

*Священник Илия Макаров*

## **АКСИОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ХРИСТИАНСКОГО ПОНИМАНИЯ КУЛЬТУРЫ**

В статье представлен один из аспектов современной философской мысли, раскрывающий принцип постижения сущности музыкального творчества через ценностный подход в определении связи «композитор — исполнитель — слушатель». Автор говорит о христианском принципе понимания творческого процесса, который позволяет найти духовное основание в эстетико-этической парадигме музыки XX в.

**Ключевые слова:** христианская культурология, аксиология, музыкальное творчество, авангард, социология музыки.

В целостном понимании культуры, которое всегда было характерно для христианского взгляда на мир и человека, важным фактором в оценке эстетико-этической стороны культуuroобразующей деятельности личности является вопрос о природе творчества. Нравственная составляющая любого вида искусства является не просто воспитательным элементом, но смысловым ориентиром в любом креативном (творческом, созидательном) усилии художника, музыканта, поэта... Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл (Гундяев) в своем обращении к петербургской пастве по поводу создания Патриаршего совета по культуре сказал: «Мы знаем, что от культуры во многом зависит нравственное состояние общества. Культура может либо возвышать, культивировать человеческий дух, либо его разрушать. Есть признаки того, что современная массовая культура часто несет в себе колоссальной силы разрушительный импульс, разрушающий нравственную природу человека. Поэтому бороться за человеческую личность Церковь должна вместе со всеми совестливыми людьми, в первую очередь с теми, кто является выразителем культурной традиции нашего народа»<sup>1</sup>.

Ценностные ориентиры творческого процесса в искусстве формируют эстетико-этическую парадигму культуры. Музыка — наиболее влиятельная

---

*Священник Илия Макаров* — кандидат богословия, преподаватель Санкт-Петербургской православной духовной академии.

<sup>1</sup> *Кирилл (Гундяев), патр. Московский и всея Руси.* От культуры во многом зависит нравственное состояние общества // Официальный сайт Московского Патриархата: Пресс-служба Патриарха Московского и всея Руси. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1107168.html> (дата обращения: 02.08.2010).

сфера человеческого творчества, воздействующая на душу человека и его эмоции. К пониманию аксиологических принципов духовного постижения музыкального искусства стремились выдающиеся мыслители прошлого, эта тема также интересуется и современных философов и богословов.

В данном вопросе нам хотелось бы сначала обратиться к Н.А. Бердяеву, который считал необходимым условием творчества (в нашем контексте лучше сказать — важным смысловым пространством бытия музыки) фактор свободы. Именно свобода выступает первой и главной ценностью самой возможности творчества (назовем совокупность творческой энергии, созидательной способности и онтологического стремления человека создавать новое термином «креатив»), а также всей жизни автора и слушателя. Примат свободы в творчестве неоспорим<sup>2</sup>.

Говоря о ценностном измерении творчества, Н.А. Бердяев обратил свое внимание на две эпохи в общечеловеческой культуре и искусстве — классицизм и романтизм. Само понятие ценности не является психологическим переживанием субъекта, оно есть объективация сути реальности, на которую направлена личность. Романтизм чувство реальности может терять, а классицизм понимает реальность объектно. В творчестве необходимо сочетание романтических и классических элементов. Но в большей степени философа интересовала идея «целостной истины»<sup>3</sup>.

Желая найти целостную истину креатива как потенциальной возможности создавать новое и творящего духа, Н.А. Бердяев вслед за И. Кантом склонен воспринимать красоту как целесообразность без представления цели<sup>4</sup>. «Прекрасное» нравится без всякого интереса. Нам сложно принять эту мысль Н.А. Бердяева без оговорок. Если прекрасное прекрасно само по себе, то кто в таком случае устанавливает для него статус «прекрасного»? Например, ценность музыки направлена на человека, и вне нашего поля осмысления ценности не существует как таковой, потому что она объективируется именно в момент личностного общения (человека с человеком, человека с Богом, человека с природой). «Прекрасное» становится прекрасным, когда к нему прикасается человеческий дух, и не обязательно в момент самостоятельного творчества. Человек

---

<sup>2</sup>Бердяев Н.А. Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. М., 1995. С. 273.

<sup>3</sup>Там же. С. 257.

<sup>4</sup>См.: Кант И. Сочинения: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 212, 222.

может получить объект эстетического переживания извне, но при этом сам наделяет его ценностным пониманием «прекрасного».

Сам Н.А. Бердяев словно корректирует свое суждение об истинно прекрасном и, обращаясь к искусству, замечает, что оно, как и вся культура в целом, возвышается над реальностью объектного, предметного мира. В таком контексте, с нашей точки зрения, следовало бы рассуждать и о «прекрасном» как наделенном способностью возвысить человека. В творческом акте, продолжает философ, (объективации прекрасного, возвышении от обыденного к идеальному) человек способен «прорваться к более глубокой реальности, к нумеральному за феноменальным»<sup>5</sup>. Но сразу же мыслитель определяет, что творческое познание и искусство не являются отражением вечного идейного мира (в платоновском смысле) в мире чувственном, а суть «активность свободного духа, продолжающего миротворение, уготовляющего преобразование мира»<sup>6</sup>. Мы должны отметить, что платоновский идеальный мир в контексте культуры — это и цель стремления музыкального искусства, и критерий «положительного» в аксиологической модели музыкального креатива.

Относительно кризиса культуры Н.А. Бердяев дал, на наш взгляд, верную оценку<sup>7</sup>. Творчество к началу века действительно вышло за рамки классической нормы, но не по своему смысловому содержанию, а только по форме и методу проявления себя в гуманитарном познании. Творчество стремится к трансцендентному, но ни в коем случае не творит мир заново через это трансцендентное.

Следует отметить, что Н.А. Бердяев, который много своих работ посвятил проблемам творчества, иногда был противоречив в своих утверждениях. С одной стороны, он говорил, что творческий акт есть самораскрытие сил бытия (и здесь следовало бы подразумевать бытие высшее); с другой стороны, мыслитель утверждает в творческом акте созидание бытия нового (наделяя человека вселенским креативом). Однако такие рассуждения объясняются тем, что Н.А. Бердяев в этическом смысле ставил человека между двух планов бытия, и такое положение преодолевается сущностным вхождением через творческий акт в такое бытие, к которому человек должен принадлежать по определению. Это бытие философ мыслил в христианском контексте и говорил, что главное зло и страдания в жизни обществ определяются не столько тем, что лю-

---

<sup>5</sup> *Бердяев Н.А.* Опыт эсхатологической метафизики... С. 257.

