

---

*Священник Илья Макаров*

## **Предпосылки философского постижения музыкального творчества**

УДК 78.01:130.2

DOI 10.47132/1814-5574\_2022\_1\_249

*Аннотация:* В статье рассмотрена история становления философской мысли о природе музыки от античности до начала XXI века. Музыка воспринималась и как феномен в ряду других искусств, и как носитель аксиологической истины, и как уникальный язык познания. Но именно соединение философского и музыкального восприятия дали возможность в XX веке вплотную подступить к объяснению феномена музыкального творчества. Через возвышение музыки над всеми искусствами в романтизме, социо-утилитарный подход изучения музыкального процесса у немецкого философа-социолога и детерминистское понимание музыкальной структуры у советского философа-музыковеда изучение основания музыкального творчества достигло, казалось бы, своей вершины в лосевской устремленности мелоса к Логосу. Но весь музыкальный и философский опыт XX столетия заставил авторов данной темы прийти к выводам о только еще наступающем моменте возможного формулирования сущности музыкального творчества как особенного состояния и потенциальной возможности человеческого духа. Путем изучения религиозного, эстетического, ценностного, культурологического, воспитательного и иных подходов в объяснении онтологии и аксиологии музыки петербургскому философу М. Уварову удалось сформулировать, чем музыкальное творчество не является, и такой апофатический подход приблизил современную мысль к постижению самого творческого акта в музыке. Выявление онтологического и аксиологического понимания музыки и творчества в античности, Средние века и Новое время, у романтиков и разных школ и направлений в XX столетии, и особенно с опорой непосредственно на деятельность и размышления композиторов дает возможность философски осмыслить природу творческого процесса в музыкальном искусстве, которое в наибольшей степени продолжает владеть умами и чувствами людей, несмотря на эпоху интернета. Возможно, именно в наше время постижение сути музыкального творчества откроет новую страницу как для философии, так и для музыки.

*Ключевые слова:* философия музыки, истоки творчества, мелос и логос, аксиология прекрасного.

*Об авторе:* **Священник Илья Владимирович Макаров**

Кандидат богословия, доцент, Санкт-Петербургская духовная академия Русской Православной Церкви.

E-mail: im@eoro.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5887-3221>

*Для цитирования:* Макаров И., свящ. Предпосылки философского постижения музыкального творчества // Христианское чтение. 2022. № 1. С. 249–268.

**KHRISTIANSKOYE CHTENIYE**  
**[Christian Reading]**

**Scientific Journal**  
**Saint Petersburg Theological Academy**  
**Russian Orthodox Church**

**No. 1**

**2022**

---

*Priest Ilia Makarov*

**The Premises of the Philosophical Comprehension  
of Musical Creativity**

UDK 78.01:130.2

DOI 10.47132/1814-5574\_2022\_1\_249

*Abstract:* The article considers the history of the formation of philosophical thought about the nature of music from antiquity to the beginning of the 21<sup>st</sup> century. Music was perceived both as a phenomenon in a number of other arts, and as a carrier of axiological truth, and as a unique language of knowledge. But it was precisely the combination of philosophical and musical perception that made it possible in the 20<sup>th</sup> century to come close to explaining the phenomenon of musical creativity. Through the rise of music over all the arts in Romanticism, the socio-utilitarian approach to studying the musical process by the German philosopher-sociologist, and the deterministic understanding of the musical structure by the Soviet philosopher-musicologist, the study of the foundation of musical creativity reached, it would seem, its peak in Losev's aspiration of melos to the Logos. But the entire musical and philosophical experience of the 20<sup>th</sup> century forced the authors of this topic to come to conclusions about the still coming moment of the possible formulation of the essence of musical creativity as a special state and potentiality of the human spirit. By studying the religious, aesthetic, value, culturological, educational and other approaches in explaining the ontology and axiology of music, the St. Petersburg philosopher M. Uvarov managed to formulate what musical creativity is not, and such an apophatic approach has brought modern thought closer to comprehending the very creative act in music. Revealing the ontological and axiological understanding of music and creativity in antiquity, the Middle Ages and the New Age, among romantics and various schools and trends in the 20<sup>th</sup> century, and especially relying directly on the activities and reflections of composers, makes it possible to philosophically comprehend the nature of the creative process in musical art, which to the greatest extent continues to own the minds and feelings of people, despite the era of the Internet. Perhaps it is in our time that the comprehension of the essence of musical creativity will open a new page for both philosophy and music.

*Keywords:* philosophy of music, sources of creativity, melos and logos, axiology of the beautiful.

*About the author:* **Priest Ilia Vladimirovich Makarov**

Candidate of Theology, Assistant Professor, St. Petersburg Theological Academy of the Russian Orthodox Church.

E-mail: im@eoro.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5887-3221>

*For citation:* Makarov I., priest. The Premises of the Philosophical Comprehension of Musical Creativity. *Khristianskoye Chteniye*, 2022, no. 1, pp. 249–268.

В истории философии музыка и творчество нередко становились предметом размышлений. Чаще всего о музыке говорили в эстетическом смысле или же пытались определить онтологические характеристики этого феномена. Некоторые мыслители рассуждали о философских основах творчества как гуманитарного процесса. В философских работах редко можно встретить словосочетание «музыкальное творчество» в качестве самостоятельного предмета исследования. Однако музыка с точки зрения аксиологии в XX веке получила философскую интерпретацию. Исходя из этого, изучая сочинения философов, писавших о природе искусства и творчества, можно сгруппировать их взгляды по следующим направлениям: онтология музыки как феномена культуры, философия творчества, аксиология музыкальных и творческих процессов, психологические особенности музыкального творчества.

Несмотря на чувственно-внепонятийную природу музыкального предмета, его специфика все же позволяет приближаться к области метафизических категорий. Феномен музыки как абсолютного бытия мыслители рассматривали в структуре философии мелоса [Лосев: *Очерк*, 1995, 655–656]. В истории философии мы находим рефлексию над этим феноменом в стремлении постичь существенные особенности музыкального бытия, примером чему служат мыслители начиная с Платона и заканчивая М. Уваровым. Такой подход позволял определить критерии в ценностном постижении музыки и ее онтологического смысла. Для многих философов «музыка — это звучащее сосредоточие бытия, сущность красоты, длительности, образ, высвобождающий неисчерпаемые творческие силы» [Левченко: *Основания*]. Соизмеренность музыки с внешним миром определяется ее содержанием, для нее значима проблема нахождения смысла, потому что она «руководится сознанием и представляет собой разумную деятельность» [Асафьев, 1963, 343]. Музыкальное творчество не имеет заданного предмета, а создает его, «провоцируя» тем самым свое познание извне. Как отметил Ю. Холопов, «Творчество прежде всего и есть музыкальное бытие, т.е. объект постижения» [Холопов, 1993, 106].

Аспекты творчества в философии также имеют различные пути осмысления: от античного Эроса как целеполагания, через средневековое раскрытие Божественного потенциала, к кантовскому воображению как синтезу чувственных впечатлений и созерцанию как единству понятий рассудка — энергия свободы здесь реализуется как необходимость [Дармограй, 2006]. Минуя материалистическое понимание творчества как функции материи, интуитивистское определение творчества как результата озарения (инсайта), через экзистенциальный творческий прорыв у Н. Бердяева мы приближаемся к современному философскому пониманию и творчества, и музыки в их аксиологическом аспекте. А. Ф. Лосев заметил, что музыка являет собой искусство становления, а мелодическое движение музыки воспроизводит движение души человека [Лосев, 1990]. В практике художественного творчества подобные представления имеют основание и являются следствием осмысления особых духовных переживаний [Герасимова, 1995]. Исторически представления о природе музыкального творчества трансформировались согласно контексту эпохи, но XX в. дал нам всплеск философских концепций.

В античности возвеличивалось интуитивно-врожденное знание, поэтому считалось, что постигнуть сущность музыки мог только «овладевший своими чувствами» философ, так как именно он обладает «тайнственным» умением созерцать. Древнейшие представления о музыке в античном мире связаны с понятием музыкальной гармонии в контексте космологии. Понятие творчества в музыке не раскрывалось, мыслителей (пифагорейцев, например) интересовала роль земной музыки в осуществлении и отображении «музыки небесных сфер», которая обязательно выражалась числом. Как указывал В. П. Шестаков, это учение о музыке сфер — самый непонятный момент в эстетическом учении пифагорейцев [Шестаков, 1973, 26], но отметим, что именно к нему вернулись композиторы и философы XX в. в своих рассуждениях о метафизике «музыкального».

Пифагорейское число заключало в себе и истину (сущность), и красоту (ценность) музыкального произведения. Отношение предельного и беспредельного рождает

гармонию, которая обладает качествами порядка и симметрии. Вселенная для пифагорейцев — это Космос (порядок, красота), она также гармония и число, поэтому музыка оказывалась тождественной космосу. Музыка как продолжение божественной мелодии способна направить душу человека на гармонию бытия. Призвание творца музыки — ниспослать гармонию с неба на землю. Но важнейшей мыслью пифагорейцев является понимание музыки как процесса, который по аналогии с числовым становлением стремится к вечному прекрасному целому [Коломиец, 2007, 26].

