной антропологии // Антропологические основания теоретического мышления: Материалы Российской научной конференции. – Екатеринбург: ГОУ ВПО УГТУ – УПИ, 2005. – С. 199 – 202.
81. Корыхалова Н.П. Проблема объективного и субъективного в музыкальном исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе // Музыкальное исполнительство: Сб. ст. Вып. 7. – М.: Музыка, 1972. – С. 47 – 92.
82. Кривошей И.М. Внемузыкальные компоненты вокального произведения. – Уфа: РИЦ УГАИ им. З. Исмагилова, 2004. – 152 с.
83. Кривцун О.А. Ритмы искусства и ритмы культуры: формы исторических сопряжений // Вопросы философии. – 2005. - № - С. 50 – 61.
84. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 447 с.
85. 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.
86. Кузнецова Л.В. Отчужденная вещь как знак // Философия и социальная динамика 21 века: проблемы и перспективы: Сб. статей 2 международной конференции. – Омск: СИБИТ, 2007. ч. 3. – С. 14 – 20.
87. Кулигина О.В. Изобретение и открытие: образ звука в Новейшей музыке // Музыковедение. – 2000. - №1. – С.30-42.
88. Кулыева А.А., Рахматуллина З.Я. Основные направления формирования духовной личности в современном российском

обществе // Духовность и красота как явление культуры в образовательном процессе: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 250-летию со дня рождения С. Юлаева. – Уфа: БИРО, 2004. – С. 43 – 46.

89. Курьшева Т.А. Театральность и музыка. – М.: Музыка, 1984.

90. Кьеркегор С. Философские крохи // Вопросы философии. – 2004. - №1. – С.161-165.

91. Лазарев Ф.В., Лебедев С.А. Проблема истины в социально-гуманитарных науках: интервальный подход // Вопросы философии. – 2005. - №5. – С.95-115.

92. Ландовска В. О музыке. – М.: Музыка, 1991.

93. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. – М., 1974.

94. Левик Б. Предисловие к партитуре П. Хиндемита «Гармония мира». – М.: Музыка, 1968.

95. Левицкий С.А. Свобода и ответственность. – М.: Посев, 2003. – 464 с.

96. Левченко Е.В. Художественное творчество как переживание бытия // Вопросы философии. – 2004. - № 10. – С. 145 – 150.

97. Лосев А.Ф. К вопросу о применении теории отражения // Вопросы философии. – 1998 - № 8.

98. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Политиздат, 1990. – С. 196-390.

99. Лукьянов А.В. Духовность, предвидение, духовность. – Уфа: РИО БашГУ, 1993. – 108 с.

100. Лукьянов А.В. Идея трансцендентально субъекта: классический и романтический аспекты // Музыкальная культура Европы и Азии (История. Традиция. Современность): Материалы Международной научно-практической конференции. – Оренбург: Изд-во ОГИИ, 2002. – С. 35 – 42.

101. 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.

102. Мазель Л.А. Исследования о Шопене. – М.: Музыка, 1971.

103. Малер Г. Письма. Воспоминания. – М.: Советский композитор, 1968.

104. Мальро А. Голоса безмолвия // Писатели Франции о литературе. – М., 1978.

105. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
106. Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 141 – 155.
107. Мильштейн Я.И. Генрих Нейгауз // Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1998. – С. 207 – 239.
108. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. В 2-х т. – М., 1971.
109. Моруа А. Прометей, или жизнь Бальзака. – М.: Радуга, 1983. – 672 с.
110. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М.: Музыка, 1971.
111. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. Текстов и вст. статья В.П. Шестакова. – М., 1966.
112. Музыкальная эстетика стран Востока/ под ред. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967.
113. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
114. Мусоргский М.П. Литературное наследие. – М.: Музыка, 1971.
115. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.
116. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
117. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
118. Ницше Ф. Злая мудрость. Афоризмы и изречения // Ницше Ф. Избранные произведения. В 2-х т. Т.1 – С.751-804.
119. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Избранные произведения. В 2-х т. Т.2– Минск: Харвест, 2007. – С. 435 – 572.
120. Новейший философский словарь. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1280 с.
121. Носина В.Б. О символике «Французских сюит» И.С. Баха // Б. Яворский. Сюиты Баха для клавира. В. Носина. О символике «Французских сюит» И.С. Баха. – М.: Классика – XXI., 2006. – С. 82 – 152.
122. Овчинникова Р.Ю. Кич в системе ценностей современной художественной культуры // Ценности интеллигентного мира: Сб. ст. Всероссийской научной