<sup>6</sup> Там же. С. 257–258.

<sup>7</sup> *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Электронная библиотека «Вехи». URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/tvorch/index.html> (дата обращения: 21.07.2010).

ди индивидуально дурные и злые, сколько дурными и злыми идеями, которыми они одержимы, социальными предрассудками, затуманенными верованиями, унаследованными от среды, из которой они вышли<sup>8</sup>. Вот из такого низшего бытия человек должен идти к своему высшему состоянию через творчество.

Чтобы человеку понять, от чего и к чему он движется в творчестве, необходимо познание бытия, а значит, и его оценка<sup>9</sup>. Аксиологическую активность надо иметь в виду для понимания специфики музыкального содержания. Если же поверхностно говорить о содержании музыки и творчества, то мы не поймем изменений в культуре XX в. Нам покажется, что изменилась сущность музыкального креатива, хотя на самом деле мы склонны утверждать, что только способ философствования на языке музыки обновился, идея и смысл (то есть содержательный контекст) остались те же и не могли измениться в виду онтологической и ценностной перспективы самого музыкального творчества.

Аксиология музыкального творчества как понимание ценностного восприятия процесса создания произведений музыкального искусства не может обойтись без понятия музыкальной интерпретации. Сознание позволяет человеку определять, а лучше сказать, находить и узнавать для себя новые ценности. Интерпретация, в таком контексте, является как бы «переплавкой» старых ценностей в новые парадигмы. Ценность можно объяснить, детерминировать, поставить в зависимость от этики или эстетики, заключить ее в поступки или мышление; но только музыкальное творчество, которое наиболее сильно из всех искусств воздействует на человеческую личность, показывает нам ценность как отражение вечности и устремленность к Ней души, желающей в креативном поле стать творящим духом.

Звучащая философия (как называет музыку М.С. Уваров) человека-творца обретает черты социальности. Из мелоса рождаются в культуре принципиальные смыслы<sup>10</sup>. Для понимания ценностного поля смыслообразования в музыкальном искусстве мы хотели бы обратиться к социологическому подходу в философии музыки<sup>11</sup>. Прежде всего, мы рассмотрим концепцию П.А. Сорокина, который делил музыку на три большие формы: идеациональная, чувственная

<sup>8</sup>Бердяев Н.А. Опыт эсхатологической метафизики... С. 273.

<sup>9</sup>Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. С. 84.

<sup>10</sup>Уваров М.С. Мелос и логос философии // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. СПб., 2003. Вып. 2(14). С. 12–19.

<sup>11</sup>См. труды основателей данного направления: Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. М., 1994. С. 469–550; а также следующие работы: Со-

и смешанная. Приоритет он отдавал первой форме как наиболее религиозной, традиционной, чуждой всех тенденций светской музыки, не испещренной украшательством и чувственным восприятием. Чувственная форма действует, по мысли П.А. Сорокина, разлагающе на человека. Однако наиболее приемлемой для человека является смешанная форма — это когда идеациональная и чувственная формы, находясь в равновесии, сливаются в одну (например, музыка И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена). При этом автор упрекал сочинителей музыки за увлечение внешними эффектами<sup>12</sup>.

Мы не станем оспаривать «канонического» характера традиционной религиозной «безавторской» музыки, к которой П.А. Сорокин относит григорианский хорал и амвросианское пение. Однако отсутствие известного нам авторства — вопрос спорный. Идеациональная (в том числе религиозная) музыка вышла из народного мелоса в его аскетической форме. Довольно рано музыкальное творчество выходит из строго культового исполнения в светское (театр), и позже появляется вершина музыкального творения — оперное искусство. Нельзя упрекать музыкантов за создание разной музыки (интеллектуальной или чувственной). Нам кажется, что в данном вопросе П.А. Сорокин обращал больше внимания на форму; однако в театре, как и в храме, сочинители музыки способны наделять свои произведения глубоким смыслом. Поэтому стало возможным появление авторства в сакральной музыке («Литургия» П.И. Чайковского, «Всенощная» С.В. Рахманинова и др.), которое ничуть не нарушило высокого статуса идеациональной музыки.

Скорректировать однозначный взгляд на музыку в социологии П.А. Сорокина нам бы хотелось словами писателя Л.Н. Толстого: «Для того, чтобы произведение искусства было совершенно, нужно, чтобы то, что говорит художник, было совершенно ново и важно для всех людей, чтобы выражено оно было вполне красиво, и чтобы художник говорил из внутренней потребности и потому говорил вполне правдиво; <...> нужно, чтобы художник был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистичной жизнью, а был участником общей жизни человечества»<sup>13</sup>.

---

*хор А.Н.* Социология и музыкальная культура. М., 1975; *Гуревич П.С.* Музыка и борьба идей в современном мире. М., 1984.

<sup>12</sup>*Сорокин П.А.* Социальная и культурная динамика: исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Пер. с англ., коммент. и статья В.В. Сапова. СПб., 2000. С. 192–193.

<sup>13</sup>*Толстой Л.Н.* Статьи об искусстве и литературе // Собрание сочинений. Т. 15. М., 1983. С. 37.

Мы видим, что Л.Н. Толстой не исключает появления хорошего и полезного в новых формах искусства. Это очень важно для преодоления декаданса в искусстве, творческих тупиков и упадка общего культурного уровня. Через такую установку всегда есть путь возврата «на нормальные рельсы» человеческого творчества, когда творец-художник стремится в своем творчестве приблизиться к истине и смыслу бытия.

Здесь мы приближаемся к оптимальному, с нашей точки зрения, пониманию культуры вообще и музыки в частности. Русский философ И.А. Ильин писал: «Христос указал в любви последний и безусловный первоисточник всякого творчества, а следовательно, и всякой культуры. <...> При этом любовь противопоставляется сразу — и отвлеченному рассудку, и черствой воле, и холодному воображению, и земной похоти. Но противопоставляется так, что все эти способности, подчиняясь любви и насыщаясь ею, обновляются и перерождаются. <...> Вот почему христианин не верит в культуру без любви»<sup>14</sup>.

