

## **Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром**

**Актуальность темы исследования.** Движимая общими философскими проблемами современная философия музыки руководствуется чаще культурологическим подходом, историческим принципом, феноменологией и социологией. Существует проблема развития аксиологического направления в философии музыки, направления, смыкающегося, с одной стороны, с эстетикой и музыковедением, с другой – с философской и культурной антропологией; проблема, которую можно обозначить как аксиологическая мысль о музыке. Важным вопросом этой области философии являются формы и методы постижения музыкального бытия, которые рассматривают музыку, с одной стороны, в онтологическом статусе, выделяя музыку как самодостаточную субстанцию, и, с другой – в аксиологическом свете, раскрывая музыку как способ быть в мире человека и человека в мире музыки.

В эстетике и искусствознании характерен взгляд на музыку как вид искусства, музыку как общественное, социальное, коммуникативное явление. Вместе с тем еще в начале XX века академик Б.В. Асафьев высказал мысль: не есть ли музыка по своей глубинной сущности что-то большее, чем искусство, имея ввиду познавательную ценность музыки, обладающей энергией физически «звучащего вещества».

Сегодня уже ясно, что мыслить музыку только видом искусства недостаточно. Современная эстетика говорит о ценностном отношении человека к миру, о неповторимости этого мира, как пишет В.К. Суханцева, в рамках музыкально-возможного, вместе с тем явной детерминированности музыкального целого фундаментальными законами, лежащими за пределами музыкальной технологии.

Философ XX века представляет музыку как предмет логики (А.Ф. Лосев), музыку в свете общей картины мира (Б.В. Асафьев), музыку как эстетическую ценность в системе музыковедения (Ю.Н. Холопов) и философии (А.А. Фарбштейн), как вид искусства (А.Н. Сохор, В.Н. Холопова), музыку в истории культуры (А.В. Михайлов, Т.В. Чердниченко), музыку как мир человека (В.К. Суханцева), как предмет культуры (Л. Закс, Дж. Михайлов), как способ

человеческого общения (М.С. Каган, А.А. Щербакова), как способ быть в мире (П. Булез), как особый вид искусства (Г. Раух, Ф. Рейнхард), музыку как открытый символ (С. Лангер). Широко рассматриваются социальные функции музыки, преобразующая сила музыки, ее духовно-воспитательная роль. Стало очевидным, что эстетический уровень постижения музыки, связанный с теорией ценностей, требует дальнейших разработок. В истории философско-эстетической мысли прослеживается связь музыки с космосом, числом, мифом, этосом, аффектами, с социально-историческими явлениями и психологией личности. Говоря о разных формах постижения музыкального бытия и развивая мысль А.Ф. Лосева о сущности музыки как «жизни Числа», Ю.Н. Холопов указывал на то, что история музыки оказывается реализацией запрограммированного единого генетического кода музыки как целого. Но если это так, то музыку можно сравнить с явлениями природы, поскольку обнаруживаются закономерности музыки, подобные тому, какие в природе открывает естествознание. Очевидно, этим объясняется устойчивый интерес к теории музыки от математиков пифагорейской школы до современных физиков. Всё это указывает на мысль о том, что музыка существует как самодостаточная субстанция, управляемая мировой гармонией. Б.В. Асафьев – с гносеологической позиции, А.Ф. Лосев – с онтологической делают открытие ценности музыки в приближении её к Истине. Значение музыки в своей познавательной и выразительной функции связано с Миром, Вселенной, Космосом. В таком случае возникает проблема рассмотреть, с одной стороны, суть самодостаточности музыки, ее эстетический, энергичный посыл, с другой стороны – как эстетическую ценность в системе общечеловеческих ценностей.

Обращение к данной теме вызвано:

- пониманием мировоззренческой ценности музыки в свете современных концепций картины мира, поскольку согласно современному антропологическому взгляду Человек и Вселенная взаимопределяемы и обусловлены;

- возвращением сегодня на новом «витке спирали развития» истории к античному пониманию музыки-Космоса, музыки-Числа, музыкальному Эйдосу, к музыке как художественному эквиваленту философии и математики, что отнюдь не является мистической догмой, а, наоборот, через представления современных научных концепций связано с восхождением человечества, не порывающего с философской мыслью древних;

- осмыслением музыки как звуковой безбрежности, которая открывается нам в звуко-временном пространстве, закрепляясь в культуре, музыке, ведущей человека к расширению своих чувственно-интеллектуальных горизонтов, горизонтов своего индивидуального предметного мира и в целом мира человека;

- характерной тенденцией к интеграции наук, использованию системно-синергетического принципа, в данном случае философии, антропологии, аксиологии, эстетики, искусствознания, культурологии, психологии и т.д., обеспечивающих расширение предметного поля исследования.

В связи с этим для данного исследования целесообразной представлялась **методология**, ориентированная на системно-синергетический подход, допускающий соединение нескольких методологических оснований. В данном исследовании ведущими являются трансцендентальные, феноменологические, аксиологические, диалектические принципы. В частности, имеют место трансцендентальный подход в учении о ценностях, идущий от неокантианства, феноменолого-диалектический метод А.Ф. Лосева. В методологических основаниях концепции лежит платоно-платиновская линия античной эстетики, немецкая классическая эстетика, трансцендентальная тенденция философской и эстетической мысли, русская религиозная философия, философское музыкознание, концепции современного естествознания. Цель, которую преследует автор, заключается в разработке подходов к аксиологической методологии музыки.

В качестве **теоретической основы** анализировались и использовались труды по следующим направлениям:

1. Философская мысль о музыке А.Ф. Лосева. В данном исследовании центральное место занимает анализ следующих трудов Лосева: «История античной эстетики», «Античная музыкальная эстетика», «Музыка как предмет логики», «Два мироощущения», «Диалектика художественной формы», «Диалектика числа у Платона», «Диалектические основы математики», «Философия имени», «Вещь и имя», «Методологическое введение», «Мировоззрение Скрябина», «О музыкальном ощущении любви и природы», «Очерк о музыке», «Женщина-мыслитель», др.

2. Музыка и музыкальное бытие в историко-философской мысли, критические работы по истории философии и эстетике, а также источники Платона, Аристотеля, Платина, И. Канта, Г. Гегеля, Ф. Шеллинга, Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Ж. Делёза, А. Бергсона, М. Бахтина, Н. Лосского, Л. Лопатина, П. Флоренского, др.

3. Философская и научная мысль по концепциям современного естествознания – В. Вернадский, В. Гейзенберг, А. Иванов, А. Силин, И. Пригожин, др.