Античная антропологическая модель, воспринимающая человека как микрокосм, переходит и в сферу музыкального, в которой концентрируются все грани бытия. Гераклит привнес в философию идею хаоса и формообразующего Логоса — мирового закона, поддерживающего гармонию. К Логосу, но уже личностному, опять вернуться в философии музыки XX в. — это будет встречаться в размышлениях у А. Лосева. Вопрос становления музыкальной формы как микрокосмического процесса оказывался во взаимосвязи с отношением человека к природе, моделируемой через искусство. Постановка аксиологической проблемы подобным образом привела еще софистов к выявлению целесообразности в процессе творческой деятельности. Целью всякого становления в искусстве была Красота [Лосев, 1969, 58]. В эстетическом и этическом ракурсе категории красоты и добра были осмыслены в учении Платона об идеях.

Учение Платона о Красоте, Благе и мире идей нашло свое отражение в понимании им музыки. Прежде всего, мир музыки для античного философа сущностно является миром музыкальных идей, а создание музыкального произведения — это претворение этих идей в жизнь. В творческом процессе присутствует божественное начало. Способность к творчеству есть тот самый божественный дар, который в виде огня был отдан людям с помощью Прометея. И снова XX в. нам покажет новое переживание прометеевской идеи через музыку (поэмы А. Скрябина). Имея своим основанием божественную силу, творческое искусство является способностью, ведущей к возникновению того, чего не было [Платон: *Софист*, 1970, 394].

Добро (этическое) и Красоту (эстетическое) античный философ принципиально не разделял. Он как бы соединял их в единое, названное «Благом». В само понятие прекрасного (красоты) Платон вкладывал два дополнительных подпонятия: любовь и вечность. Через любовь он видел совершение целого — любовь способна творчески породить то, что любимо [Лосев, 1965, 146]. Красота выражается в любви, а любовь есть стремление к любимому в вечности, пронизывающее все творчество. Согласно представлению о мире идей, как высшая идея, принадлежащая вечности, в искусстве должно быть «истинно прекрасное». Всякий художник стремится к этому Прекрасному, и его стремление проходит через любовь и порядок (гармонию) [Платон: *Пир*, 1970, 142]. Красота спускается к нам из космоса, пройдя путь становления в мире идей, и достигает своего предела в воплощенной форме, неся в себе смысл.

Путь от сущностного понимания музыки к эстетической ценности творческого акта выводит Платона на этическое поле мелоса. Философ особенно подчеркивал воспитательную силу музыки как преобразующую ценность для человека. Художник как медиум соединяет душу человека с божественной силой. При этом Платон разделял интуитивное творчество (по вдохновению) от творчества, основанного на мудрости. Первое из них он считал низшим. Также философ не любил в искусстве подражание видимому миру, потому что в таком случае художники творят тени теней, потому что наш мир — это тени скрытых сущностей высшего мира идей. Как и правитель государства, художник (музыкант) должен быть философом, чтобы постигать своею мудростью высший мир [Платон, 1971].

В истинном (правильном) музыкальном напеве Платон видел познавательную ценность. Философ обозначил четыре науки, которые предваряют учение о подлинном бытии: арифметика, геометрия, астрономия, музыка (гармония). Через изучение музыкальной гармонии человек разумом устремляется к познанию сущности любого предмета, пока не постигнет в конечном итоге сущность Блага. Музыка, благодаря своей гносеологической способности, поднимает человека на вершину познания.

Вместе с тем она вносит не только рационалистический, но и этический момент в нашу жизнь. Музыка способна облагораживать человека в силу своей психопедагогической эффективности [Золтан, 1977, 46]. Рассмотрев учение Платона о музыкальной гармонии и искусстве, мы видим, что в понятие пифагорейцев о числовом аспекте небесной гармонии он привнес чувственный антропологический элемент, обогатив тем самым этическую составляющую музыкальной философии.

У Аристотеля место платоновского мира идей занял Нус (Ум), который стал истинным бытием и смыслом всего. Этот античный философ считал, что идеи существуют благодаря существованию вещей, а вещи — благодаря идее. На основании понятия о субстанции как самостоятельности каждой единичной вещи в ее чувственной констатации он выдвинул свое учение о четырех принципах бытия: материя, форма, причина движения и цель [Асмус, 2003, 202]. В музыке материя есть звуковое пространство, форма — замысел творца, причина — креативная деятельность, а цель — это само музыкальное произведение. Загадка творчества заключена в следующем вопросе: как из хаоса рождается музыкальная форма? Сам человек чувствует потребность участия в процессе превращения хаоса в порядок. Этот тезис Аристотеля вновь обретет актуальность в русской философии XX в. Музыкант стремится из материи (звукового пространства) создать (найти) адекватную форму для своего замысла. Возникает творческое напряжение (А. Ф. Лосев назовет это «трагедийностью») — конфликт, где есть энергия, предопределяющая форму, которую музыкант должен почувствовать.

По Аристотелю, высшая сущность — это бог, который неподвижен, а материя все время в движении и стремится к богу. Если существует движущаяся (материя), то существует и то, что ее движет (ум — бог). Высшие желания, мысли, предметы тождественны друг другу, «ибо предмет желания — это то, что кажется прекрасным (начало — мысль), а высший предмет воли — то, что на деле прекрасно» [Аристотель, 1975, 309]. Источником всего движущегося является бог. Обращая идею покоя и движения на музыку, мыслитель говорил, что музыка есть самодостаточная субстанция в мире «прекрасного». В своей неподвижной сущности она есть божественная сущность, чистая форма, неподвижное; но в своем реальном бытии она также есть движение, движущаяся природная сущность. Очистительное действие музыки (катарсис) философ считал высшей функцией музыки, способной преобразовать душу человека [Лосев, 1975]. Творящий человек объективирует божественное начало. Также как и Платон, Аристотель сравнивает роль творца музыки с ролью философа.

Творчество мыслитель понимал двояко: творчество как предмет «поэтических» наук; и творчество в широком смысле как порождение произведения, внешнего по отношению к производящему [Аристотель, 1975, 40]. Сравнительная характеристика благ у Аристотеля соотносится с категориями ценности и цели, потребности и интереса. Любая ценность является таковой для кого-то и для чего-то. Действия по отношению к прекрасному и не прекрасному отличаются не столько сами по себе, сколько тем, какова их конечная цель и ради чего они совершаются [Аристотель: *Политика*, 1984, 616]. Еще одной категорией, введенной Аристотелем, является «подражание» (мимесис). Философ относил музыку к поэтическому искусству, которое возникло в результате присущей человеку способности подражать [Золтан, 1984, 62]. Однако Аристотель считает, что поэт (музыкант) не должен подражать, ему следует быть философом, а не историком, потому что историк говорит о том, что было, а поэт или философ — о том, что могло быть в силу вероятности или необходимости. Как говорил сам Аристотель, «Поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном» [Аристотель: *Поэтика*, 1984, 655]. В XX в. философию «музыкальной поэтики» провозгласит композитор и мыслитель И. Ф. Стравинский.

Для философии музыки представляет интерес доктрина эманации Плотина в ее ориентации на музыкальное искусство. Согласно Плотину, эманация подобна акту творения, контролируемому умом. Она следует из сущности Единого, которое имеет свободную волю. Сущность Единого есть причина его воли, а эманация — действие

его свободной воли [Плотин, 2000, 262]. Творения Единого — это результат его воли. Существует процесс эманации и процесс восхождения к Единому. Этот процесс имеет смысл очищения. Восхождение побуждается эросом — любовью к Единому. Беспокойная душа странствует и обретает покой в слиянии с красотой. Любовь к красоте есть тоска по своему прежнему пребыванию [Гилберт, 2000, 130].

Искусство как воплощение идеи выше простого копирования. Художник носит красоту в себе, его гений выражается в потоке энергии, влившейся в него из мира идей [Плотин, 2000, 102]. Идеал в сознании художника возникает из метафизического источника — божественного вдохновения. Отсюда красота музыкальной формы предстает как гармоничное и совершенное произведение, в котором присутствует поток творческой энергии Единого. Такое «истечение» творческой энергии идет также через автора к слушателям. Для философии музыки в учении Плотина оказался основополагающим момент становления [Лосев, 1992, 537]. Философы и музыковеды впоследствии пользовались этим понятием для объяснения творческого музыкального процесса.