Возможно, именно такого подхода недостает концепции музыкальной культуры П.А. Сорокина — главенства духа любви, который преодолевает и преображает все формы, и является питательной средой (силовым рождающим полем) для музыкальной творческой энергии, направленной от человека к человеку в вечном Логосе.

И.А. Ильин дал прекрасную характеристику творческим стремлениям человека XX в. Он писал о том, что человечество наших дней идет за материалистической наукой, влечется приобретательскими инстинктами и хозяйственными законами, предается безрелигиозному и безбожному искусству<sup>15</sup>. Именно такие стремления породили современные течения в музыке, которые зачастую даже трудно назвать музыкой в собственном смысле этого слова. Человечество в музыке отказалось мыслить, потеряло способность понимать происходящее в культуре.

Немецкий философ и музыковед А. Швейцер считал, что способность современного человека понимать значение культуры (а значит и музыки) и действовать в ее интересах подорвана, потому что условия, в которые он поставлен, умаляют его достоинство и травмируют его психику<sup>16</sup>. Думается, что причины

<sup>14</sup>Ильин И.А. Основы христианской культуры // Собрание сочинений. Т. 1. М., 1993. С. 302.

<sup>15</sup>Там же. С. 287–289.

<sup>16</sup>Швейцер А. Культура и этика / Пер. с нем. Н.А. Захарченко и Г.В. Колшанского; общ. ред. и предисл. проф. В.А. Карпушина. М., 1973. С. 40.

намного глубже, о чем можно судить на примере некоторых реалий нашего времени<sup>17</sup>.

С 60-х годов прошлого столетия появилась новая форма культуры — так называемая «массовая культура». Она заложила основы современной музыки. Последнее время социологи пытаются выявить музыкальные вкусы современного общества, используя вербальные формы опроса, «звучащие анкеты» и т.п. Они приходят к выводу, что большая часть музыкальной продукции «массовых коммуникаций» представляет собой развлекательную музыку<sup>18</sup>.

Популярная музыка давно оказалась в поле внимания социологов в России и за рубежом. Фундаментальный труд по социологии поп-музыки принадлежит германскому ученому Т.В. Адорно<sup>19</sup>, который акцентировал внимание на коммерческом характере поп-музыки. Исследованием трудов англоязычных социологов в области музыкальной культуры занимался белорусский исследователь Г. Шостак, который определил несколько направлений в данном вопросе. Приведем два распространенных мнения по этому вопросу: с одной стороны, появление всего нового в современной поп-музыке связывается с усовершенствованием технологии (так называемой социотехнический подход к изучению популярной музыки как социокультурного феномена), с другой стороны, продукты поп-музыки воспринимаются как выражение вкусов и интересов публики, но без возможности их обратного формирования<sup>20</sup>.

Еще одно явление в современной музыкальной культуре — рок — с одной стороны, эстетический антипод поп-культуры, а с другой, ее онтологический соратник. Рок-культура уже давно изучается музыковедами, социологами, а теперь философами и богословами. Ее влияние на молодежь колоссально. В этой связи выясняется, что тембральные изменения, выявляемые в спектре голоса рок-солистов (дисгармоничное отклонение обертонов) свидетельствует о суггестивном (то есть внушаемом, гипнотическом и даже повелительном) характере этой музыки. Передаваемые через такой дисгармоничный голос отрицательные эмоции рок-исполнителя направлены на подавление личности слушателя. Антиценностная подоплека такого творчества очевидна для философско-

---

<sup>17</sup>См.: Макаров И.В. Социологический критерий в оценке музыкальных новаций XX века // Социальные технологии и современное общество: Сборник науч. труд. / Ред. К.М. Оганян (отв. ред.) и др. СПб., 2006. Вып. 3. С. 97–100.

<sup>18</sup>Рубцов А. Аутентичное исполнительство // Сайт «Мир классической музыки». URL: <http://cl.mmv.ru/obzory/auth.htm> (дата обращения: 24.06.2010).

<sup>19</sup>Адорно Т. Избранное: социология музыки... С. 168–169.

<sup>20</sup>Шостак Г. Популярная музыка в зеркале социологии // Музыка. № 3. К., 1993. С. 30–31.

го мышления. Агрессивно-навязчивая внешняя форма музыки отображает весь недостаток внутреннего содержания (например, недостаток гармонии). Однако, даже такое музыкальное творчество, если оно стремится к постижению смысла бытия, способно развиваться в положительном аспекте ценностного формирования личности через эстетико-этические категории, которые способны объяснить сознанию современного человека представления о прекрасном, возвышенном, благоприятном для его души.

Довольно оптимистично рок-музыку оценивает М.С. Уваров, он видит в творчестве крупнейших рок-музыкантов «сотворенную в звуках исповедь поколения», которая явилась современникам, допустим, в творчестве «Beatles» или «Аквариума»<sup>21</sup>. Но хочется возразить на это, потому что исповедь не должна упорно навязываться слушателю, она должна быть «про себя, не вслух», быть адекватной, не влияющей негативно на людей<sup>22</sup>.

С нашей точки зрения, в эстетико-этическом плане рок-музыка, которая стала способна критически осознать свое аксиологическое пространство, обрела возможный вектор ценностно-смыслового развития. Она устала от надрыва и крика, от душевного разлада. Поэтому сейчас некоторые рок-группы активно привлекают к себе профессиональных оперных певцов и пишут композиции с использованием оперного вокала. Такая тенденция может оцениваться как благотворная. Во-первых, потому что хорошо поставленный оперный голос совершеннее любого другого. Одна из главных составляющих голоса — резонанс (отношение с внешним миром, акт взаимодействия, бытие через общение). Профессиональный классический вокал может только облагородить рок-композиции. Во-вторых, такая форма исполнительства приближает слушателя к пониманию «прекрасного», при условии, конечно, что текст и мелодия песен будут не деструктивными, а созидательными. Многие рок-исполнители гордятся своими текстами, но их музыкальная выразительность входит в диссонанс со смысловыми ориентирами контекста. При этом эстетически оправдавший себя классический вокал способен изменить онтологические характеристики рока, преобразить его и дать «вторую жизнь»<sup>23</sup>.