конференции: в 2-х т. Вып. 3. т. 2. – Магнитогорск: МГТУ, 2006. – С. 48 – 53.

123. Оганова А.А. Произведение искусства и художественный образ. – М.: Знание, 1978. – 64 с.

124. Ойзерман Т.И. Существуют ли универсалии в сфере культуры? // Вопросы философии. – 1989. - № 2. – С. 51–62.

125. Онеггер А. О музыкальном искусстве. – Л.: Музыка, 1979.

126. Орджоникидзе Г. Звуковая среда современности // Музыкальный современник: Сб. ст. Вып. 4. – М.: Сов. композитор, 1983. – С. 272 – 303.

127. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. Вып. 13. – М.: Музыка, 1974. – С. 32 - 57.

128. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.

129. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. – Л.: Музыка, 1985. – 112 с.

130. Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука: Сб. ст. Вып. 3. – М.: Музыка, 1978. – С. 124 – 144.

131. 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.

132. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Владос, 2000. – 176 с.

133. Полани М. Личностное знание. На пути к посткритической философии. – М.: Прогресс, 1985. – 344 с.

134. Поспелов Г.Н. Искусство и эстетика. – М.: Искусство, 1984. – 325 с.

135. Пушкарева М.А. Идея свободы в ее трансцендентально-системном представлении. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – 218 с.

136. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства // Музыкальное исполнительство и наука: Сб. ст. Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – С. 17 – 58.

137. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство: Сб. ст. Вып. 7 – М.: Музыка, 1985. – С. 3 – 46.

138. Раппопорт С. Художественное представление и художественный образ // эстетические очерки. Вып. 3. – М.: Музыка, 1973. – С. 45 – 94.

139. Рассел Б. История западной философии. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. – 992 с.

140. Рахманинов С.В., Литературное наследие. Т. 1. – М.: Музыка, 1978.
141. Рахматуллина З.Я. «Дух» и «духовность» как философские категории // Духовность и красота как явление культуры в образовательном процессе: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 250-летию со дня рождения С. Юлаева. – Уфа: БИРО, 2004. – С. 3 – 5.
142. Ремезов В.А. Духовность как культурная ценность личности // Философские науки. – 1997. - № 2. – С. 158 – 161.
143. Родионова Е.В. «Виртуальный мир» художественного произведения // Первый Российский философский конгресс. В 7 т.: т. 6., 1997. – С. 140 – 143.
144. Родионов М.А. Ал-Мутанабби: поэт в исламском обществе X в. // Ислам. Религия, общество, государство. – М.: Наука, 1984. - С.148-152.
145. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа. – М.: Владос, 2001. – 112 с.
146. Роллан Р. Гендель // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 2. – М.: Музыка, 1987.
147. Роллан Р. Жан-Кристоф // Роллан Р. Собр. Соч. в 9 тт. т.2-4., М.: Правда, 1983.
148. Роллан Р. Музыканты наших дней. Берлиоз // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. – М.: Музыка, 1989.
149. Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 2. – М.: Музыка, 1987.
150. Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. – М.: Наука, 1991. – 174 с.
151. Русская лирика XIX века. – М.: Художественная литература, 1981.
152. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. – СПб.: Музыка, 1998.
153. Самохвалова В.И. Творчество и энергии самоутверждения // Вопросы философии. – 2006. - № . – С. 34 – 46.
154. Сартр Ж.П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. – М.: АСТ:АСТ МОСКВА, 2009. – 925 с.
155. Свинцов В.И. Истина, добро, красота // Философские науки. – 1988. - № 1.
156. Свинцов В.И. К вопросу о соотношении понятий «истина» и «художественная правда» // Философские науки. – 1984. - № 4. – С. 61 – 62.
157. Секреты фортепианного мастерства. Афоризмы и мысли выдающихся музыкантов. – М.: Классика – XXI, 2007. – 152 с.