Неопифагорейские представления о математической гармонии и гармонии небесных сфер преобладали в понимании музыкального искусства Средних веков. Музыка человеческой природы и музыка мироздания относятся как к микрокосму, так и к макрокосму. Их тождество дает возможность для подобного соотношения. Средневековые музыкальные представления исключительно религиозны, это дает нам возможность назвать данное время эпохой «пневмонического мелоса» [Золтан, 1984, 95]. В своих сочинениях свт. Григорий Нисский предлагал картину художественной упорядоченности космоса: «Сочетание движения и покоя, осуществляющее себя в стройной и нерушимой упорядоченности, есть некая музыкальная гармония, из которой рождается многосложное и непостижимое славословие той силе, которая все это поддерживает» [Шестаков, 1966, 109].

Блаженный Августин Аврелий развивал идеи неоплатоников в философии музыки. Трактатом «О музыке» блж. Августин резюмировал свои духовные искания. Музыку он именовал наукой, которая способна удовлетворить переход от телесного к бестелесному. Если философия, как чистая теория, обращается к разуму, то музыка опирается на абстрактную теорию чисел и обращается как к разуму, так и к чувству, соединяя в себе теорию и практику. Первоначалом в музыке является ритм в его разнообразии: ритмы искусства, космические ритмы, высшие ритмы человеческого духа. Для мыслителя ритм является опытом переживания гармонии, лежащей в основе прекрасного. Но принцип единства как верховной эстетической категории он считал самым важным моментом в музыкальном искусстве [Шестаков, 1966, 119].

Также вслед за античной мыслью у блж. Августина в музыке присутствует число. Эстетические закономерности чисел относятся к музыке, которая сама есть наука модулирования. Модулированные движения имеют своей целью красоту и удовольствие. В таком бескорыстном движении философ видел в музыке эстетическую сферу [Шестаков, 1966, 92], выделяя в ней три иерархические ступени: идеи (теория — наука), искусство (как практическое) и мера (Божественное). Подобные деления в музыкальном искусстве будут свойственны мыслителям последующих эпох. Средневековые поставило вопрос о начале музыкального искусства — истоке музыкального творения. Понятие числа у блж. Августина шире современного значения этого термина и включает в себя различные структурные закономерности (временные, пространственные), которые обуславливают эстетическую значимость универсума и произведений искусства. Блаженный Августин относил к предмету своей науки исключительно эстетические объекты, потому что в них заключены следы высшей «мусической» истины. В этом смысле мы находим раннее философское разделение «мелоса» и «мусикии».

В названом трактате блж. Августина основная мысль — это постижение причины и первоисточника всех вещей. Для философа — это Бог, Который руководит человеческим духом. Блаженный Августин вводит в область философского осмысления проблему идеала художественного творчества и идеального художника. Художник

осуществляет свое творчество через разумное слово (логос) и с помощью волевого импульса. То есть творец усиливает своей воли побуждает разум воплощать идею в нужном виде. Целью творчества являются красота и благо. Но быстротечность музыки и ее постоянное перетекание из будущего в прошлое напоминают блж. Августина поток земной жизни. Музыка отражает закономерность жизни своей формой — и это постоянное движение во времени. Начиная с блж. Августина музыка для Средневековья стала символом времени, а время стало символом жизни.

По блж. Августину, музыка становится «новой песнью», связанной с истиной, красотой и мудростью. Она наделяется демиургическим значением, так как она призвана восстановить гармонию мира, кода-то нарушенную в результате грехопадения. Новая музыка и новое пение — это символ и новой жизни, а вся жизнь человека должна стать песней-хвалой Творцу. Для блж. Августина музыка — высшее из искусств и идеал всех искусств (то же скажут в XIX в. романтики). Ее предназначение состоит в выражении глубинных движений души человека, которые не могут быть переданы словами. Это особенно осознается через религиозные переживания. Музыка через эмоциональное воздействие способствует более глубокому усвоению духовного содержания текста. В целом у блж. Августина начинает складываться новое, характерное для Средних веков понимание места и роли искусств как вспомогательного средства для приобщения к высшим истинам духа [Бычков, 1995].

Средневековую философскую модель музыкознания продолжил Боэций, развивая «гармоническую» теорию музыки, заключив мелос в гармонию мира и разделив саму музыку на три вида: человеческую, связанную с мировой душой; мировую, связанную с движением небесных тел; инструментальную, как реальную музыкальную практику. Согласно древним представлениям, Боэций ставил диалектику числа в основу музыкальной гармонии: «Гармония есть единение многого и согласие разногласного» [Шестаков, 1966, 167]. «Восприятие музыки невозможно без опоры на знание и теорию, так как слуховые ощущения в музыке текучи, неопределенны, слитны.

Музыка в древности — это не столько самостоятельно звучащий «мелос», сколько часть гармонии, «мусики» мира. Боэций утверждал, что именно Бог дал миру гармонию для слияния совершенных частей в единое совершенное творение. Музыка для философа есть звуковое проявление мировой гармонии в человеческом устройстве. Творец музыки на земле, композитор, постигая Божественную гармонию мира, должен стать философом, мудрецом, жрецом, четко различающим добро и зло. При этом «musicus» — тот, кто «точным разумом постигает науку пения не рабством действия, но силой созерцания» [Холопов: *Философия*]. У Боэция четко обозначены роли разума и чувства в познании, где разум имеет преимущество перед чувством (ощущением, например слухом). Слуховые ощущения несовершенны, а разум (то есть научное познание) постигает и объясняет музыкальные явления. Философ-теолог писал: «Музыка связана с нами... естественно... следует напрячь силу мысли, дабы тем, что дано нам природой, могла бы овладеть также и наука» [Шестаков, 1966, 159]. В этом и состоит задача теоретика-музософа по отношению к практику-исполнителю. У Боэция «только тот музыкант, кто постигает сущность музыки не через упражнение рук, но разумом» [Шестаков, 1966, 160]. Музософ познает и восхваляет мировую гармонию Божественных установлений, воплощенных в числах и звуках [Холопов: *Философия*].

Итак, Боэций выразил латинским языком философии древние идеи о музыке, где выражалась подчиненность эстетического статуса этическому состоянию, столь необходимому в деле воспитания человека. В Средние века ориентация ценностей была теологична: все прекрасное, что есть в мире, отождествляли с присутствием Божественной красоты. Удовлетворяясь идеями античности, о музыке говорили не столько в онтологическом, сколько в аксиологическом плане. Музыка Средневековья отдавало превосходство в качестве чувственного проявления Божественной красоты. В музыке виделось единство гармонии, меры и упорядоченности. В эпоху Возрождения, охватывая круг музыкально-теоретических вопросов, учение о музыке нашло развитие

в эстетических категориях. Авторы, делая опору на авторитет античных философов, развивали теорию всеобщей музыкальной гармонии [Лосев, 1998]. Вопрос о феномене музыки не выходил за рамки философии красоты. Таким образом, более глубокое осмысление музыкального творчества в системе философии искусства было еще впереди [Капустина, 2002, 129–130].

Например, Николай Кузанский считал, что человек способен услышать высшую Божественную музыку, но только не посредством несовершенного инструментального воспроизведения, а исключительно «духовным слухом», непосредственно воспринимая ее своей собственной душой [Курашов, 2012, 93]. «Чувствующая душа... — пишет автор, — [это] дух, оживляющий описанным образом воздух; сочетание из этого духа и воздуха способно ощущать, через чувственно постигаемую идею переходя в действительность... [Душе] всегда присуща животворящая и познавательная сила, которую она применяет, когда подвигнута к напряжению внимания. В самой чувствующей душе сверх животворящей силы есть некая познающая способность...» [Николай Кузанский, 1978, 308].

Николай Кузанский доводит средневековую мысль о Божественном начале творчества до предела, когда утверждает, что и сам человек является творческим началом. А это уже мостик к гуманистическим идеалам. Искусство человека — проявление его ума — своим источником имеет природу, являющуюся «продуктом разумного Божественного акта, который есть художественное творение» [Лосев, 1978, 308]. По-видимому, вспоминая мысли таких философов, как Боэций, данный автор делит музыкальное искусство на некоторые составляющие: музыку разумную (*intellectualis*), или абстрактную, музыку чувственную, и музыку рассудочную, или осмысленную. Несмотря на свою позицию, что музыкальные звуки подражают услышанному в природе, Николай Кузанский все же заключает, что «форма бытия всего существующего, непостижимо присутствуя во всем существующем, светит в интеллектуальных знаках, как свет во тьме... [В] сладостнейшем раздумье созерцатель приходит к причине, началу и конечной цели и себя самого, и всех вещей, к счастливому завершению» [Николай Кузанский, 1978, 331].

Соединение «божественного» с «интеллектуальным» в постижении сути музыкального искусства приглушается в рассуждениях философов Нового времени. На первый план выходит эстетико-чувственное переживание музыкального творческого процесса. В этом характерным стал взгляд Р. Декарта, изложенный в его трактате «Компендиум музыки». Помимо числовых закономерностей музыки Р. Декарт затронул в своем труде психическую сторону ее восприятия благодаря теории аффектов. Его видение цели музыкального искусства было заключено в возбуждении разнообразных аффектов или наслаждении. Он требовал от произведения простоты, естественности, разнообразия и пропорциональности. В его понимании гармония и красота — это соотношение стимула и отклика. Ритм должен вызвать в душе чувства, аналогичные самому духу музыки. От математической организации зависит красота в соотношениях. У Декарта чувствуется рационалистический подход к музыке. Для него «разумно» и «хорошо» — это тождественные понятия. Он определяет ценность происходящего в первую очередь разумом, а не другими категориями. Это своего рода ценностная установка, которая гласит: «Если предмет представляется нам хорошим и для нас ценным, то это вызывает в нас любовь к нему, если же он представляется нам дурным или вредным, то у нас появляется ненависть» [Коломиец, 2007, 103].