<sup>21</sup>Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова // Философский портал. URL: <http://www.philosophy.ru/library/uvarov/02/04.html> (дата обращения: 15.06.2010).

<sup>22</sup>См. также критический взгляд на рок-музыку у проф. М.М. Дунаева: Дунаев М.М. Преступление перед будущим. М., 2006.

<sup>23</sup>Такой «аксиологический шанс» был дан современной финской рок-группе Nightwish, в которой солисткой была певица с классической постановкой вокала Тарья Турунен. Возникнув как эксперимент, создав имя и заработав капитал, группа однажды отказалась от участия Т. Турунен



Эстетико-этическая категория музыки обусловлена онтологически. Какова ценность креативного мелоса — такой будет и творческая гносеология. Важно выбрать правильный путь постижения истины, иначе произойдет ошибка, поэтому необходимо понимать музыку, творить ее в высшем проявлении, не приземлять — тогда и познание будет успешным. Ценностную ориентацию в культуре определил И.А. Ильин: «Люди постепенно переложили цель и смысл своей жизни из внутреннего мира во внешний: материя стала первенствовать, духовность перестала цениться; все стало сводиться к земному на земле: небесное в земной жизни и небесное в небесах перестало привлекать взоры и сердца»<sup>24</sup>. Философ говорил, что воля к совершенству уходит, а именно без нее культура немислима, и задавал вопрос: одумается ли человечество? И если это случится, то оно увидит великий простор, открытый ему для творческого созидания.

Мы только обозначили пути осмысления рок- и поп-культуры, основное наше внимание направлено на музыку, вышедшую из классического наследия, но пытающуюся оспорить прежние достижения музыкального творческого гения человечества. Речь пойдет об аксиологии музыкального авангарда. В понимании авангарда были многочисленные споры как раз о форме и содержании, что первенствует и в чем истинный смысл. На первый взгляд может показаться, что появление новой музыки в XX в. — это явление такого же порядка, какой стала в свое время музыка Л. Бетховена в Европе, или М. Мусоргского в России, которые были не поняты современниками<sup>25</sup>. Но причины происходящего в прошлом веке намного глубже, коренные перемены коснулись не только сути отношения к музыкальному творчеству, изменилось также понимание музыкальной красоты и ценности<sup>26</sup>.

Один из лидеров музыкального авангарда прошлого столетия К. Штокхаузен говорил о новом в музыкальном искусстве так: «Вот уже около 40 лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки»<sup>27</sup>. Другой авангардист П. Булез одну из своих статей, направленную на неприятие старых

---

в проекте. Певица продолжила концертную карьеру оперной певицы. Жаль, что эта возможность эстетического преобразования рока так и не удалась.

<sup>24</sup> Ильин И. Основы христианской культуры... С. 329.

<sup>25</sup> Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Онлайн-библиотека Ю.Н. Холопова. URL: <http://www.kholopov.ru/fn19> (дата обращения: 15.06.2010).

<sup>26</sup> Макаров И.В. Эстетические метаморфозы в контексте онтологического восприятия музыки XX века // Христианство и культура: Сборник науч. труд. / Ред. Е.А. Гусева (отв. ред.). СПб., 2007. Вып. 3. С. 335–372.

<sup>27</sup> Stockhausen K. Towards a Cosmic Music. Shaftesbury, 1989. P. 10.

оперных постановок, озаглавил «Взорвите оперные театры!»<sup>28</sup>, такая же тема звучит в его главной книге «Мыслить музыку сегодня»<sup>29</sup>. И это было только начало выпадов в сторону классики. Мы говорим здесь об авангарде в крайнем его проявлении. Приведем только один пример того, как отвергающий все традиции авангард посягнул на самое сокровенное в классической музыке — на выражение любви.

Композитор А. Берг описал историю «большой любви» мужчины к чужой жене в своей Лирической сюите для струнного квартета: он изобразил в звуке любовные стадии истории, и даже эротические мгновения (в IV части сюиты есть накал напряжения — эротические «удары» — релаксация). Это казалось достижением авангардного творчества — показать музыкой сладострастные мгновения<sup>30</sup>. На русской почве нечто подобное пытался сделать Д.Д. Шостакович в опере «Катерина Измайлова», но сразу же отказался от этой идеи, будучи раскритикован коллегами. Критика, на наш взгляд, была справедливой. Такое осмысление любви языком музыки совершенно неприемлемо для высокого искусства, музыка должна преображать, возвышать над обыденностью, а лучший способ возвысить акт любви — не говорить о нем и не инсценировать его, достаточно создать для слушателя возможность свободного сопереживания в музыке без насильственного вовлечения в сам процесс. Иначе можно зайти далеко и пытаться изображать музыкой другие менее привлекательные стороны человеческого естества.

Что же произошло с музыкой, если она пришла к таким результатам своего развития? Этот вопрос закономерен и часто звучит с интонацией сожаления и безнадежности. Но не стоит впадать в пессимизм, потому что не вся музыка, а только отдельные ее представители стали компрометировать музыкальное творчество, использовать музыку в своих целях, во многом обусловленных социо-психологическим состоянием композитора или его окружения. Как отметил исследователь Ю. Холопов, в тот исторический момент словно произошел некоторый «внутриядерный» взрыв в самом художественном предмете, «излучение» от которого так действовало на разум композиторов<sup>31</sup>.

<sup>28</sup>См.: Der Spiegel. 1967. № 21.

<sup>29</sup>См.: Boulez P. Musikdenken heute. Mainz, 1963. S. 19.

<sup>30</sup>Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Онлайн-библиотека Ю.Н. Холопова. URL: <http://www.kholopov.ru/fn19> (дата обращения: 15.06.2010).

<sup>31</sup>Там же.

Но был и авангард иного вида, не отвергающий традицию, но мыслящий о бытии в ином аксиологическом ключе. «Вечные идеи» оставались неизменными, но обновилось само отношение к ним человека, он стал более серьезно подходить к объективации своих ценностных ориентиров. И для этого композиторы нового поколения стали использовать различные музыкальные формы, новые с первого взгляда, но вкорененные в классическое философско-музыкальное сознание.