4. Музыкально-философские и эстетические идеи В. Асмуса, К. Акопяна, Ю. Борева, В. Бычкова, А. Гулыги, П. Гуревича, М. Кагана, О. Кривцуна, Н. Киященко, М. Овсянникова, В. Подороги, С. Раппопорта, Л. Столовича, В. Самохваловой, В. Суханцевой, А. Фарбштейна, В. Шестакова, Е. Яковлева; Т. Адорно, М. Вебера, Г. Гадамера, Н. Гартмана, К. Гилберт и Г. Куна, С. Лангер, К. Штумпфа, др.

5. Аксиологическая тенденция отечественного музыкознания – Б. Асафьев, Б. Яворский, Л. Мазель, В. Цуккерман, Ю. Тюлин, С. Скребков, Ю. Холопов, В. Холопова, Т. Чередниченко, В. Медушевский, Е. Ручьевская, др.

6. Работы по теории ценностей и поиска смысла – С. Анисимов, А. Асмолов, А. Здравомыслов, Г. Выжлецов, М. Каган, А. Кирьякова, А. Максимов, Н. Никандров, О. Панфилов, Н. Розов, В. Сагатовский, В. Тугаринов, В. Шохин; Н. Гартман, Г. Риккерт, М. Шелер, В. Франкл, др.

7. Высказывания композиторов, их письма и дневники в качестве источника постижения творческого процесса, в котором определяется аксиологическое ядро музыкального искусства (М. Глинка, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин, Э. Денисов, О. Мессиаен, Г. Свиридов, С. Губайдулина).

**Степень разработанности темы.** Поскольку аксиология как самостоятельная область знания складывалась в XIX-XX вв., то можно, очевидно, говорить о становлении теоретического освоения аксиологии музыки с этого времени, учитывая предшествующие достижения в истории философской и эстетической мысли, а также области теоретического музыкознания, разрабатывающей мысль о музыке в аксиологическом ключе. В частности, исследованию предшествовало рассмотрение аксиологической тенденции в отечественном музыкознании, представленной в первой авторской монографии. С точки зрения темы исследования единственной в своем роде стала статья Б.В. Асафьева «Ценность музыки», вышедшая в 1923 году. Целенаправленную работу в музыкально-аксиологическом направлении вел Ю.Н. Холопов в последней трети XX века, занимаясь «ценностным анализом» музыки. Теоретическое обоснование ценностного анализа дано им в статьях «К проблеме музыкального анализа» (1985); «Теоретическое музыкознание как гумани-

тарная наука, проблема анализа музыки» (1988). Он пришел к философскому осмыслению сущности музыки в работах «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века» (2003); «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» (1982); «Русская философия музыки и труды А.Ф. Лосева» (1996); «О формах постижения музыкального бытия» (1993); «О сущности музыки» (2003). Ю.Н. Холопов не создал трудов по аксиологии музыки, вместе с тем он значительно продвинул само аксиологическое постижение музыки. В области ценностного анализа музыки известны также работы музыковеда и эстетика Т.В. Чередниченко. Постижению ценности музыки способствуют многие труды по философии музыки, музыкальной эстетике, а также работы в других областях знания, связанные с эстетическим, ценностным отношением человека к миру.

Среди философских концепций о музыке особо выделяются фундаментальные труды А.Ф. Лосева, в которых выявлена «жизнь числа» как логическая сущность музыки, субстанциональное музыкальное бытие и бытие музыки в конкретных музыкальных формах, где логика музыкальной формы обусловлена сущностью времени и числа. При этом Лосев использовал феноменолого-диалектический подход к философскому осмыслению музыки, выделяя в ней, с одной стороны, логическое, математическое ядро, с другой – мифотворчество. На современном этапе к трудам Лосева обращаются исследователи философии музыки, разрабатывая феноменологию музыки, к примеру, Р.Тельчарова. Наиболее активно развивается такая ветвь философии музыки и музыкальной эстетики, которую можно обозначить как «культурология музыки», рассматривающая музыку в контексте культуры. Здесь работы Л. Закса, В. Суханцевой, Г. Орлова, научной лаборатории Московской консерватории, возглавляемой Дж. Михайловым, эстетика С. Раппопорта, диссертационные исследования В. Апрелевой, Г. Ермаковой, Л. Шиповской, др. Музыкально-эстетический анализ произведений на марксистской основе предлагается учеными И. Малышевым, Н. Очеретовской. Современная музыкальная психология, соприкасающаяся со смежными науками, важная для исследования, представлена в отечественных работах Р. Грубера, В. Медушевского, А. Мелик-Пашаева, Е. Назайкинского, М. Старчеус, др.

Важно отметить, что музыкознание в основном тем и занимается, что оценивает музыкальные произведения, явления, историю музыки и музыкальную культуру. Эта оцененность выступает как

аксиологическая тенденция музыкознания, которая корнями уходит в глубь музыкально-эстетической мысли. Искусствоведение, исследующее музыку «письменную», то есть зафиксированную в нотных знаках, располагает ценностно-смысловыми аналитическими трудами. Ценность содержится в той или иной мере в анализе каждого из шедевров музыки, что обусловлено самим сочинением прежде всего. В своих трудах музыковеды усматривают эстетическую ценность музыки, как правило, в высоком искусстве сделанной формы музыкального произведения, рационально обосновывая музыкально-прекрасное. Вместе с тем современное искусствоведение пытается через истолкование музыкального текста рассмотреть музыкальное произведение как явление смыслов, ведущих к значимости музыкального произведения во внутренней жизни человека. Тем самым через музыкальные произведения человек стремится приблизиться к познанию мира и себя.

**Объект исследования** – процесс постижения ценности музыки.

**Предмет** – ценность музыки во взаимосвязи онтологического статуса и аксиологического подхода к формам её постижения. Предмет исследования предполагает две взаимосвязанные стороны музыкального бытия – трансцендентную, имманентную.

**Цель** – на стыке философии, антропологии, эстетики, аксиологии, музыкознания дать философское обоснование ценности музыки как субстанции и музыки как способа ценностного взаимодействия человека с миром, что может рассматриваться как введение в аксиологию музыки – направление, включающее разработку аксиологического подхода к постижению музыки.

**Задачи.** В соответствии с темой, целью, объектом, предметом определены следующие задачи:

- изучить онтологический статус музыки, рассматривая музыку как самодостаточную субстанцию;
- дать обоснование субстанциональной сущности музыки и показать ее неразрывную связь с реальным музыкальным искусством;
- раскрыть ценность музыки как способа взаимодействия человека с миром на основе её функционирования в антропосоциогенезе;
- разработать модель аксиологического подхода к постижению музыки, обозначив в его основании аксиологизацию музыкального восприятия;
- определить и обосновать некоторые музыкально-аксиологические понятия.