Для Р. Декарта удовольствие существует как возбуждаемое произведением искусства чувство «разумной» радости, а прекрасное — как законосообразный порядок, выраженный в идеальной форме. Обратим внимание на то, что подобный, изложенный Декартом, принцип удовольствия, является всеобщим представлением об искусстве в XVII в. В этой связи мысли Г. Ф. Лейбница были во многом схожи с мнением Р. Декарта, особенно в том, что красота постигаема посредством интеллекта. Музыка связывала все, что говорил этот философ о гармонии и красоте. Видя особое



воздействие на эмоциональную сферу человека как в поэзии, так и в музыке, мыслитель выделял понятие «движущей силы» в искусстве как художественного явления в двустороннем бытии – чувственном и рациональном [Гилберт, 2000, 245]. Понятием об интуиции Г. Ф. Лейбниц дополнил математическую составляющую музыкального искусства. Сущность музыки математическая, но для человека она интуитивна по своему восприятию и проявлению. Г. Ф. Лейбниц говорил об интуитивном восприятии гармонии, как о присутствии Божественного порядка в мире. Он ввел учение о предустановленной гармонии, в котором двумя ключевыми моментами являются такие понятия, как монада и перцепция. Музыка, представленная в этом учении как монада-субстанция, иррациональна. Являясь разумным проявлением души, она заключает в себе Божественную гармонию [Шестаков, 1966, 197]. Обратим наше внимание на то, что И. С. Бах исповедовал в музыке лейбницево учение о предустановленной гармонии [Друскин, 1982].

В рамках немецкой классической философии музыка ставилась ниже живописи, как нечто абстрактное и непонятное. Визуальное же искусство было более значимо – как более доступное. И. Кант говорил не столько о музыке, сколько о феномене искусства, о гениальности и творчестве в пределах прекрасного (эстетики). Философ полагал, что эстетическое, как способность суждения вкуса, есть ценностное отношение к чему-либо. Он философски объяснял способность оценки, которую человек выносит окружающей действительности. При этом Кант исходил не из принципа непосредственного восприятия или опыта, а отталкивался от принципа априорности. Он противопоставлял вещи по отношению к нам как феномены и явления, говорил о «вещах в себе» как непознаваемых сущностях. Формы явлений исходят от нас благодаря пространству и времени, что обуславливает чувственное восприятие предмета. Эти явления подчиняются априорным правилам рассудка. Однако полное познание вещей невозможно, мы их познаем только в субъектно-объектных связях. Вещи при этом остаются трансцендентными и ноуменальными. «Вещи в себе» трансформируются в нашем сознании [Соколов, 2004, 822–870].

Музыка, по И. Канту, является «вещью в себе», она ноуменальна. Будучи явлением, она трансформируется в нашем сознании и становится ценностью для нас. Исходя из трех способностей психики человека, Кант вывел философскую формулу особой системы – истина, добро и красота рассматриваются в единстве и замыкаются на культурном творчестве человека посредством художественной интуиции. Эстетическое как способность вкуса есть ценностное отношение человека к чему-либо посредством суждения [Кант, 1994, 66]. И. Кант вел свои суждения о постижении музыки в русле размышлений Р. Декарта и Г. Лейбница: мысль, переходя от удовольствия в ранг ценности, еще одним своим основанием имеет интуицию. Философ говорил, что суждение вкуса (о прекрасном) не есть познавательное суждение, оно всего лишь эстетическое. В это понимание И. Кант вкладывал представление о субъективных условиях восприятия прекрасного. Отсюда у эстетического восприятия две стороны: одна обращена к истине (ипостась прекрасного), другая обращена к морали (добру). Информационное поле музыки вступает с человеком в контакт. При этом возникает эстетическое суждение, которое целесообразно без цели. Музыка – это эстетическая субстанция, и только затем художественное явление. Ценность музыкального произведения как предмета детерминируется позицией субъекта. Каждый человек понимает музыку по-своему, вкладывая свой смысл.

Для того чтобы наслаждаться красотой предмета, необходимо уметь ее оценивать, а это требует интеллектуальных усилий. Отсюда и проистекает утверждение Канта, что «всеобщность эстетического суждения состоит не в непосредственной общедоступности... а в том, что, затратив силы и время, любой человек может до него добраться» [Гулыга, 1994, 23]. Мир эстетический И. Кант ставил между миром природы («чистого разума») и миром свободы («практического разума»). Именно в этом мире сливаются воля и разум. Эстетическое удовольствие – не просто удовлетворение потребностей. Оно возвышает человека, становящегося ноуменом. Установление

целесообразной связи между чувственным и сверхчувственным мирами есть наивысшая цель культуры. В связи с вышесказанным у И. Канта возникла проблема гения. Как говорил философ, гений поднимается над обыкновенными людьми, так как в нем заложено «интуитивное». Красота, которую создает гений, имеет иррациональные связи. «Гений — это талант (дар природы), который дает искусству правила. Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то... гений — это врожденная способность души (*ingenium*), посредством которой природа дает искусству правила» [Кант, 1994, 181]. Гений в творческом процессе устанавливает собственные законы в искусстве, которые расширяют рассудочные знания. Опираясь на логику И. Канта, можно сказать, что искусство нам необходимо не только для удовольствия, но оно также несет в себе мировоззренческую ценность, заставляя человека расширять свое видение мира. Философия искусства у И. Канта приводит к мысли, что само искусство есть «прекрасное» и трансцендентально восходит к сверхчувственному, к идеям красоты, добра, истины, к Единому. Также эстетическое выступает как феномен, приводящий человека к ценностному взаимодействию с миром. Таким образом, И. Кант обосновал этическую сторону искусства и приблизил нас к пониманию творчества через феномен гения.

Для Г. Ф. Гегеля прекрасное начинается там, где деятельность субъекта не является чем-то внешним по отношению к всеобщему содержанию жизни и не рассматривает свой предмет только в форме объекта, но сливается с этим содержанием, становится его свободным самосознанием, его человеческой самодеятельностью. Присутствие истины есть объективное содержание художественного произведения. При этом истина присутствует в нем «сама по себе», а не как рассудочное научение [Кант, 1994, 181]. «Абсолютная идея» у Г. Ф. Гегеля — это всеохватывающий диалектический процесс, а вселенная является моментом самопознания Абсолюта. В основании мироздания философ полагал движение духовного начала как его сущности, процесс саморазвития Духа. В этом контексте музыкальное искусство — это одна из форм духовной культуры, и поэтому тоже процесс самораскрытия Абсолюта. Дух порождает из себя произведения искусства [Гегель, 1968, 14].

Эстетику Г. Ф. Гегель рассматривал как философию художественного творчества, или философию искусства. Он считал, что художественно прекрасное выше природы, «ибо красота искусства является красотой, рожденной и возрожденной на почве духа, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты» [Гегель, 1968, 8]. Философ считал, что Бог более прославляется творениями духа, чем созданиями природы, потому что в человеке действует Божественное начало. Бог есть Дух, и среда его пребывания и действия именно в человеке носит форму созидательного духа. Действия природные уступают по своей ценности сознанию. С помощью музыки дух покидает сферу «внешней формы и ее наглядной видимости». Музыка дает сознанию человека возможность раздвинуть пределы смысловой и сущностной видимости, которая создана раньше другими видами искусства и продолжает свое существование в современном мире [Щербинин: *Феномен*].

Искусство, по Г. Ф. Гегелю, происходит из самой абсолютной идеи, и его целью является чувственное изображение абсолюта. Цель искусства, следовательно, не в подражании природе. Г. Ф. Гегель писал: «Искусство призвано раскрыть истину в чувственной форме, изображать... примеренную противоположность и... оно имеет свою конечную цель в самом себе, в этом изображении и раскрытии», а другие цели (название, очищение, исправление...) не имеют отношения к художественному произведению и не определяют его понятия [Гегель, 1968, 61]. Философ обозначил проблему формы и содержания в искусстве: содержанием является идея, а формой — чувственное воплощение. Г. Ф. Гегель выделил три момента в данном вопросе: 1) содержание художественного произведения есть идея, которая исходит от абсолютной идеи; 2) форма есть воплощение идеи, чувственная оболочка, явленный лик идеи; 3) содержание и форма едины и составляют одно целое в произведении.