Так называемая «серийная» техника в музыкальном творчестве первой половины XX в. имела эстетическое сходство с ренессансными канонами XV–XVI вв. (у композиторов Ж. Дебре, Я. Обрехта, И. Окегема). Такой способ написания музыки был основан на представлении о двенадцати определенных тонах, которые расположены в строгом порядке. Данный стиль использовали в своих сочинениях А. Веберн, И. Стравинский, А. Шенберг, А. Берг и др. Эта авангардная парадигма противоположна эстетическим принципам Нового времени, согласно которым конечная причина музыкального бытия заключена в вечной и неизменной Природе. Но авангардисты заявили, что композитор волен сочинять в собственном смысле материал музыки, то есть не использовать данные формы, а творить новые звуковые вибрации<sup>32</sup>. Кроме новых звуков в музыке появляется и новое (третье) измерение как глубинная структура музыкальной композиции. По-разному трактуют третье измерение в креативном мелосе. На наш взгляд, третье измерение есть своего рода смысловой потенциал в музыке, который согласно исторической перспективе обозначился в авангарде. Третье измерение — это связь не только плоскостная (то есть «автор — слушатель» через творчество), но и вертикальная, с Логосом. Благодаря такому ценностно-смысловому измерению музыка обретает свой онтологический объем.

Как понятие о третьем измерении было конкретизировано в музыкальном креативе? Ю. Холопов отмечает, что в XVIII–XIX вв. легкая бытовая танцевальная музыка была достойным объектом высокого композиторского творчества. В XX в. все изменилось, третье измерение открыло другую грань творчества, от земного к небесному. Прикосновение к «слишком человеческому» уже не приветствуется и считается унижением мелоса через обращение к низкому, банальному, пошлomu<sup>33</sup>. Новая пространственная музыка решительно порывает с языком массового человека, ведет к экзистенции в творчестве. Более нагляд-

---

<sup>32</sup>Просняков М.Т. Космическая музыка Штокхаузена // Книга неклассической эстетики. М., 2000. С.258, 267–268.

<sup>33</sup>Холопов Ю.Н. Новые парадигмы... Там же.

но можно ощутить эти ценностные изменения, обратившись к искусству живописному или литературному. Приведем по одному примеру в каждой из этих культуурообразующих (как и музыка) областей человеческого творчества.

В живописи XX в. появляется понятие абстракции — отвлеченного от действительности понимания творчества и поиска идеальных гармоничных форм в искусстве. Один из ярких представителей абстрактного искусства художник В. Кандинский отказался от предметной, фигуративной живописи. При этом его творческое мышление было неразрывно связано с музыкой. Художник часто говорил о звучности и полноте «хора красок». В. Кандинский рисовал музыку. В аксиологическом ключе художник понимал и вдохновение, которым нужно управлять. Через длительное напряжение художник возносится своим талантом на высоту, но это не просто минуты озарения, здесь важна, прежде всего, сознательность. А вот что говорил В. Кандинский о живописи в синергетическом направлении: «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся, в конце концов, в симфонию, имя которой — музыка сфер»<sup>34</sup>. В. Кандинский, как и его единомышленники в музыке, считал, что человечество приближается к эре сознательного, разумного композиционного принципа в искусстве. Любой мыслящий художник сможет объяснить свои произведения, анализируя их конструкцию, в отличие от импрессионистов, которые гордились тем, что ничего не могли объяснить в своей живописи. «Мы уже сейчас, — говорил В. Кандинский, — стоим на пороге эры целесообразного творчества. <...> Дух живописи находится в органической прямой связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства, так как этот дух есть душа эпохи великой духовности»<sup>35</sup>.

Еще одну интерпретацию ценностного подхода в искусстве с нравственной составляющей мы находим в одном из объяснений смыслового поля романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Это вопрос о знаменитых пилатовых главах, вызывавший немало споров среди критиков. Пилатова линия в текст московского романа вводится тремя способами (в разных вариантах), при этом стилистически, сюжетно, идейно тексты из всех трех источников оказываются по-

---

<sup>34</sup> Кандинский В.В. Текст художника. Ступени. СПб., 2005. С. 43.

<sup>35</sup> Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 107.

разительно похожи. Кто может контролировать все три этих источника? Конечно же, Воланд, вот только зачем ему понадобился Мастер?

Дело в том, что ангелам, согласно христианскому пониманию, не дана возможность творчества, и падшему ангелу (Воланду) всегда нужны люди, которые одни обладают исключительной способностью творчества (конечно, после своего Создателя). Как определил протодиак. А. Кураев, «сатане нужны фаусты»<sup>36</sup>. Поначалу новое «евангелие» рассказывал сам Воланд, но по мере переработки романа М. Булгаков ввел человека в качестве автора, который бы творчески препарировал, преобразовывал штампы, которые падший ангел хотел бы утвердить в сознании людей. Мастер пропускает эти видения через свой литературный гений, но сам не понимает, как приходит вдохновение и где его источник. В этом моменте и заключается трагедия Мастера-Фауста. С одной стороны, он способен изменить ход Ершалаимских событий в своем литературном произведении согласно своему пониманию веры, добра, справедливости, любви, но, с другой стороны, неосознанность источника вдохновения не позволяет ему вовремя оценить суть происходящего с ним и изменить аксиологический вектор своего творчества. Отсюда и неверное понимание евангельских событий, то есть познание (гносеология) важнейшего для самого Мастера исторического момента беседы Иешуа с Пилатом. Писатель оценивает все так, как внушает ему Воланд. Хотя Мастер и был способен, получив информацию от падшего ангела, изменить ее в ценностном аспекте, но не сделал этого, потому что не смог объективировать и проанализировать идейно-смысловое поле информационного источника. Мастер совершил онтологическую ошибку, растерял свою душу и, по мысли протодиака. А. Кураева, «стал творчески бессилён»<sup>37</sup>.