**Научная новизна исследования** определяется как совокупностью задач, так и полученными результатами, которые можно охарактеризовать как новое, аксиологическое знание о музыке:

- предложена концепция ценности музыки, открывающая один из возможных путей развития аксиологического знания в искусстве;

- выявлен специфический, а именно аксиологический, срез проблемы философии музыки и музыкальной эстетики;

- дано философское обоснование музыки-субстанции;

- рассмотрена с философской точки зрения проблема: ценность музыки и ценности в музыке;

- обозначено ценностное взаимодействие, действующее в системе «человек – мир – музыка»;

- выдвинут принцип аксиологической методологии в процессе постижения музыки;

- представлены место и смысл музыки в современной картине мира;

- раскрыт философско-антропологический статус музыки

- обоснованы онтологический и гносеологический аспекты философии музыки

- утвержден тезис о музыке как особой форме познания, помимо собственно чувственного и рационального;

- выделен и обоснован категориально-понятийный аппарат аксиологического подхода в музыкальном искусстве, в частности понятия «музыкальная субстанция», «музыкальное» как эстетическая категория, «музыкальная энергия», «аксиологическое ядро музыкального искусства» как своеобразный архетип, «исток музыкального творения», «форм-идея» в аксиологическом аспекте, «аксиологизация музыкального восприятия» как методологический принцип постижения музыки.

**Теоретическая значимость** диссертации состоит в том, что автором разработана концепция ценности музыки, открывающая эвристические и функциональные возможности для решения фундаментальных эстетических проблем. Исследование рассмотрело музыку как ценность, как особый вид искусства и больше чем искусство, как некую действительность, значение которой выходит за пределы существования музыки в обыденном представлении, но которая осуществляет собою ценность того, что должно быть, тем самым в концепции нашла свое продолжение аксиологическая мысль неокантианцев. Аналитический и прогностический потен-

циал исследования, в котором музыка предстает в двух взаимосвязанных ипостасях: и как субстанция, и как способ ценностного взаимодействия человека с миром – может быть использован в эстетических, философско-антропологических, культурологических, социально-философских исследованиях.

**Практическая значимость** исследования заключается:

-в постановке и решении проблемы определения аксиологического статуса музыки;

-в разработке методологических рекомендаций, возможных для использования в философско-антропологическом, аксиологическом подходе к искусству, в том числе важных для становления аксиологии музыки;

-в использовании философами, культурологами, эстетиками, психологами в научной и практической деятельности аналитического материала исследования, а также ценностно-смыслового подхода к музыке;

-в применении аксиологического подхода при восприятии произведений музыкального искусства в теории и практике в учебном процессе общегуманитарной и искусствоведческой направленности;

-в использовании материалов и выводов исследования для решения некоторых проблем профессионального музыкального образования;

-в возможности на основе данного исследования создания спецкурсов по аксиологии музыки, философии музыки, эстетике;

-в возможном внедрении музыкально-аксиологической идеи диссертационного исследования в научно-просветительскую и воспитательную практику: общественные лектории, эстетические центры, внеаудиторная работа со студентами;

-в привлечении внимания эстетиков, философов, теоретиков искусства, слушателей на смысл музыкального бытия и возможности использования знаний о трансцендентной и имманентной ценности музыки в человеческом бытии;

-в обогащении категориального аппарата музыкальной эстетики и в использовании в научном обиходе понятийного аппарата и данных исследования.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Концепция ценности музыки, отображающая двойственность музыкального бытия – трансцендентного и имманентного, суть которой заключается в следующей подтвержденной **гипотезе**:

ценность музыки обусловлена тем, что музыка есть самодостаточная субстанция, которая является как вид искусства способом ценностного взаимодействия человека с миром. Одним из основных условий ценностного взаимодействия в системе «человек – мир – музыка» выступают общечеловеческие ценности, культурным стержнем которых являются Красота, Добро, Истина.

2. Субстанциональное свойство музыки. Музыка рассматривается в диссертационном исследовании с трансцендентальной философской точки зрения как самодостаточная субстанция в контексте эстетико-аксиологического принципа, музыки, которая всегда есть и которая является нам как феномен эстетического, имеющего «сверх-коммуникативное» значение.

3. Музыка-искусство как способ ценностного взаимодействия человека с миром, музыка как ценность для человека, выступающая в диалоге с ним, как она существует в человеческом бытии, выполняющая мировоззренческую, этическую, эстетическую и другие функции.

4. Аксиологизация музыкального восприятия как методологический принцип постижения музыки. Аксиологизация музыкального восприятия предполагает внедрение теории ценностей в процесс постижения музыки в ценностном взаимодействии (процесс творчества): Автор – Произведение – Исполнитель – Слушатель (АПИС). Значительную роль в акте взаимодействия выполняют общечеловеческие ценности, присутствующие в музыкальном искусстве и составляющие аксиологическое ядро музыкальных произведений, что является одним из признаков смысловой наполненности произведения, которую «вычитывает» реципиент при восприятии музыки сообразно своим ценностным ориентациям.

5. Категориально-понятийный аппарат аксиологического подхода в музыкальном искусстве.

**Апробация результатов исследования.** Результаты диссертационного исследования докладывались и обсуждались на международных, всероссийских и региональных научных конференциях, а именно: на научной конференции на философском факультете МГУ им. М.В. Ломоносова «Антропологические конфигурации современной философии», 3-4 декабря 2004 года (К 250-летию основания Московского университета); на международной научно-теоретической конференции «Иммануил Кант и философская мысль России: история и современность» (Оренбургский государственный университет, 17 декабря 2004 г.); на всероссийской научно-практической конференции «Проблемы этнокультурного развития русского на-

рода» (Оренбург, ОГАУ, 2004 г.); на всероссийской научно-практической конференции 2004 года «Модернизация образования: проблемы, поиски, решения» (Оренбург, ГОУ, 4-6 февраля 2004г.); на XIV Международной научной конференции «Пространство и время в восприятии человека: историко-психологический аспект» (Санкт-Петербург, 16-17 декабря 2003 года); на международной научно-практической конференции «Человек и общество» (Оренбург, ОГУ, 2001г.); на Втором малом университетском форуме «Россия – великая держава (вызовы современности и поиски проективного российского еведения)» (Москва, МГУ, 7-9 декабря 2005 г.).