Красота для Г. Ф. Гегеля — это абсолютная идея в адекватном ее проявлении. Художественно прекрасное не является логической идеей или природной, но находится в области абсолютного духа, наряду с религией и философией (предвестник романтического понимания искусства как религии). Развивая понятия идеи и красоты, Г. Ф. Гегель приходит к вопросу об идеале. Идеал есть идея, отождествленная со своей реальностью. Также Г. Ф. Гегель сформулировал определение гения и таланта: «Продуктивная деятельность фантазии, посредством которой художник внутри себя самого вырабатывает как сокровенное свое творение реальный образ для разумного в себе и для себя содержания, — эта деятельность и называется гением, талантом» [Гегель, 1968, 294]. Гений есть всеобщая способность к созданию подлинно художественных произведений, а талант без гения не намного выше простой виртуозности.

Содержанием музыкального выражения является внутренний смысл явления и чувства, а материалом — мимолетный в своем чувственном бытии звук. Музыкальный звук уходит в свою собственную стихию. Царство таких звуков имеет отношение к душе и согласуется с ее духовными движениями. Для воздействия музыки требуется не просто абстрактное звучание в его временном движении. Г. Ф. Гегель считал, что именно музыка «не может оставить время в... неопределенности, а должна... придать ему меру и внести порядок в его протекание... Благодаря этому упорядочиванию в музыке возникает мера времени» [Гегель, 1968, 300]. Воззрения Г. Ф. Гегеля важны для нас в его размышлениях о музыке как явлении, пребывающем в идеальной сфере. Абсолютная идея Духа воплощается в форме мелоса и ведет музыканта и слушателя к познанию истины этой идеи (ее сущности), т. е. Духа. Хотя философ и ставил искусство на один уровень с религией и философией, все же он был далек от их отождествления.

В эпоху романтизма идеалом красоты считалась гармония поэзии и музыки, отсюда появление так называемой программной музыки — слияние слова и мелоса: музыка стала считаться сферой наиболее полного выражения душевных чувств человека. Ф. В. Шеллинг занимался тогда «конструированием общей идеи искусства». Он определял место искусства в универсуме. В системе искусства он определил значение и смысл музыки. Искусство, по Ф. В. Шеллингу, есть реальное изображение форм вещей «самих по себе» как выражение форм первообразов универсума. Форма — это непосредственно созерцаемая цельная сущность, эйдос. Философ утверждает идейно сущностное понимание формы (некоей форм-идеи, тождественной содержанию). Для мыслителя важна первоначальная констатация универсума в образе искусства, а не искусство как особый предмет. Универсум есть мир Бога, взятый в целокупности, при этом философия и искусство есть два способа созерцания единого Абсолюта. Объект конструирования в искусстве — это нечто особое, что вмещает в себя бесконечное [Шеллинг, 1999, 72–85]. Музыка являет собой ритм первообразов природы и самого Универсума, который посредством искусства прорывается в мир отображений.

В философии искусства Ф. В. Шеллинга существует безусловный принцип искусства — принцип бесконечного. Искусство есть бесконечное, выраженное в конечном. Оно являет собой эманацию абсолютного в тождестве сознательного и бессознательного. Бесконечность смыслов является ценным признаком произведения искусства. Самая большая тайна искусства заключена в том, что художественный образ, созданный автором, способен обрести качества всеобщности, свойства символа с присущей ему неисчерпаемой глубиной [Кривцун, 1998, 97]. Искусство также воспринималось философом как метафизическая творческая сила, создающая прообразы вечной красоты, первообразы прекрасного. Мифология, по Ф. В. Шеллингу, есть универсум в себе, мир, из которого могут произрастать произведения искусства. «Так будет, — писал философ, — до той лежащей в неопределенной дали точки, когда мировой дух сам закончит им самим задуманную великую поэму и превратит в одновременность последовательную смену явлений нового мира» [Коломиец, 2007, 156].

Музыку Ф. В. Шеллинг относил к изобразительным формам в искусстве, т.к. облечение идеального в реальное есть изображение, путь к явлению духа. Музыка изображает сущность в ее форме. Она «берет чистую форму, акциденцию вещей как их субстанцию и при помощи ее творит» [Шеллинг, 1999, 326]. Для нас также важно отметить то, что впоследствии разовьет философия музыки в XX в., — понимание Ф. В. Шеллингом музыки как становления, процесса. Среди искусств музыка стоит на особой, высокой ступени. Принцип времени в субъекте есть самосознание — облечение единства сознания в множественность в идеальном [Шеллинг, 1999, 225]. Существует три единства в музыке: ритм, модуляция, мелодия. Через ритм музыка предназначает себя для рефлексии и самосознания, через модуляцию — для восприятия и суждения, через мелодию — для созерцания и воображения. Искусство не состязается с природой, оно ищет чистую форму как идеал. Музыка делает наглядной в ритме и гармонии форму движения небесных тел, чистую форму как таковую, освобожденную от предмета и материи. Высший смысл музыки как тождества ритма, гармонии и мелодии заключается в чистых формах движения в универсуме [Цареградская, 2002, 240], но также есть и музыка, обращенная к человечеству. Однако, говоря о субстанциональности музыки, Ф. В. Шеллинг не уделил должного внимания антропологическому фактору смысла музыки. А следующий представитель эпохи романтизма, А. Шопенгауэр, сосредоточил свои размышления на феномене творчества.

В метафизике музыки у А. Шопенгауэра выделяют два аспекта: музыка как объективация и отражение воли, а также музыка как способ познания воли (первоосновы бытия). Согласно философу, музыка, по сравнению с иными искусствами, является самым адекватным выражением воли, а другие искусства способны выражать волю только через идеи [Монахов, 202, 140]. Музыка ничего не изображает, она независима от причинности. Звук существует как действие. Музыкальное искусство, в отличие от других видов творчества, своеобразно относится к бытию. Оно способно непосредственно выражать внутреннюю сущность, «в себе бытие» мира. Мы можем говорить, согласно А. Шопенгауэру, о статусе музыки как инструмента познания основ действительности, о ее гносеологической вероятности. При этом Шопенгауэр, рассматривая музыку как откровение внутренней сущности мира, акцентировал внимание на понятии эстетического катарсиса — «духовного очищения человека под воздействием... музыки» [Каган, 1996, 53]. Мысль о музыкальном катарсисе стала основной идеей многих композиторов романтизма.

А. Шопенгауэр говорил, что «музыка — бессознательное метафизическое упражнение души, не ведающей, что она философствует» [Лосев, 1991, 261]. Объясняя взаимосвязь мелодии и гармонии в музыке, философ рассуждал, что мелодия выражает многообразное стремление воли, а также ее удовлетворение посредством конечного обретения гармонической ступени. Дело гения — изобрести мелодию и раскрыть в ней все глубочайшие тайны человеческого желания и ощущения. Неисчерпаемость возможных мелодий соответствует неисчерпаемости природы в разнообразии индивидов и жизненных путей [Шопенгауэр, 1992, 257–258]. Шопенгауэр подчеркивал всеобщность музыки не как пустой абстракции, но музыки, наполненной определенностью, конкретностью индивидуализированного переживания. Механизм музыкального воздействия на мир смыслов философ раскрывал следующим образом: «Из этого интимного отношения, связывающего музыку с истинной сущностью всех вещей, объясняется и тот факт, что если при какой-нибудь сцене, ситуации, каком-нибудь поступке и событии прозвучит соответствующая музыка, то она как бы раскрывает нам их таинственный смысл и является их верным и лучшим комментарием» [Шопенгауэр, 1992, 259]. Но венцом музыкального искусства является все-таки гармония, потому что только в ней объективирующая воля музыки достигает совершенства.

Проявление воли, о которой говорил А. Шопенгауэр, на примере музыкального мира некоторые исследователи усматривают во взаимоотношении симфонического оркестра и дирижера, когда маэстро через свою волю приводит разногласие десятков инструментов в гармонию. Эти размышления также переносят и на социальную

сферу [Шербинин: *Феномен*]. Подводя итог сказанному о философии музыки Шопенгауэра, можно сказать, что воля как первооснова бытия находит свое отражение во всех объектах нашего мира. Сущность феномена музыки заключается в явлении музыкального искусства как «адекватной объективации воли». Поэтому высказывания А. Шопенгауэра о том, что «мир есть воплощенная воля», можно приравнять к мысли о мире как воплощенной музыке.

Идею воли в искусстве подхватил Ф. Ницше, но в философское осмысление музыки он вводит свое уточнение. Его больше всего занимает возможность перевода одних явлений культуры в другие: музыки в трагедию, поэзии в философию. Для него музыка в категориях образности и понятий «является как воля в шопенгауэровском смысле этого слова, т.е. как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению»; также философ хотел «строже различать понятие сущности и явления, ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей: как таковая она должна быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу, но музыка является — как воля» [Ницше, 1990, 78].