158. Семенов О. Взаимоотношения автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя) в искусстве // Музыкальное искусство и наука: Сб. ст. Вып. 3. – М.: Музыка, 1978.
159. Середа В. Основные компоненты музыкальной системы // Вопросы теории музыки: Сб. ст. Вып. 3. – М.: Музыка, 1975. – С. 10 – 40.
160. Синявская Н. Мир не явлений, но сущности // Музыкальная академия. – 2000. - № 4.
161. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.
162. Современная западная философия: Словарь / Сост. И отв. ред. В.С. Малахов, в.п. Филатов. – М.: ТОН – Остожье, 2000. – 544 с.
163. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: Уч. пос. для вузов. – М.: Владос, 2004. – 231 с.
164. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994.
165. Соколов О.В. О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке: проблемы анализа. – М., 1874. – С. 51 – 72.
166. Соколов О.В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974.
167. Соловьев В.С. Сочинения в 2-х т. – М., 1988. – 892 с., 822 с.
168. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства. – М.: Музыка, 1970.
169. Способин И.В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1980.
170. Стариков Е.В. Синтез интуиции и разума как возможность новой рациональности // Антропологические основания теоретического мышления: Материалы Российской научной конференции. – Екатеринбург: ГОУ ВПО УГТУ – УПИ, 2005. – С. 169 – 170.
171. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления // Музыкальная академия. – 2004. - №3. – С.156-163.
172. Столович Л.М. Красота. Добро. Истина: очерк истории эстетической аксиологии. – М.: Наука, 1994.
173. Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л.: Музыка, 1962.
174. Таранов П.С. Философский биографический словарь, иллюстрированный мыслями. – М.: Эксмо, 2004. – 896 с.
175. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. – М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. – 131 с.

176. Терра-Лексикон: Иллюстрированный энциклопедический словарь. – М.: ТЕРРА, 1998. – 672 с.

177. Тимощенко Г. Малер: художник и эпоха // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. Вып. 13. – Л.: Музыка, 1974. – С. 32 – 57.

178. Ткач Е.Г. Цена и ценности современного искусства // Социально-гуманитарные знания. – 2004. - №5. – С.339-349.

179. Тютюгина Н.В. Проблема отношения подлинного произведения искусства к его воспроизведению // Духовность и красота как явление культуры в образовательном процессе: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 250-летию со дня рождения С. Юлаева. – Уфа: БИРО, 2004. – С. 90 – 94.

180. Федорова А.В. Проблема ритма в эстетической теории // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. – 2002. - № 1. – С. 88 – 95.

181. Философия в вопросах и ответах. Уч. Пособие / Под ред. А.П. Алексеева, Л.Е. Яковлевой. – М.: Проспект, 2004. – 336 с.

182. Философия /под ред. проф. В.П. Кохановского. – Ростов-на-Дону, 2006. – 576 с.

183. Фомин В.П. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа //Музыкальное искусство и наука: Сб. ст. Вып. 2. – М., 1973.

184. Франк С.А. Сочинения. – М.: Правда, 1990. – 608 с.

185. Хазиев В.С. Роса истины. – Уфа: РИО БГПИ, 1998. – 88 с.

186. Хайдеггер М. О сущности истины // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. – М., 1991.