Основные положения диссертации излагались и обсуждались на заседаниях кафедры эстетики философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, на заседаниях кафедры философской антропологии Оренбургского государственного университета, на научно-практических семинарах Уфимского юридического института МВД России (филиал в г. Оренбурге). Апробация осуществлялась также в практической деятельности – в созданном автором (лектор) на общественных началах проблемном научно-просветительском музыкальном лектории «Музыка как мир человека» (а также под названием «Музыка в истории культуры»), функционирующем систематично с 2000 года при областной научной универсальной библиотеке им. Н.К. Крупской г. Оренбурга; в учебно-образовательном пространстве Оренбургского государственного университета на занятиях по эстетике, этике, культурной антропологии, мировой культуре и искусству.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, содержащих четырнадцать параграфов, заключения, приложения и библиографии.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Во введении** обосновывается актуальность темы, дается характеристика состояния и степени разработанности проблемы, описывается применяемая методология диссертационного исследования и его источники, формулируются цель и задачи диссертации, определяются новизна и основные положения, выносимые на защиту, а также теоретическая и практическая значимость работы.

### **Глава 1. Ценность музыки: историко-философский экскурс**

*В §1 «Музыкальная гармония в античной космологии»* дано обоснование онтологического статуса музыки, на которое опирается данная концепция. Указано, что в становлении аксиологичес-

кой мысли о музыке важная роль принадлежит античной космологии, в частности пифагорейской школе и пифагорейскому учению: «всё есть число». Представление пифагорейцев о единстве мира, разума, музыки благодаря числу, в котором воплощение числа, числовая пропорция, категория гармонии приобрели новое качество, позволяет говорить о сложившейся системе мировоззрения, где музыка заняла особое место: Мир – число, космос, музыка – человек. В работе отмечено, что Пифагор и его школа видели родство музыки, философии, математики соответственно космологическому восприятию мира, считая, что интервалы между космическими сферами математически соотносятся между собой как интервалы тонов в музыке, тело и душа подчиняются всеобщей космической музыкальности. С точки зрения аксиологии музыки важным является высказывание А.Ф. Лосева о характерном для древнегреческой классики интуитивизме. Числа мыслились, представлялись фигурно, структурно, геометрически, путем мысленного очерчивания вещей. Эстетически ценностным представляется то, что пифагорейское понятие числа выражало специфическое отношение к действительности, которое стремилось привести к гармоническому единству противоречащие многообразия. Число у пифагорейцев глубже самих вещей, их данности, оно является принципом их фигурного строения, гармонии, образуя музыкальность, и таит в себе истинный высший смысл.

Подход к музыкальному произведению с позиции пифагорейцев показал, что оно есть результат гармонического самоопределения красоты, истины, заключенной в числе, выделения красоты из «иного», как предела от беспредельного, но в котором это беспредельное («иное») содержится, образуя с ним единство, цельность. Музыкально-беспредельное в качестве числа, гармонии, истины присутствует в каждом музыкальном произведении в виде разной фигурности числа, определяя облик музыкальной формы. В работе подчеркнута, что именно этой позиции придерживался А.Ф. Лосев, рассматривая музыку как предмет логики, и что это давало основания теоретику Г.Э. Конюсу, выдвинувшему метротектонический анализ музыки, который Лосев считал образцовым, видеть наглядно в структуре музыкальной формы геометрические фигуры, которые выступали как «скелеты» очерченной композиции. Космология пифагорейцев определена в исследовании как доктрина музыкально-эстетического характера, из которой вытекает синтез математического, акустического и астрономического подхода к музыке,

что создает учение отнюдь не сухого, рационалистического склада, а эстетического как ценностного отношения к миру.

Кроме пифагорейского учения выделено понимание гармонии Гераклитом, которое ведет к категории становления, понятиям непрерывного процесса, вечной текучести и изменчивости, что важно для познания музыкальной формы. Отсюда вытекают такие устойчивые архетипы, несмотря на разность их проявления, как повторность, вариантность, 2-частность, 3-частность и т.д. Ценным представилось то, что в философии Гераклита музыка создает гармонию и является прообразом и символом космической гармонии. Законы мира строятся на основе музыкальных законов и имеют в своей основе диалектический принцип единства противоположностей. Автора исследования интересовала также роль эстетической категории «мера» в античной философии. Применительно к музыкальному произведению сама музыкальная форма есть мера. С другой стороны, «человек оценивающий» и «человек творящий» музыкальное произведение есть мера музыки. В учении софистов Протагора, Гиппия, Горгия, сформулированном Сократом, усматривалось значение творческой деятельности, понимаемое универсально как профессиональное мастерство, выделен взгляд на творческий процесс, а также на психологическую реакцию от восприятия произведения искусства.

В соответствии с космологической доктриной, подчеркнуто, что музыка есть гармония, созвучие, основанное на числовом отношении. Душа откликается на гармонические вибрации вне земли и реагирует на музыку. Музыка – подражание и проводник божественной мелодии, может настроить душу на извечную гармонию. Призвание музыканта, согласно космологии, заключается в том, чтобы ниспослать гармонию с неба на землю. Задача музыки состоит в том, чтобы запечатлеть в душе отличительные признаки её божественного происхождения. Различные модуляции, лады, мелодии соответствуют разным характерам, темпераментам людей, их настроению, тем самым делая музыку способной настраивать людей на определённый лад. Таков аксиологический аспект философии музыки в период её становления.

В §2 «*Эстетические идеи Платона в контексте постижения ценности музыки*» фиксируется идеальное свойство музыки, пребывающей в мире идей; приводится ценностное основание идеи благо, определяющей искусство, творчество, музыку как ценность; прослеживается усиление роли пифагорейской числовой символи-

ки, характерной для музыки. На основании высказываний Платона об искусстве как подражании миру чувственных вещей, неадекватному отражению чувственного мира и миру идей, как подражании, представляющем лишь слабый отсвет (отблеск) абсолютной красоты, автором выдвинута следующая схема эманации музыки: 1. Музыка – музыкальная идея (от Бога), сущее, она есть. 2. Музыкальное произведение в сознании Автора, мастера (композитора – творца – создателя), «улавливающего» идею, – вторично (1-ое «подражание идее»). 3. Музыкальная форма (произведение), зафиксированная в нотах (2-ое «подражание идее», «подражание подражанию»). 4. Музыкальное воспроизведение – интерпретации и восприятия (музыкальная критика, теоретики-исследователи, слушатели) – последующие «подражания». Следовательно, мир музыки в онтологическом смысле подчинён миру идей, он имеет свое бытие по причастности (метексис) или подражанию (мимесис). Музыка как вид искусства подчинена миру идей, наделённому собственным музыкальным бытием: чистым и абсолютным. Для подтверждения самодостаточности музыки подчеркнута, что идеи у Платона изначально отделены от чувственного мира, имеют самостоятельное бытие. Это обусловило и разделение ценностей на два типа: трансцендентные и имманентные.