Возвращаясь к музыке, отметим, что ценностный подход важен не только в креативной деятельности, но и в исполнительской. В современной философии музыкальный концерт рассматривается как феномен творчества. В связи с такой постановкой вопроса выявляются тенденции смыслообразования, которые позволяют нам говорить, что только в живом звучании музыки возможна актуализация авторского композиторского творчества, сопровождаемая слушательской включенностью в становление звучащего произведения. Музыкальное ис-

---

<sup>36</sup> Кураев А., протодиак. Седьмое доказательство или зачем ангелам нужны люди // Сайт «Te Deum laudamus!» URL: <http://arnaut-katalan.narod.ru/kuraev81.html> (дата обращения: 02.02.2009).

<sup>37</sup> Кураев А., протодиак. Михаил Булгаков: «Мастер и Маргарита» — за Христа или против // Сайт «Te Deum laudamus!» URL: <http://arnaut-katalan.narod.ru/mim5.html> (дата обращения 02.02.2009).

полнительство является открытой системой, через границы которой проходит сила импульсов и воздействий, несущих в себе ценностное взаимодействие<sup>38</sup>. Через такое общение (исполнитель — слушатель) происходит процесс познания и самого творчества и его ценностных характеристик, которые после актуализации момента музыкального восприятия становятся неотъемлемой частью души и сознания человека, при условии его свободного выбора таких ценностей.

Через музыку можно установить процесс раскрытия феномена сознания. Так полагал Э. Гуссерль<sup>39</sup>. Взаимообразно, мы узнаем, что музыкальное творчество, как и сознание, — это постоянная динамика, становление. В творчестве нет «изолированных, неподвижных» моментов<sup>40</sup>. Но в XX в. композиторы авангарда наделили динамикой и смыслом не только звучащую музыку, но и тишину, паузы, молчание. Тишина стала для авангарда своеобразным символом совершенной музыки. Ф. Бузони писал: «Что в нашем нынешнем музыкальном искусстве более всего приближается к его первоначальной сущности, — это паузы и ферматы. <...> Напряженная тишина между двумя фразами, сама становясь музыкой в таком окружении, дает нам предчувствовать нечто большее, чем может дать определенный, а потому и менее пластичный звук»<sup>41</sup>. Молчание или, как говорили артисты старой школы, «умение держать паузу», теперь воспринимается не просто как технический прием, а как цель, выражающая определенный смысл «звучащего». Вероятно, наш технический шумный век даже музыку заставил замолчать, чтобы мы одумались, научились слышать неуловимые вибрации тишины, которые совсем незаметны на улицах индустриальных городов.

Музыкальное творчество XX в. отвечает на «вызов», брошенный ей цивилизацией, которая обезличивает человека, а музыку превращает в товар. Новая музыка ждет от человека подсознательного и сверхчувственного восприятия. Но проблема восприятия музыкального творчества становится в зависимость от антропологического кризиса начала XX в. — тогда произошел кризис осознания

---

<sup>38</sup> Дятлов Д.А. Концерт как феномен творчества (на примере фортепианного исполнительства): автореф. дисс. канд. искусствовед. Нижний Новгород, 2007 // Сайт Нижегородской государственной консерватории. URL: <http://www.nngk.nn.ru/Aspirantura/dyatlov.doc> (дата обращения: 14.12.2009).

<sup>39</sup> См.: Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени // Собрание сочинений. М., 1994. Т. 1.

<sup>40</sup> Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 323.

<sup>41</sup> Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975. С. 29.

человеком себя как сущего<sup>42</sup>. Преодолеть этот кризис помогла музыка. Концептуальная дисгармония преодолевается так называемой «игрой с концепцией». Это высший тип художественной игры, которую представляет неоклассицизм. Такое музыкальное направление, развившееся в начале прошлого века, показало пути разрешения проблемы «исчезновения смыслов» — именно в этом, с нашей точки зрения, выразился кризис гуманитарного культурологического сознания. Неоклассицизм установил связь современной культуры с достижениями предыдущих эпох, создав в своих произведениях особую семантическую систему, которая уже принесла свои плоды в развитии музыкального искусства XX в., но философски осмыслить которую нам еще предстоит в будущем<sup>43</sup>.

В исторической роли неоклассицизма обуславливается важнейшее место музыки в бытии человека, музыка в такие исторические моменты корректирует и опережает философскую рефлексию культуры. Музыка часто является человеку в качестве «следа» вечности. И как мы отметили выше, молчание в музыке, в рамках данной парадигмы, рассматривается как предельно концентрированный символ бытия. Мы осознаем музыку как сложное художественное образование, несущее информацию о различных аспектах бытия. Это становится возможным в силу наличия в звуковой материи музыки трёх уровней звучания: физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного, это ставит музыку на недостижимую высоту, и музыкальное творчество становится концентрированным концептуальным вселенским выражением искусства как такового<sup>44</sup>. Особенность музыки (и музыкального творчества) заключается в том, что она является «чистой» моделью искусства как особой системы<sup>45</sup>.

Для личности объект музыкального восприятия заключает в себе не саму действительность, а эстетически оформленную закономерность изменений

---

<sup>42</sup> *Соколова И.В.* Музыкальное становление как формирование новой парадигмы культуры // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: материалы международной конференции / Отв. ред. М.С. Уваров. СПб., 1997. URL: [http://anthropology.ru/ru/texts/sokolova\\_iv/perspm\\_26.html](http://anthropology.ru/ru/texts/sokolova_iv/perspm_26.html) (дата обращения: 05.01.2010).

<sup>43</sup> Одним из ярких выразителей идеи неоклассицизма на музыкальном и философском поприще был русский композитор И. Стравинский.

<sup>44</sup> *Клюев А.С.* Будущее музыкознания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. Вып. 12. СПб., 2001. С. 296. (См. также: *Клюев А.С.* Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире. СПб., 1997).

<sup>45</sup> *Раннопорт С.Х.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки: избранное. М., 1980. С. 100.

данной действительности. То есть музыкальное творчество обретает конкретизированный гносеологический смысл. В познавательной способности креативному мелосу способствует факт мелосного обладания феноменом интонации как «первосимвола» музыкальной семантики<sup>46</sup>. Интонация представляется нам вектором идеи и смысла, она приводит к познанию тайны творчества<sup>47</sup>. Возможно, именно музыкальная интонация является выражением творческой интуиции композитора, а все остальное — только инструментарий. В интонационно-интуитивном познании творящая личность исключается из принадлежности сущности (он не часть какой-либо сущности, как это есть в пантеизме), он не опосредован, но сам волен свободно определять ценность любой другой сущности вне его бытия. Таким образом, понятие «ценности» непосредственно относится к творчеству и немислимо вне творчества. Только творец может устанавливать ценность творимого им нового бытия. В творческом акте человек способен также объективировать потенциальную ценность, установленную Высшим Духом. Ценность не столько узнается, сколько признается и утверждается<sup>48</sup>.