У Ф. Ницше существует понятие «духа музыки», под которым он подразумевает всеобщее и универсальное содержание бытия, смысл которого мы в принципе не способны передать, но от которого зависят любые явления. «Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове» [Ницше, 1990, 78–79]. Таким образом, все «сказанное» и отходит на второй план, когда мы пытаемся постичь «музыкальное». Ф. Ницше, придавая чисто эстетический характер «духу музыки», объясняет сущность античной трагедии и генезис самого трагического, переводя понимание личностного в культуре на более высокий в его понимании статус — «метафизическую радость о трагическом». Философ утверждал: «Лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость об уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисического искусства, выражающего волю в ее всемогуществе, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению. Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисической мудрости на язык образов» [Ницше, 2017, 110]. Личное растворяется в воле. Воля приводит к страданиям. Но именно музыка есть преодоление неизбежности страданий. Она ведет от индивидуального к всеобщему.

Философ считал понятие катарсиса в искусстве слишком этическим. Он предлагал искать радость существования не в явлениях, а за явлениями: «...мы не должны оцепенеть от видения — метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов» [Ницше, 1990, 121]. При этом рассуждении Ф. Ницше использовал пример из диалога Платона «Федон», в котором заключенному в тюрьму и осужденному на смерть Сократу является постоянно повторяющееся видение: «Сократ, займись музыкой!» [Ницше, 1990, 112]. Однако далее у философа-трагедиста идет противопоставление духа науки духу музыки: «Лишь когда дух науки дойдет до своих границ и его притязание на универсальное значение будет опровергнуто указанием на наличность этих границ, можно будет надеяться на возрождение трагедии; символом таковой формы культуры мы могли бы считать отдавшегося музыке Сократа» [Ницше, 1990, 111]. По мысли Ф. Ницше, это противостояние заключается в том, что музыка обладает силой «родить из себя миф» и «дух музыки» стремится к откровению в образах и мифах, в то время как «дух науки» враждебно выступает против этой мифотворческой силы музыки. Если музыка перестает выражать саму волю, то она лишь воспроизводит явление, и такая музыка есть «выродившаяся» [Ницше, 1990, 123]. Ф. Ницше заключает: «Музыка, потеряв мифический характер, становится лишь скудным подобием явления, и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление,

она становится иллюстрацией жизни, низводится «на степень рабыни явления» [Ницше, 1990, 124]. Ни о каком «духе музыки», влияющем на остальные явления, в таком случае не может быть и речи. Философ словно довел до предела романтический взгляд на природу музыкального творчества. Возможно, поставив здесь точку, философия музыки в XX в. начала новую главу в постижении феномена музыкального искусства.

Т. Адорно как социологический предвестник онтологии музыки А. Ф. Лосева развивал идеи музыкального анализа, философии музыки и музыкальной критики. После него почти ни один философ музыки не обходился без социологического аспекта в постижении музыкального творчества. Адорно по-разному описывает свой собственный подход как попытку «мыслить ушами». «Слушание музыки делает ее проницаемой для восприятия движущихся изображений, форм и пропорций» [Grüny, 2009, 931–932], — в этом отношении сказывается феноменологичность его подхода к музыке. Несмотря на свое противление появившимся в музыкальном творчестве сериальному методу и додекафонии, этот философ многими воспринимался как социальный бунтарь и «странный» музыковед. Для русской культуры он уникален тем, что впервые раскрыл для всего мира философский потенциал И. Ф. Стравинского.

Социологический подход в постижении музыкального творчества дал возможность для Т. Адорно раскрыть потенциал музыки в ее влиянии на сознание человека. Считалось, что музыке изначально присуща четкая и прозрачная структура, и Т. Адорно выявлял и разоблачал общественные процессы через анализ музыкальной формы. Однако в своих исследованиях философ словно не замечал за музыкальной формой возможность выхода за пределы диалектики. В музыкальной фигуре есть внутренние источники, которые невозможно изучить через диалектику, в ней также есть непрерывные составляющие развития, изменения и становления. У звука есть своя активная энергия, управляющая его воздействием, последствия которого для нашей внутренней среды суть психологические реакции [Toncitch, 1975]. Именно в становлении музыки постижимы «микроэлементы композиционного события», что не оставляет права сводить ее только к социальности или глобальности [Адорно, 2001]. Композитор, по Т. Адорно, не свободен, в своём творчестве он детерминирован вкусом эпохи и нравами социума, более того, он уже не творец в мире идеальной эстетики [Пылаев, 2015]. Однако философ видит сущность музыкальной философии во взаимном влиянии искусства музыки и способности философствовать, где философия черпает в музыке возможность объяснения действительности, а музыка способна стать онтологическим «шифром» философии. Такой вывод происходит из диалектики истории Адорно. Философия обретает себя именно через музыку, которая заключает в себе становящийся «мировой дух» [Уваров: *Два образа*].

Высокие запросы Адорно к композиторам на культивирование музыки новой, не связанной с прошлым, отражающей дух времени, но и влекущей мир вперед, с одной стороны, слишком опосредуют музыкальное творчество социальным моментом, но с другой — дают возможность определить аксиологический потенциал музыки. Именно в XX в. идеи постичь музыкальную онтологию через влияние на социум посредством аксиологических моделей получили особое развитие.

В философии музыки XX в. знаковым стало творчество А. Ф. Лосева, который ставил художественное познание жизни и мира на один уровень с другими формами познания. Отношения познаваемого и познающего находятся в поле одного онтологического целого. Философ говорил об эпистемологическом ракурсе бесформенного «чистого опыта», который в области эстетического созерцания приходит к оформленному единству структурных образований [Лосев: *Строение*, 1995, 299]. В основе искусства лежит «первичное бытие», которое являет собой непрерывную творческую силу и чистое познавательное качество, или смысл. Искусство черпает свои структуры и образования из «предвидения Логоса будущих времен, искаженного в настоящем плане до степени инертной материи» [Лосев: *Строение*, 1995, 301].

Согласно А. Ф. Лосеву, искусство преображает бытие в двойственном мироощущении: музыкальном и образном. «Музыкальное» есть сама творческая текучесть сознания, сам динамизм всех внутренних состояний человека. Образные искусства ставят между человеком и познавательным явлением образ (структуру сознания), через что душа и чувствует бытие. Философ вводил понятие трагизма как мироощущения, фиксирующего два плана бытия: мировую жизнь, глубинная основа которой хаотична, и человеческую личность, связанную интимными корнями с мировой жизнью. В трагическом мироощущении есть еще и третий план преображенной жизни. Этим планом А. Ф. Лосев преодолевает «тупиковость» трагедийности у Ф. Ницше. Трагическая личность, возвышаясь в преображении, одновременно переживает ограниченность видимого мира как покрывала темных сторон мирового бытия [Виноградова-Догалакова, 2001]. Такому переживанию более всего соответствует музыка, которая дает нам «ощущение текучести, процессуальности, непрерывного потока бытия и, с другой стороны, есть познание чистого качества предметов, познание того общего материала, из которого они создаются» [Лосев: *Строение*, 1995, 317].

А. Ф. Лосев писал: «А где, кроме музыки, можно найти искусство, которое говорило бы нам не о самих предметах, но именно об их возникновении, их расцвете и гибели? Если мы поймем, что музыкальный феномен есть не что иное, как сама эта процессуальность жизни, то сделается понятной та необычность волнения, которая доставляется музыкой, и ее максимальная интимная переживаемость, которая в других искусствах заслоняется неподвижными формами, а ведь жизнь как раз и не есть какая-нибудь неподвижность» [Лосев: *Основной вопрос*, 1991, 325]. Музыка, по А. Ф. Лосеву, отличается от чистой мысли отсутствием познавательной оформленности, не захватывая пространственно-временного плана бытия. Однако именно музыка обращает нас к самой сущности мира. Преодолевая стадии (эпическую, драматическую, лирическую) музыкальное бытие доходит до Логоса [Лосев, 1995, 606]. Отсюда музыкальное воображение обладает познавательной способностью.

Звуки природы (или механические) — это еще не музыка. Лосев отрицал музыкальный натурализм. С точки зрения феномена «музыкального» следует говорить не о физической материи музыки, но об идеальном, смысловом, эстетическом мире музыкального искусства. Как отмечал сам философ, «музыкальное бытие есть бытие эстетическое» [Лосев, 1990, 645]. В своих книгах, посвященных исследованию «духа музыки», он неоднократно подчеркивал близость музыкального и религиозного мироощущения: музыка снимает последнее разделение мира и Бога, возвращая бытие к утраченному им единству и, тем самым, возвращая человека себе самому [Ярославцева, 1997, 33].

Диалектический подход в понимании феномена музыки и творчества был свойствен суждениям Б. В. Асафьева, который видел музыку тесно связанной с философией и психологией.