В частности, в «Законах» Платон различал ценности обычного порядка (душевные, телесные, внешние) и ценности высшего порядка – «метаценности», присутствие которых обуславливает ценность самого ценного. Значит, музыка имеет, согласно Платону, трансцендентную и имманентную ценность. Обозначено, что трансцендентная ценность музыки тесно связана с идеей блага. Благо выступает в качестве высшего ценностного начала. Трансцендентная ценность музыки всегда благо и заключается в истинной красоте, прекрасном в высшей сфере. Что касается творческого процесса, то, согласно Платону, отмечено, что в процессе творчества поэт находится в состоянии одержимости, вдохновения, им движет божественная сила. Важной для исследования явилась мысль Платона о гениях. Платон определил статус художника не как мудреца, а как проводника, медиума, предсказателя, интуитивно выражающего то, что исходит от божественной силы. Поскольку согласно исследованию аксиологический аспект музыки предполагает ценностное взаимодействие человека с миром, то далее в центре внимания был вопрос о влиянии музыкальных ладов, строя музыки на человеческую душу с точки зрения Платона.

Ценным представилось отметить связь эстетического и этического в музыкальном восприятии и соответственно преобразующую, воспитательную силу музыки как ценность, которую Платон особенно подчеркивал. В соответствии с аксиологическим подходом в исследовании подчеркивается ценностное взаимодействие музыки и любви. По мысли Платона, любовное стремление задано силой высших идей, красота и музыка выступают источниками любовного стремления. В одном случае, следуя «сладостной», «развращающей» музе и соответственно воздействуя на физиологию, пульсацию биоритмов человеческого организма, музыка несёт чувственное удовольствие, а в другом, следуя «упорядочивающей» музе, музыка несёт стихию любовного стремления в самом высоком духовном смысле, этико-эстетическом. Ценность музыки познается моралью, всё это нитями связано с идеально-прекрасным и восходит к благу.

Наряду с этической ценностью музыки в эстетических идеях Платона отмечена познавательная ценность, связывающая музыку с математикой и астрономией. По Платону, познавать музыку, а через её познание приближаться к космосу, идеям следует не только интуитивно, но и умом, изучая музыкальную гармонию; через науки и мусическое искусство, наблюдая единичное, можно приблизиться к познанию божественной истины, красоты, блага. Автору важно было подчеркнуть, что философия музыки Платона возникла на базе пифагорейской космологии и гармонии числовой пропорции и обращенности музыки к человеку. В отличие от более рационального подхода к музыке пифагорейской школы Платон выделял в музыке чувственное начало, присущее ей как естественное свойство. Красота музыки как высшая ценность неразрывна от её формы. По утверждению философа, в музыке сообразно законам создаются определённые формы – это гармония и ритм в соответствии с душевным складом.

Из учения Платона («Филеб», «Тимей», «Пир», «Ион», «Лакхес», «Фаэдр», «Кратил», «Софист», «Государство», «Законы», «Послезаконие») в исследовании сделан следующий вывод. Во-первых, ценность музыки обусловлена, с одной стороны, Божественной субстанцией, мировой душой и миром идей, с другой – материей как бесконечной по своей сущности. Во-вторых, имманентная сторона ценности музыки обеспечивает её гармоничное социальное функционирование. В-третьих, музыкальные произведения, создаваемые из рода пространства (материи, «звукового вещества»), –

преходящи, временны. В-четвертых, структурная сторона форм музыкальных произведений (фуг, сонат, вальсов, песен и т.д.) как идей онтологически трансцендентна. Выдвинуто следующее представление. Обладая энергийностью, музыкальная идея, движимая мировой душой, как эманация от идеи прекрасного и идеи блага, способна воплотиться в реальную музыкальную форму. Это движение, энергийный посыл и есть вдохновение, озарение («солнцем»). При этом Музыка выступает как субстанция мировой души. Исходя из высшего эйдоса, идеи благо (образно – солнце), музыка как субстанция, истекающая из блага, несет всегда красоту, добро, истину – принципиально в потенции, не исключая в музыкальном выражении противоречие, антипод – безобразное. Каково диалектическое противостояние в Универсуме – таково оно и в музыке.

В исследовании согласно философии Платона раскрыто разделение музыки на то, как она есть в мире идей, и музыки как становящейся во времени специфической формы. По Платону, Демиург рождает мировую материю, а значит, и время. Всё рождённое, возникшее непричастно вечности, имеет начало и конец, было и будет, а вечность только есть. Было и будет приложимы к становящемуся во времени, ибо они суть движения. Музыка как процесс есть самодвижение во времени, которое развёртывается в музыкальных формах, однако, следуя Платону и последующей логике А.Ф.Лосева, с другой стороны, музыка таит в глубине своей числовую гармонию, неподвижность числа в Вечности. Значит, музыка есть, есть как идея в мире эйдосов Платона, прекрасного, блага. Вместе с тем в своей обращенности к человеку Платоном определены основные функции музыки как части души, культивирующие человека и общество. Обозначены эстетическая, этическая, мировоззренческая, гедонистическая, познавательная, коммуникативная (коллективные хороводы и песни), воспитательная функции музыки. В эстетике Платона преобладает созидательное начало, ценности, существующие трансцендентно, в том числе и музыка как ценность. Анализ работ Платона об идеях и прекрасном, мусическом искусстве и музыке наметило ответы на многие вопросы, рассматриваемые в исследовании. Уточнены антропо-социальные функции музыкального искусства, установлено субстанциальное свойство музыки в вечном мире идей.