Само по себе музыкальное произведение ценностью не обладает, но ценность возникает в момент соприкосновения человека с музыкой — в момент творчества. Объективация ценности и акт творчества неразделимо связаны между собой и проявляются в волевом порыве личности соединить свое бытие с воображаемым инобытием. В таком стремлении сфера искусства становится областью концентрации сознания, при чем в этическом плане акт музыкального переживания не есть одиночество разума, но именно в своей причастности к реалиям бытия обнаруживает свою самоценность<sup>49</sup>.

В ценностно-гносеологическом поле мы выявляем существование аксиологического акта (как и акта творческого), который направлен от человека и к человеку. В этом взаимодействии присутствует нечто значительное с точки зрения блага. Благо есть то, что содействует совершенству. А совершенство — это то, что содержит больше сущности. Такая зависимость, установленная Г. Лейбницем, задает вектор согласия с ценностью бытия ради теснейшего соединения

<sup>46</sup>Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки. К., 2000. URL: [http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm) (дата обращения: 12.11.09).

<sup>47</sup>Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание. М., 2001. С. 199.

<sup>48</sup>См.: Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 112.

<sup>49</sup>Суханцева В.К. Музыка как мир человека // Сайт «Культурология». URL: [http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm) (дата обращения: 12.11.09).



с этим бытием<sup>50</sup>. В онтологической перспективе истинные ценности не меняются (иначе следовало бы предположить качественное изменение постигаемого высшего бытия), изменяется только адаптационный контекст ценностных проявлений. Если нет у человека ценностного подхода к действительности, тогда и музыкальную культуру он сводит на уровень фона. При этом ущербным остается сам человек, не получающий полной субъективации эмоциональных, интеллектуальных, нравственных сторон музыкальной действительности<sup>51</sup>.

Для того, чтобы не потерять истинную ценность музыкального творчества, не обеднить человечество в еще одном способе познания, необходимо не допускать в культуре переориентации музыкального искусства от логосного полюса к антилогосному<sup>52</sup>. Как говорил Н.А. Бердяев, творчество все заключено в качестве, а не в количестве, в ценности, а не в удобстве и благополучии, в восхождении, а не в распределении, в живом организме, а не в механизме<sup>53</sup>. «Гармония — это закон, который Бог положил в основу бытия, — сказал в одном из своих выступлений Святейший Патриарх Кирилл (Гундяев). — В мире все гармонично. Ведь не случайно Достоевский сказал: «Красота спасет мир». Красота — это и есть гармония, и если человек формирует гармоничное состояние своей личности, он живет в соответствии с главным законом бытия — Божиим законом, он спасается»<sup>54</sup>. А значит, такой творец будет создавать искусство, которое способно созидать высшую гуманитарную культуру, ценностные ориентиры которой раскрывают и культивируют лучшие способности человеческой души.

---

<sup>50</sup>Цит. по: *Столович Л.Н.* Красота. Добро. Истина: очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994. С. 57.

<sup>51</sup>*Шерстнева О.А.* Музыкально-эстетическое воспитание личности // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 1998. № 4. С. 85–98; см. также: *Гайденок П.П.* Теории обоснования нравственности // Альфа и Омега. № 4(22). М., 2000.

<sup>52</sup>*Хоменков А.С.* Человек и музыка: нетрадиционный подход к проблеме // Православный образовательный портал «Слово». URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35793.php> (дата обращения: 02.06.12).

<sup>53</sup>*Бердяев Н.А.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека: творчество и мораль. Новая этика творчества // Электронная библиотека «Вехи». URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/tvorch/index.html> (дата обращения: 21.07.2010).

<sup>54</sup>Ответы Святейшего Патриарха Кирилла на вопросы в ходе встречи с общественностью Одессы // Официальный сайт Московского Патриархата: Пресс-служба Святейшего Патриарха: Служба коммуникации ОВЦС. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1227718.html> (дата обращения: 29.07.2010).

### Источники и литература

1. *Адорано Т.* Избранное: социология музыки. СПб., 1999.
2. *Акопян Л.О.* Музыка как отражение человеческой целостности // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 2007.
3. *Барбан Е.* Контакты: собрание интервью. Карлхайнц Штокхаузен. СПб., 2006.
4. *Барыкина Л.* Миру нужно песенное слово // Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Сост. А.Б. Вульфов. М., 2006.
5. *Бахтин М.М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986.
6. *Бердяев Н.А.* Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация // *Бердяев Н.А.* Царство Духа и царство кесаря. М., 1995.
7. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Электронная библиотека «Вехи». URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/tvorch/index.html> (дата обращения: 21.07.2010).
8. *Бонфельд М.Ш.* Введение в музыковедение. М., 2001.
9. *Бонфельд М.Ш.* Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт систематического исследования музыкального искусства. СПб., 2006.
10. *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975.
11. *Вебер М.* Рациональные и социологические основания музыки // *Вебер М.* Избранное. М., 1994.
12. *Веберн А.* Лекции о музыке. Избранные письма. М., 1975.
13. *Гайдено П.П.* Теории обоснования нравственности // Альфа и Омега. № 4(22). М., 2000.
14. *Герасимова И.А.* Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. М., 1995. № 6.
15. *Гуревич П.С.* Музыка и борьба идей в современном мире. М., 1984.
16. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // Собрание сочинений. Т. 1. М., 1994.