Особое же внимание Асафьев в своих трудах уделял музыкальной форме. Одним из главных и важнейших инструментов выражения этой формы он считал интонацию музыки: «Без интонирования и вне интонирования — музыки нет». С помощью интонирования, считал философ, музыка передавала мысли: «...мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией» [Асафьев, 1971, 211]; «...интонация прежде всего — качество осмысленного произношения» [Асафьев, 1971, 259]. Композитор, музыковед и философ, он подчеркивал, что его «главным стремлением было сформулировать... предпосылки диалектики музыкального становления... из динамического учения о музыкальной форме... рассматривающего форму как интонационный процесс оформления, как средство и вид социального обнаружения музыки» [Асафьев, 1971, 179]. Здесь диалектический подход Б. В. Асафьева соединяется с социологическим вариантом осмысления музыкального развития. Главным социально-гуманитарным моментом в постижении музыкального творчества для автора стало сознание композитора. Словно боэцианский музософ, композитор Б. Асафьева образует в своем сознании формы, в которых содержание воспринимается слушателями

чувственно или интеллектуально. Интеллект же, отражая в себе действительность, создает художественный образ.

Б. В. Асафьев выделил две базовые формы в музыкальном творчестве: тождество и контраст (с их разновидностями), которые рассматривал как два основных музыкальных фактора, взаимосвязанно являющихся основными элементами музыкального развития. Обе формы должны присутствовать для полного взаимораскрытия [Асафьев, 1971, 260]. Философ видел интонацию основной единицей языка музыки, неким словом этого языка. Отрицая «мифическую» первооснову музыкального творчества, автор тем не менее почувствовал интуитивно в самом процессе интонирования некие «действующие силы», или энергии, музыки [Асафьев, 1971, 52]. В понятие энергии он вложил идею совокупности всех внутренних причин, которые дают развитие музыкальному произведению. Такая энергия тесно связана со «звучащим веществом» музыки. Вплотную подойдя к онтологическому определению музыкального творчества, советский мыслитель и музыкант его не дает. Похоже, он приблизился к грани, за пределы которой не позволял развиваться своей мысли. Однако идеи Б. В. Асафьева нашли отражение в исследованиях философов конца XX — начала XXI века.

Например, согласно взглядам Г. Г. Коломиец, музыка является социальным, коммуникативным явлением. Продолжая мысль Б. Асафьева, что музыка больше, чем искусство, Г. Г. Коломиец связывает ее с философией, понятиями хаоса и гармонии [Коломиец, 2007, 13]. Она говорит о том, что музыка питает человека в трех взаимосвязанных сторонах его жизни: духовно, душевно, и психофизиологическим воздействием телесно. Философ сделала акцент на том, что в нашем мире музыка звучит везде фоном. Музыкальные же произведения конденсируют это звучание. И не просто конденсируют, в них закладывается смысл. То есть, несмотря на унижающее фоновое звучание музыки сегодня, через сами музыкальные творения человеком обретается смысл, напрямую транслирующийся через музыкальное творчество. Явным примером подобной трансляции смысла в прошлом Г. Г. Коломиец видит музыку Бетховена. В его произведениях идея всеединства и гармонии видна невооруженным глазом. Его богоискательство, отраженное в творениях, положило начало возвращению всей музыки к Богу, если подобный отход от Него случался. Г. Г. Коломиец назвала это «эманацией вспять». Ее главная идея — аксиологическое движение от хаоса к форме [Коломиец, 2007]. Форма стала необходимым порядком (космосом) для выражения главного музыкального движения — к Богу и самому себе.

Для Г. Г. Коломиец понятие «музыкальное» — это звучание духовного основания, или начала вселенной [Коломиец: *Смысл и ценность*]. Музыка является самодостаточной субстанцией, существующей в аксиологической перспективе. Автор утверждает «концепцию ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром», поскольку музыка обладает неким «информационным полем», которое выводит человека на диалог с собой, с окружающей действительностью и с универсумом. Человеку присущ некий эстетический опыт, но и музыка обладает эстетической ценностью, что позволяет осуществиться высшему аксиологическому взаимодействию [Коломиец: *Ценность музыки*]. Музыка приходит к нам от самого Сущего, а не от внешнего звучания, и имеет свою ценность исключительно как феномен человеческого сознания. Г. Г. Коломиец уточняет, что «ценность музыки-искусства имеет свое предсуществование в музыкальной субстанциональности», и дает этим особую перспективу онтологическому осмыслению музыкального творчества [Коломиец: *Ценность музыки*]. Однако концептуальной завершенностью в начале XXI в. обладает философия музыки М. С. Уварова.

В XX в. одной из самых распространенных мыслей для философии была концепция об отражении человеческого бытия в различных формах опыта. М. С. Уваров писал о том, что бытие смотрится в человека, не находя в нем окончательного ответа. А. Тарковский называл это взглядом «с той стороны зеркального стекла». Человек как бы смотрится в это зеркало, а бытие с противоположной стороны видит человека,



никогда не раскрываясь перед ним полностью [Уваров, 2003, 13]. И музыка при этом является связующим мостом для постижения человеком бытия. М. С. Уваров, словно резюмируя предшествующую ему философию музыки, отмечает, что в Средневековье музыка считалась имманентной Богу, в барочной эстетике духовную музыку стали «очеловечивать» светскими интонациями, при классицизме музыка как «вещь в себе» не нуждалась в осмыслении, и наконец в романтическую эпоху музыка стала абсолютно имманентной человеку. Именно в романтизме философия сквозит через музыкальное творчество: музыканты хотят постичь бытие и небытие, Бога, мир и человека именно через музыкальный опыт. «Музыкант-романтик становится мыслителем, а в чем-то и магом». И в конечном итоге музыка помогает преодолеть смерть, перенося человека в иную реальность [Уваров, 2001].

В контексте подобных рассуждений М. С. Уваров обращает внимание в глубину, к истокам философского знания, находя в античности понятия «логос» и «мелос». Он пишет, что идея мелоса выражала в античности высшую степень синтеза музыкального материала и слова. Ссылаясь на анонимного автора античности, философ приводит цитату: «Совершенный же мелос — [это мелос,] состоящий из слова, мелоса и ритма» [Уваров, 2003, 15]. В XIX–XX вв. термин «мелос» понимался как мелодическая энергия, сила мелодического тока; или мелос считался характеристикой «чистого музыкального бытия». Б. В. Асафьев полагал, что «мелос объединяет все, что касается становления музыки», где мелодия — это «частный случай» проявления мелоса. А. Ф. Лосев озвучил мысль о музыке как наилучшей из моделей становления. Однако никакие логические термины не в силах передать суть того, что мы называем музыкой. «Музыку нельзя понять и объять, оперируя чисто логическими определениями, и уж во всяком случае определениями классического типа» [Уваров, 2003, 17], — заключает М. С. Уваров.

В понимании музыкального творчества важно почувствовать четко обозначенный синтез слова и музыки. На примере киноязыка 2-й пол. XX в. философ музыки вслед за филологом С. Аверинцевым утверждает «ритм как теодицею». Как звучащая философия, музыка уже намного больше распisanного текста, она не просто язык искусства, она способна определить смысл существования. На более же высоких уровнях музыкальная онтология переходит в музыковедение [Kania, 2008, 33]. Также мы встречаем мысль, что музыкальная онтология должна быть преимущественно описательной, с учетом исторических и контекстуальных соображений [Palazzetti, 2018]. Кроме того, мы встречаем уже современные рассуждения исследователей о психоэмоциональной стороне музыкальной онтологии: «Переживание содержит эмоции и поддерживается ими, являясь пролонгированным эмоционально насыщенным социальным процессом. Переживания множественны, что указывает на сложность внутреннего, субъективного мира. Жизнь наполнена ситуациями, что отражает сложность интерсубъективного мира, а музыка является идеальной формой смыслообразования, соответствующей указанной сложности. Отсюда вердикт: музыка как форма смыслообразования необходима современному постиндустриальному обществу для развития как социального, так и личностного начала» [Осьмук, 2013, 156]. Сама же музыка обретает подлинные черты социальности. Киномузыка свидетельствует о своем философском характере [Уваров: *Мелос и логос*]. Вслед за М. С. Уваровым сегодня мы можем видеть подобный феномен в жанре мюзикла, но не столько бродвейского, сколько концептуально иного, являющего себя как совокупность всех достижений искусства, творчества и даже техники, где музыка является основой повествования, размышления и вывода.

Итак, именно из музыкального творчества рождаются в культуре принципиальные ее смыслы. Более того, сам логос становится мелосом. Таково утверждение современной философии музыки. И заключительные на сегодня положения таковы: 1) музыку нельзя охватить формулировками и условностями; 2) музыка — это язык, на котором с нами говорит бытие; 3) музыка — это звучащая философия [Уваров, 2003, 12–19]. Таким образом, от платоновской идеи, через отражение Божественного мира,

формулируя энергичную суть музыкального творчества, через всплеск социального и материалистического суждения о природе музыкального искусства, философия музыки к началу XXI в. объявляет саму музыку «звучащей философией», находит ее единственное основание в трансцендентном Источнике и не дает окончательного определения тому, «что есть музыкальное творчество». Но именно через ценностные парадигмы философского знания путь постижения музыки вырисовывается достаточно конкретно, оставляя вариативную часть не за сущностным пониманием музыкальной природы, а за художественными интерпретациями как создающего музыку, так и воспринимающего ее. Таким образом, философия вплотную подошла к определению своеобразия музыкального творческого действия.