В §3 «*Метафизика Аристотеля в значении онтологического статуса музыки*» внимание сосредоточено на метафизическом понятийном аппарате, необходимом для исследования. Рассматрива-

лись те моменты метафизики Аристотеля, которые служили подтверждением концепции. Поскольку в исследовании важным моментом является рассмотрение акта взаимодействия субстанции и музыки как вида искусства, который выступает как творение, энергично насыщенное и духовное в онтологическом статусе, то было необходимо выявить в метафизике Аристотеля положения, освещающие сущность и существование музыки в её значимости для человека. Выделены понятие «субстанция» («сущность»), неразделённое соотношение «материя и форма», «энтелехия», «катарсис». Отмечается, что в соответствии с философией Аристотеля музыка и есть субстанция, самобытное единичное бытие в своём роде, где отдельные музыкальные сочинения – суть сущности (субстанции), а создатели музыкального искусства – субстанциональные носители. Музыкант не может искусственно перешагнуть этапы истории музыки, он их вбирает и осмысляет, как историк музыки, или интуитивно предвидит, как творец, поскольку, по словам Аристотеля, поэт – не историк, а более философ. Музыка как субстанция выступает как частное, «единичное» по отношению ко всей сфере искусства, шире – эстетического, она самобытна в мире человека, в божественном начале. В другом случае, в качестве второй сущности музыка-искусство выступает как вид первой сущности, а именно как конкретное единичное музыкальное произведение. Таким образом, перевод понятия «субстанция» по Аристотелю в сферу музыкального искусства позволил выявить отношения первых и вторых музыкальных субстанций: отдельное произведение – музыка (искусство); или музыка – искусство (эстетическое).

Изучение коррелята «форма и материя» привело к представлению, что музыкальные звуки в качестве «субстрата» являют звуковое пространство в возможности, они есть первая материя. И есть особая действительность музыкального произведения, конкретной музыкальной формы, она же есть последняя материя, которая могла осуществиться только в соединении с вечной, общей формой. Итак, мир Аристотеля – это мир субстанций, где выявлены три слоя: чистая материя – формы (форма + материя) – чистая форма. На основании учения о субстанции и выдвинутом далее Аристотелем учении о четырех причинах бытия при обращении к музыке указано, что материя – звуковое пространство, форма – замысел, причина – творческая деятельность, цель – музыкальное произведение. Основные причины: материя и форма, звук и замысел. В работе отмечена важность для понимания сущности музыки категории «эн-

телехия», характеризующей процесс творения произведения и, с другой стороны, процесс его воссоздания исполнителем, восприятия слушателем (со-творчество). Относительно энтелехии в музыкальной философии найдено следующее выражение. Всякий раз, когда музыкант стремится из данной ему материи – музыкальное звуковое пространство – найти адекватную своему замыслу форму, он испытывает напряжение. Внутри этого конфликта уже заложена та энергия, которая предопределяет форму, музыканту надо её почувствовать, найти, словно угадать. Следовательно, возникшая форма музыкального искусства не прочитывается только как тот порядок, та завершённая, над которой трудился творец. Энтелехия продолжает и далее действовать и существовать. Тем самым музыкальная форма обращена к человеку. Музыка-субстанция своими субстанциональными формами открыта человеку. Разработанная Аристотелем теория энтелехии оказалась ценной для музыкально-философской мысли, в исследовании выдвинута мысль о музыкальной энергии.

Поскольку в теории Аристотеля сложилось представление об иерархии мира, восходящего от чистой материи к чистой неподвижной форме (Богу), то музыка в «начале», в неподвижной своей сущности есть божественная сущность, ум, чистая «форма», прекрасное неподвижное. Если прекрасное неподвижно в мире идей Платона и прекрасное неподвижно как сущность (субстанция) у Аристотеля, то музыка есть субстанция и в своем реальном бытии, есть движение или движущаяся природная сущность.

При обращении к этико-эстетическому основанию ценности музыки по Аристотелю выяснилось, что в вопросе существования музыки философа прежде всего интересовала её этическая ценность, проблема назначения музыки, ради чего ею стоит заниматься. В «Политике» он высказал своё представление о значении музыки для человека. Он указывал на её главную значимость: а) гедонистическую, для удовольствия, б) морально-нравственную, для добродетели, выделяя при этом такие аспекты воздействия музыки, как физическое, нравственное, умственное, психическое. Поднятый Аристотелем вопрос об активном со-творческом процессе через исполнение и менее ценном пассивном восприятии музыки отмечен как мысль чрезвычайно важная не только с точки зрения воспитательных целей, но и с точки зрения аксиологического статуса музыки, необходимой непосредственной связи музыки с миром человека. Для Аристотеля музыка есть и воспитание, и забава, и вре-

мяпрепровождение. Вместе с тем автор исследования обращает внимание на то, что проблема нравственного воздействия музыки остается открытой. Пользу от музыки Аристотель, как и Платон, видел в соединении слова и музыки (в мелосе), различая мелодии этические, практические, энтузиастические в соответственно дорийских, лидийских, фригийских ладах. Эстетическое – чувственное, энергичное, вызывающее движение и очищение души (катарсис), – неотделимо от этического в представлении Аристотеля. Такое понимание исходит из природы самой музыки, которую составляет движение. Сущность музыки, по Аристотелю, есть движение, и от него зависит и ритм, и мелодия, и этическая направленность музыки в её связи с психикой человека.

Мысль Аристотеля об имманентной цели предметов также получила свою интерпретацию в русле исследования. В связи с этим отмечено, что жизнь музыки зависит от внутренних качеств, присущих самой музыке природно, появление отдельных музыкальных произведений определено свойством самого звукового пространства в данной среде и трансцендентной предрасположенностью, идущей от некоего «генетического кода», существующего как целое музыки как самодостаточной, саморазвивающейся гармонии, субстанции.

Со ссылкой на Л.Н. Столовича (книга «Красота, Добро, Истина») отмечено, что античный философ совершил подлинное открытие целесообразности в ценностном отношении человека к миру. В связи с этим рассмотрено необходимое для аксиологии музыки отношение Аристотеля к «благо», которое широко трактуется им и этически, и онтологически – как начало, как вид причины, как цель всякого возникновения и движения, и эстетически – как благое и прекрасное. Ценность видится в деятельности Бога, затем человека, деятельность которого направлена на свое совершенствование. Ценностью могут быть цели и средства (возможности) для достижения благого, нравственного. При этом сами средства аксиологически нейтральны, ибо это зависит от человека, как и для чего он ими воспользуется. Значит, музыка может быть целесообразной без цели либо практически используемой как средство удовольствия или воспитания. У Аристотеля обнаружено утверждение аксиологического принципа, указывающего на глубинную онтологическую связь в ценностной этико-эстетической цепи: музыка – композитор – произведение – исполнитель – слушатель.