17. *Дармограй В.М.* Духовные основания творчества. Саратов, 2005.
18. *Дунаев М.М.* Преступление перед будущим. М., 2006.
19. *Дятлов Д.А.* Концерт как феномен творчества (на примере фортепианного исполнительства). Автореф. дисс. канд. искусствовед. Нижний Новгород, 2007 // Сайт Нижегородской государственной консерватории. URL: <http://www.nngk.nn.ru/Aspirantura/dyatlov.doc> (дата обращения: 14.12.2009).
20. *Ильин И.А.* Основы христианской культуры // Собрание сочинений. Т. 1. М., 1993.
21. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М., 1992.
22. *Кандинский В.В.* Текст художника. Ступени. СПб., 2005.
23. *Кант И.* Сочинения: В 6 т. Т. 5. М., 1966.
24. *Капустина Л.Б.* Философия искусства как особая проблемная область культурологи // *Studia culturae*. Альманах. СПб., 2002. Вып. 3.
25. *Кирилл (Гундяев), патр. Московский и всея Руси.* От культуры во многом зависит нравственное состояние общества // Официальный сайт Московского Патриархата — Пресс-служба Патриарха Московского и всея Руси. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1107168.html> (дата обращения: 02.08.2010).
26. *Клюев А.С.* Будущее музыкознания // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции.* Вып. 12. СПб., 2001.
27. *Клюев А.С.* Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире. СПб., 1997.
28. *Кураев А., протодиак.* Михаил Булгаков: «Мастер и Маргарита» — за Христа или против // Сайт «Te Deum laudamus!». URL: <http://arnaut-katalan.narod.ru/mim5.html> (дата обращения: 02.02.2009).
29. *Кураев А., протодиак.* Седьмое доказательство, или зачем ангелам нужны люди // Сайт «Te Deum laudamus!». URL: <http://arnaut-katalan.narod.ru/kuraev81.html> (дата обращения: 02.02.2009).
30. *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: 03.01.2010).

31. *Лосев А.Ф.* О музыкальном ощущении любви и природы // *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
32. *Лосев А.Ф.* Очерк о музыке // *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
33. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
34. *Макаров И.В.* Русская философия музыки XX века // Менеджмент и экономика в творчестве молодых исследователей. ИНЖЭКОН-2007. X науч.-практ. конф. студ и асп. СПбГИЭУ 17, 18 апр. 2007 г.: Тез. докл. / Редкол.: Б.М. Генкин (отв. ред.) и др. СПб., 2007.
35. *Макаров И.В.* Социологический критерий в оценке музыкальных новаций XX века // Социальные технологии и современное общество: Сб. науч. тр. / Редкол.: К.М. Оганян (отв. ред.) и др. СПб., 2006. Вып. 3.
36. *Макаров И.В.* Эстетические метаморфозы в контексте онтологического восприятия музыки XX века // Христианство и культура: Сб. науч. тр. / Редкол.: Е.А. Гусева (отв. ред.). СПб., 2007. Вып. 3.
37. *Михайлов А.В.* Самопознание музыки // *Адорно Т.* Избранное: социология музыки. СПб., 1999.
38. *Онеггер А.* О музыкальном искусстве. Л., 1979.
39. Ответы Святейшего Патриарха Кирилла на вопросы в ходе встречи с общественностью Одессы / Официальный сайт Московского Патриархата — Пресс-служба Святейшего Патриарха — Служба коммуникации ОВЦС. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1227718.html> (дата обращения: 29.07.2010).
40. *Просняков М.Т.* Космическая музыка Штокхаузена // Книга неклассической эстетики. М., 2000.
41. *Ранпопорт С.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980.
42. *Рубцов А.* Аутентичное исполнительство // Сайт «Мир классической музыки». URL: <http://cl.mmv.ru/obzory/auth.htm> (дата обращения: 24.06.2010).
43. *Смирнов Д.* Музыкальная идея. URL: <http://www.aposition.org/muzart2/dmitri%20smirnov.htm> (дата обращения: 09.08.2009).

44. *Соколова И.В.* Музыкальное становление как формирование новой парадигмы культуры // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: материалы международной конференции. / Отв ред. М.С. Уваров. СПб., 1997. URL: [http://anthropology.ru/ru/texts/sokolova\\_iv/perspm\\_26.html](http://anthropology.ru/ru/texts/sokolova_iv/perspm_26.html) (дата обращения: 05.01.2010).
45. *Сорокин П.А.* Социальная и культурная динамика: исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Пер. с англ., коммент. и статья В.В. Сапова. СПб., 2000.
46. *Сохор А.Н.* Социология и музыкальная культура. М., 1975.
47. *Столович Л.Н.* Красота. Добро. Истина: очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994.
48. *Суханцева В.К.* Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки. Киев, 2000. Эл. версия: Сайт «Культурология». URL: [http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm) (дата обращения: 12.11.2009).
49. *Толстой Л.Н.* Статьи об искусстве и литературе // Собрание сочинений. Т. 15. М., 1983.
50. *Уваров М.С.* Архитектоника исповедального слова // Философский портал. URL: <http://www.philosophy.ru/library/uvarov/02/04.html> (дата обращения: 15.06.10).
51. *Уваров М.С.* Мелос и логос философии // Вестник Санкт-петербургского государственного университета. Вып. 2 (14). СПб., 2003.
52. *Холопов Ю.Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Онлайн-библиотека Ю.Н. Холопова. URL: <http://www.kholopov.ru/fn19> (дата обращения: 15.06.2010).
53. *Холопов Ю.Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4.
54. *Хоменков А.С.* Человек и музыка: нетрадиционный подход к проблеме // Православный образовательный портал «Слово». URL: <http://old.portal-slovo.ru/rus/art/197/1987/> (дата обращения: 03.08.2010).

55. *Швейцер А.* Культура и этика / Пер. с нем. Н.А. Захарченко и Г.В. Колшанского; общ. ред. и предисл. проф. В.А. Карпушина. М.: Прогресс, 1973.
56. *Шерстнева О.А.* Музыкально-эстетическое воспитание личности // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 1998. № 4.
57. *Шостакович Г.* Популярная музыка в зеркале социологии // Музыка. Киев, 1993. № 3.
58. *Boulez P.* Musikdenken heute. Mainz, 1963.
59. Der Spiegel. 1967. № 21.
60. *Godwin J.* Karlheinz Stockhausen and Gnosticism // Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times / Ed. by R. Broek, W. Hanegraaf. N.-Y., 1998.
61. *Ivashkin A.* Alfred Schnittke. London, 1996.
62. *Schoenberg A.* Fundamentals of Musical Composition. London, 1987.
63. *Stockhausen K.* Towards a Cosmic Music. Shaftesbury, 1989.