## Источники и литература

1. Адорно (2001) — *Адорно Т.* Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратова, вст. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/adorfnm/](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/adorfnm/) (дата обращения: 19.01.2022).
2. Аристотель (1975) — *Аристотель.* Метафизика // *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. Т. 1. М., 1975.
3. Аристотель: *Политика* (1984) — *Аристотель.* Политика // *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. Т. 4. М., 1984.
4. Аристотель: *Поэтика* (1984) — *Аристотель.* Поэтика // *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. Т. 4. М., 1984.
5. Асафьев (1963) — *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
6. Асафьев (1971) — *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
7. Асмус (2003) — *Асмус В. Ф.* Античная философия. М., 2003.
8. Бычков (1995) — *Бычков В. В.* Эстетика отцов церкви. Апологеты, Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995.
9. Виноградова-Догалакова (2001) — *Виноградова-Догалакова А. А.* Лосев А. Ф. о природе переживания в музыке // Диалог культур: XXI век. Балашов, 2001.
10. Гегель (1968) — *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 1. М., 1968.
11. Гегель (1971) — *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971.
12. Герасимова (1995) — *Герасимова И. А.* Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. М., 1995. № 6.
13. Гильберт (2000) — *Гильберт К. Э., Кун Г.* История эстетики. СПб., 2000.
14. Гулыга (1994) — *Гулыга А. В.* Эстетика Канта // *Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994.
15. Дармогай (2006) — *Дармогай В. М.* Методологическая культура творчества. Автореф. дис. ... докт. филос. наук. Саратов, 2006.
16. Друскин (1982) — *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
17. Золтаи (1977) — *Золтаи Д.* Этнос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977.
18. Каган (1996) — *Каган М. С.* Музыка в мире искусств. СПб., 1996.
19. Кант (1994) — *Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994.
20. Капустина (2002) — *Капустина Л. Б.* Философия искусства как особая проблемная область культурологи // *Studia culturae.* Альманах. Вып. 3. СПб., 2002.
21. Коломиец: *Смысл и ценность* — *Коломиец Г. Г.* Смысл и ценность музыки. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/smysl-i-tsennost-muzyki.pdf> (дата обращения: 19.01.2022).
22. Коломиец: *Ценность музыки* — *Коломиец Г. Г.* Ценность музыки (аксиологическая мысль о музыке) // Электронные материалы конгресса «Диалог XXI века». URL: <http://www.congress2008.dialog21.ru/Doklady/09110.htm> (дата обращения: 19.01.2022).
23. Коломиец (2007) — *Коломиец Г. Г.* Ценность музыки: философский аспект. М., 2007.
24. Кривцун (1998) — *Кривцун О. А.* Эстетика. М., 1998.

25. Курашов (2012) — *Курашов В. И.* История и принципы философии музыки: от слова к музыке и от музыки к слову // Ученые записки Казанского университета. Казань, 2012. Т. 154. Кн. 1.
26. Левченко: *Основания — Левченко В. Л.* Онтологические основания феномена музыки. URL: [http://sofik-rgi.narod.ru/avtori/dpf\\_2004/lev4enko.htm](http://sofik-rgi.narod.ru/avtori/dpf_2004/lev4enko.htm) (дата обращения: 19.01.2022).
27. Лосев (1965) — *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965.
28. Лосев (1969) — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Софисты. М., 1969.
29. Лосев (1975) — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (Аристотель и поздняя классика). М., 1975. Т. 4. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose004/index.htm> (дата обращения: 19.01.2022).
30. Лосев (1978) — *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.
31. Лосев (1990) — *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990.
32. Лосев (1991) — *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
33. Лосев: *Основной вопрос* (1991) — *Лосев А. Ф.* Основной вопрос философии музыки // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
34. Лосев (1992) — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: в 2 кн. М., 1992. Кн. 1.
35. Лосев (1995) — *Лосев А. Ф.* О музыкальном ощущении любви и природы // *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
36. Лосев: *Очерк* (1995) — *Лосев А. Ф.* Очерк о музыке // *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
37. Лосев: *Строение* (1995) — *Лосев А. Ф.* Строение художественного мироощущения // *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
38. Лосев (1998) — *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / Сост. А. А. Тахо-Годи. М., 1998.
39. Монахов (2002) — *Монахов С. Л.* Сущность феномена музыки в метафизике А. Шопенгауэра // *Studia culturae.* Альманах. Вып. 3. СПб., 2002.
40. Николай Кузанский (1980) — *Николай Кузанский.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1980. Т. 2.
41. Ницше (1990) — *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 1.
42. Ницше (2017) — *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М.: Академический проект, 2017.
43. Осъмук (2013) — *Осъмук Л. А., Кассина Л. Д.* Музыка в современном обществе как форма смыслообразования // Идеи и идеалы. 2013. № 1(15). Т. 1. С. 149–155.
44. Платон (1971) — *Платон.* Государство // *Платон.* Сочинения. М., 1971. Т. 3. Ч. 1.
45. Платон: *Пир* (1970) — *Платон.* Пир // *Платон.* Сочинения: в 3 т. М., 1970. Т. 2.
46. Платон: *Софист* (1970) — *Платон.* Софист // *Платон.* Сочинения: в 3 т. М., 1970. Т. 2.
47. Плотин (2000) — *Плотин.* Избранные трактаты. М., 2000.
48. Пылаев (2015) — *Пылаев М. Е.* Музыкально-социологическая концепция Т. Адорно: опыт характеристики // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1–2. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=19797> (дата обращения: 19.01.2022).
49. Соколов (2004) — *Соколов В. В.* Историческое введение в философию. М., 2004.
50. Уваров (2001) — *Уваров М. С., Ясаков О. Я.* Смерть и погребение в музыке // Фигуры Танатоса: Кладбище. СПб., 2001. URL: <http://www.etheroneph.com/audiosophia/35-smert-i-pogrebenie-v-muzyke.html> (дата обращения: 19.01.2022).
51. Уваров (2003) — *Уваров М. С.* Мелос и логос в философии // Вестник СПбГУ. Сер. 6. Вып. 2(14). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003.
52. Уваров: *Два образа — Уваров М. С.* Алексей Лосев и Теодор Адорно: два образа метафизики искусства. URL: <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/660> (дата обращения: 19.01.2022).
53. Уваров: *Мелос и логос — Уваров М. С.* Мелос и логос философии. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/uvarov-ms/melos-i-logos-filosofii> (дата обращения: 05.02.2022).
54. Холопов (1993) — *Холопов Ю. Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. № 4. М., 1993. [http://folioverso.ru/misly/2011\\_10/uvarov.htm](http://folioverso.ru/misly/2011_10/uvarov.htm) (дата обращения: 19.01.2022).

55. Холопов: *Философия* — Холопов Ю., Поспелова Р. Философия гармонии Боэция. URL: <http://www.kholopov.ru/hol-posp-boet.pdf> (дата обращения: 19.01.2022).
56. Цареградская (2002) — *Цареградская Т. В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. М., 2002.
57. Шеллинг (1999) — *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М., 1999.
58. Шестаков (1966) — *Шестаков В. П.* Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
59. Шестаков (1973) — *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
60. Шопенгауэр (1992) — *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1: Мир как воля и представление. М., 1992.
61. Шербинин: *Феномен* — *Шербинин М. Н.* Феномен музыки в европейском смыслогенезе. URL: [http://philosophy.ru/upload/1166625951\\_file.doc](http://philosophy.ru/upload/1166625951_file.doc) (дата обращения: 19.01.2022).
62. Ярославцева (1997) — *Ярославцева И. П.* Музыкальное выражение как аспект философии языка А. Ф. Лосева // Философия языка и имени в России. М., 1997.
63. Grüny (2009) — *Grüny С.* Figuren von Differenz. Philosophie zur Musik [Figures of difference. Philosophy of music] // Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 2009. Aus. 6. Ban. 57. P. 907–932.
64. Kania (2008) — *Kania А.* New Waves in Musical Ontology. New Waves in Aesthetics. Hampshire, 2008. P. 20–40.
65. Palazzetti (2018) — *Palazzetti N.* Lisa Giombini, Musical Ontology: A Guide for the Perplexed // Transposition. 2018. No. 7. URL: <http://journals.openedition.org/transposition/2369> (дата обращения: 19.01.2022).
66. Toncitch (1975) — *Toncitch V.* Philosophie de la musique contemporaine. Dialectique du son. Contribution à la recherche [Philosophy of contemporary music. Dialectic of sound. Contribution to research] // Revue de l'Université d'Ottawa. 1975. Vol. 45. Num. 2. URL: <http://huygens-fokker.org/docs/toncitch.html> (дата обращения: 19.01.2022).