187. Хасанова Л.Р. Духовность и культура // Духовность и красота как явление культуры в образовательном процессе: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 250-летию со дня рождения С. Юлаева. – Уфа: БИРО, 2004. – С. 10 – 12.

188. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.

189. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. – М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. – 131 с.

190. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы 1 Российской научно-практической конференции. – М. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С.

191. Цвейг С. Звездные часы человечества // Цвейг С. Собр. Соч. в 10 т.т.2.

192. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Музыка, 1970.
193. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М.: Академия, 1999. – 192 с.
194. Чанышев А.Н. Философия древнего мира. – М.: Высшая школа, 2003. – 703 с.
195. Чащегорова Н.А. Интуиция как способ миропостижения // Философия и социальная динамика 21 века: проблемы и перспективы: Сб. статей 2 международной конференции. – Омск: СИБИТ, 2007. ч. 3. – С. 61 – 64.
196. Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. – М., 2000.
197. Шайгарданов И.З. Символ как язык культуры // Философия и социальная динамика 21 века: проблемы и перспективы: Сб. статей 2 международной конференции. – Омск: СИБИТ, 2007. ч. 1 – С. 275 – 283.
198. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1998.
199. 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.
200. Шаров К.С. Музыка как инструмент национализма // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. – 2005. - № 1. – С. 59 – 79.
201. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика - XXI, 2004. – 816 с.
202. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. – М.: Прогресс, 1992.
203. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1999.
204. Шеллинг Ф.В.Й. Философское исследование о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Немецкая классическая философия: В 2-х т.: т. 1. – М.: Эксмо Пресс; Харьков: Фолио, 2000. – С. 667 -772.
205. Шестакова М.А. Истина как ценность // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. – 2002. - № 5. – С. 52 – 67.
206. Шкапа Е.А. Еще раз о форме и содержании в музыке. Концепция Г.Э. Конюса // Музыковедение. – 2004. - № 1.- С. 39 – 41.
207. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1993.- С. 189 – 370.

208. 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.
209. Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1993. – С. 413 – 474.
210. Шопенгауэр А. О сущности музыки // Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. - №2. – С. 4-22.
211. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М.: Эксмо, 2007. – 800 с.
212. Шпет Г.Г. Введение в этническую психологию // Шпет Г.Г. Сочинения. – М.: Наука, 1984.
213. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Сб. ст. в 2-х т. Т.1. – М.: Музыка, 1975. – 407 с.
214. Щердаков В.Н. Добро – истина, красота. – М.: Просвещение, 1984.
215. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. – М.: Классика-XXI, 2007. – 472 с.
216. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. – М.: Прогресс, 1994. – 336 с.
217. Якимович А.К. Художники Нового времени: к описанию социопсихологического типажа // Вопросы философии. – 2005. - № 3. – С. 71 – 80.
218. Яковлев Е.Г. Эстетика. – М.: Гардарики, 2000. – 464 с.
219. Яновский Р.Г., Серебрянников В.В. Возрождение духовности // Россия накануне XXI века. – М., 1995. – С. 140 – 146.
220. Яроцинский С. Дебюсси. Импрессионизм и символизм. – М., 1978.
221. Dechant H. Dirigieren: Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation. – Wien, 1985.
222. Langer S. Problems of Art. – NY, 1957.
223. Rintelen F.J.V. Values in European Thought. – Pamplona, 1972.
224. Sessions R. The musical experience of composer, performer, listeners. – New York, 1966.
225. Wagner R. My Life. – Cambridge, 1983.

Научное издание

Бахтизина Дильбяр Исмаиловна

БЫТИЕ И ДУХОВНОСТЬ МУЗЫКИ

Монография

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 17.10.2011.

Формат 60X84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times.

Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 12,8. Уч.-изд. л. – 12,6.

Тираж 150 экз. Заказ № 349.

ИПК БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а