Среди понятий, рассматриваемых в «Поэтике», выделены как значимые для музыкального искусства эстетические категории –

«подражание» и «катарсис», подчеркнуто очищающее действие музыки, которое возможно лишь при определённых условиях. Для исследования важным явилось то, что катартическое потенциально в музыке есть, объективно присутствует в определённых ладах и мелодиях. Обращено внимание на значительную роль создателя искусства (музыки, в частности), сравнимую с философом. Творящий человек – человек большого таланта, воображения, гибкой восприимчивости действительности. Он раскрывает божественное начало. Если главный двигатель природы – Бог, то главный двигатель искусства – творец, изобретатель. Искусство несет не просто наслаждение, а божественное наслаждение. Таково этико-эстетическое основание ценности музыки по Аристотелю, онтологический статус которой находит своё место в сверхсубстанции.

В §4 «Плотин: доктрина эманации и музыка» анализируются идеи Плотина о субстанциях, осуществление «музыкального», согласно стройной теории эманации, центром которой является Единое и его «истечение». Коль скоро все вещи, по словам Плотина, суть прарабы Первоначала, истекающие из него, то в исследовании приводится понимание «музыкальных вещей», имеющих предположительно начало существования в мире идей. Стало быть, «музыкальные вещи» как выражение идей, существующие постольку, поскольку восходят к Единому и детерминированы его волей (желанием), как должно быть. Относительность свободы выбора у художника есть. Однако любой выбор всегда предполагает предопределённость пути миром идей, связанных с Единым, ибо все формы чувственного мира имеют первообразы в мире сверхчувственном. Так как для античного миропонимания характерна идея вечного возвращения, движения по кругу, то ценной представлена трактовка Плотинем движения мирового процесса, выраженного как «пребывание – нисхождение – возвращение». Восхождение к Единому имеет смысл очищения. Побуждает к восхождению эрос, любовь к Единому и Первопрекрасному. Восхождение возможно через созерцательную сосредоточенность. На этом пути высока роль искусства (музыки), которое через восприятие чувственной красоты ведет к постижению красоты чистой, завершённой в себе формы. Благодаря Уму Душа преодолевает теневой мир тел. Высочайшее освобождение дарует экстаз, который характеризуется непосредственным погружением в созерцание Единого. Важным для исследования явилось выделение Плотинем в красоте духовного начала, энергии. В его понимании для красоты недостаточно гармонии и

совершенства. Красота рассматривалась как неудержимое стремление человеческого духа, раскрывая человеческую способность устремляться к более высокой цели – идеальному. Плотин установил эманлирующую связь между красотой божественной и красотой природной или сотворённой художником.

На основании анализа трактатов Плотина утверждается, что красота в искусстве – это воплощение идеи, и, следовательно, искусство больше, чем собственно искусство художника, а музыка больше, чем музыка в привычном понимании этого слова. Красота музыкального произведения зависит от соединения формы как таковой с созидательной силой искусства музыканта. Красоту здесь придает соответствие сочинённого (исполненного) произведения идеальной форме, существующей в воображении автора (исполнителя) и позволяющей ему подчинять себе «бесформенную звуковую материю». Художник-музыкант вдыхает в неё жизнь. Идеал в сознании художника возникает из метафизического источника, что указывает на божественное происхождение вдохновения. В творческом воображении и мастерстве художника, согласно эманации Плотина, заложено больше эстетического богатства, чем вложено им в свои произведения. Выше творческого ума художника – само искусство, из которого художник черпает свой талант. В искусстве красота высшего рода остается в самой себе, от неё получает начало следующая низшая форма. Всякая форма, переходя в материю, становится более слабой, бледнеет, ибо как бы удаляется от самой себя. Мировая душа стоит ещё выше, чем искусство. Она не зависит от материи, это самодовлеющее начало.

В исследовании было определено место музыкальному началу в учении Плотина: оно рождается в энергии самой эманации и «поселяется» в самодостаточном Уме, затем в сверхчувственной мировой Душе и далее истекает. Музыка как своеобразная субстанция восходит в своей смысловой функции к ноуменальной ипостаси, где основная роль принадлежит числу, возникающему на лоне Первоединого. Значит, красота музыкальной формы – это совершенное, гармоничное, соразмерное математически, сделанное искусно из «сырого звукового материала» произведение, в котором присутствует поток творческой энергии Единого, Ума и Души, влившейся через созидательную энергию индивидуальной души звукотворца. «Истечение» творческой энергии происходит в открытом процессе и далее через Автора к слушателям. Показана значимость идей Плотина для постижения органической связи ценностного взаимо-

действия всех субстанциональных носителей музыкально-творческого процесса. Стройная доктрина Плотина логично ведет к объяснению «божественного» вдохновения, моменту творческого процесса, относящегося к надличной жизни художника и подчеркивающего не изобразительное, отражательное свойство музыки, а её выразительную самодостаточность. Особо отмечено в доктрине Плотина первенствующее место музыки среди искусств, ближе других видов стоящей к Первоединому. Изучение доктрины Плотина в целом позволило сказать, что, во-первых, есть музыка-субстанция, сверхчувственная ипостась, логику становления которой заключает Единое, Ум (Число), Душа; во-вторых, есть музыка, которая возникает в процессе эманации в чувственной области бытия. Можно и так сказать, что Музыка есть как музыкальное бытие в сверхчувственном мире, пребывающая в субстанциях – трех первых началах: Едином (Благо, Бог), Уме, Душе. Значит, Музыка-субстанция становится через эманацию основанием для нашей музыки, музыкального искусства, творимого человеком.

## **Глава 2. Музыка как субстанция**

*В §5 «Логос музыки в феноменолого-диалектическом методе А.Ф. Лосева»* подтверждением субстанциональной сущности музыки являются труды А.Ф. Лосева, в которых он рассматривал музыку как специфический феномен. Музыка в представлении Лосева идеальна. Она есть время, число, божественная субстанция. С точки зрения аксиологии выяснилось, что число есть смысл, по Лосеву, и основное качество числа – значимость, «смысл не есть, но значит». Смысл нигде пространственно не находится и допускает субъект-объектное безразличие, он существует не как вещь, а как значимость вещи, которая сразу и везде, и нигде. Смысл, как и число, разнообразен по способу своего бытия и функционирования. Вся сфера чистого смысла, от отвлеченного понятия до художественной формы, есть сфера выразительного смысла, т.е. заключается в способе пребывания смысла в инобытии. Смысл, таким образом, двухмерен: отвлеченный смысл и его инобытийное перекрытие, область смысловых форм, выражений, символов. Следовательно, согласно интерпретации слов Лосева автором исследования, если музыка есть число, жизнь числа, то смысл её двухмерен – в сфере высшего бытия (Смысл) и в сфере выразительных форм (смыслы музыкальных произведений). Бесконечное множество музыкальных произведений «укладывается» независимо от содержательной основы в типовые формы «смысловой положенности», в основе кото-

рых лежит число. Смысл, полагание – это одна из первоначальных установок, которая лежит в основе построений, и число относится к сфере актов смыслового полагания.

Выявилось, что музыку как жизнь числа Лосев рассматривал, ориентируясь на теорию эманации Плотина, а также используя «закон достаточного основания» (А. Шопенгауэр) – логос. Он пришел к заключению, что музыка есть прежде всего эйдос и в ней действует не закон основания, а закон рождения, становления. В представлении Лосева музыкальное бытие (в виде субъектов) вечно находится в процессе, становлении, изменчивости, как жизнь в природе, как и у Ф.В. Шеллинга. Лосев обнаружил процесс самопротивоборства, в котором музыка представлена как жизнь, жизнефункционалирующая субстанция. Здесь указывается на связь с концепцией А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», где музыка – по ту сторону бытия и по эту, но в диалектическом единстве: музыка-воля (субстанция), музыка-представление (вид искусства).

В ходе исследования раскрылась кульминация в познании музыкального бытия, которая заключает основоположение, что всё музыкальное бытие есть сплошная субстанция, неизменно текущая и выражающая саму себя в каждый мельчайший промежуток времени. Итак, согласно Лосеву обнаружилось, что 1) музыка (музыкальное бытие) есть субстанция, 2) выражающая саму себя, стало быть, самодостаточная, 3) текучие моменты музыки – выразители субстанции, 4) музыка есть в своей сущности идеальное единство, 5) сущность музыки есть жизнь чисел. Выявлено, что в результате феноменологического-диалектического метода Лосев пришел к выводу о некоем универсальном противостоянии хаоса и эйдетической изваянности в музыке. Бытие музыки оказывается более, чем физико-физиолого-психологическое, «музыкальное бытие есть бытие эстетическое». Музыка, согласно Лосеву, не только число, а живая жизнь чисел. Поэтому другая сторона музыки, как выяснилось, это миф. По мнению Лосева, миф рождается из музыки, и каждой музыке соответствует определенный миф. Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа совершенно точно и определенно. В примере музыкального мифа, общего для разной музыки, Лосев проявил склонность к определенной линии – Бетховен, Вагнер, Лист, Скрябин. С точки зрения аксиологического подхода важна полнота мифологического понимания музыки и противопоставление его логическим абстракциям. Это убеждение Лосева в соединении мифа и логики, в возможности, с одной стороны, описывать,

точнее, философски осмыслять, используя арсенал эстетических категорий, образного, чувственного мира, и, с другой – жестко следовать заданной произведением логике, в исследовании получило трактовку аксиолого-практического руководства для тех, кто имеет дело с музыкой.

Из анализа структуры музыкального бытия видно, что логос и миф составляют глубинную основу музыки и обуславливают двойственность музыкального бытия. Музыка есть бытие идеальности, и в то же время она живет длительностью, напряжением во времени. По определению Лосева, музыка – искусство времени. Она – сплошная текучесть, неустойчивость, динамизм, взрывность, напряжение и длительность. Это характеристика музыкального эйдоса по его содержанию, самый же эйдос остается идеальным в математическом смысле этого слова. Музыка «возникает как искусство времени, в глубине которого таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения». Музыка есть выражение, символ, выразительное конструирование числа в сознании, «проявление» в сознании структуры числа, становящегося во времени. Это становление выражается в ритме, метре, гармонии, мелодии, т.е. во всем богатстве категориальной структуры «чистого эйдоса», «незримо управляющего» музыкой. Согласно Плотину и Лосеву раскрывается, что музыка как становление числа является своего рода ипостасью, субстанцией, предполагающей фигурные очертания чисел, их логическую последовательность от Первоединого. Это объясняет устойчивость определённых форм в музыке независимо от жанров, видов. Действительно, для музыкального исполнительства, теоретического анализа важен охват целиком музыкального произведения, понимание присутствия в каждом звуковом фрагменте музыкальной энергии, сущности целого.

Обращение к «Методологическому введению» прояснило, что под явленной сущностью Лосев понимал сознание, но не человеческое (психологическое, субъективное), а феноменологическое идеальное, т.е. смысловую явленность предмета самому себе. Основной вопрос лосевской феноменологии музыки – это «узрение» и описание музыкального бытия в его эйдосе. Акт узрения есть некая смысловая энергия предмета, неизменно и непрерывно им излучаемая всегда и везде, как световой луч. При этом узрение – это акт не материального, а духовного бытия, это узрение смысловой энергии музыкального произведения. Диалектическое узрение музыки –

распознавание взаимосвязей и взаимообусловленности музыки и ее связи с другими явлениями, что как раз входит в задачу ценностного подхода. Метод Лосева выводит на аксиологические проблемы музыки, которые имеют место в других работах Лосева, посвященных постижению музыки («Очерк о музыке», «Два мироощущения», др.).

С точки зрения аксиологии музыки выяснилось, что Лосев видел в музыке явленный лик божества, обращенный к человеку, видел в музыке её религиозную значимость и смысл, выделяя музыку среди искусств как «молитву». Принципиальная формула Лосева: художественная форма есть личность как символ, или символ как личность – говорит о сущности выражения, связанного с «опытом абсолютной Личности». С другой стороны, в своей обращенности к человеку музыка несет два основных мироощущения, существующих как противоположности, условно сравниваемые с «созерцанием» и «действием». Музыкальное и религиозное сближает ценностное эстетическое переживание: ощущение прекрасного и возвышенного. Речь идет у Лосева о восторге, экстазе, вызванном музыкально-эстетическим бытием, сплетающимся с религиозным мировоззрением, мироощущением любви и природы, вечными общечеловеческими ценностями. Было определено, что «музыкальное ощущение любви и природы» ведет к гармонии человека с самим собой и с миром. Философия музыки Лосева, таким образом, оказывается содержащей в своей предметности «аксиологическое ядро» (эстетически-ценностное) в контексте «Человек-Мир-Музыка». В исследовании обосновано, что до Лосева, с античности музыка подразумевалась как субстанция, что связывалось с космологией, Лосев же впервые внятно произнес: музыкальное бытие – субстанция, связывая его с сущностью Первоединого, вместе с тем обнаруживая религиозную ценность музыки как высшую. В трудах Лосева было найдено научное, логическое подтверждение представления о двух диалектически связанных ипостасях музыки – субстанции и искусства, а также выявлены примеры «мифологизации» музыкальных феноменов – акта, целесообразного с точки зрения музыкального восприятия.

В § 6 «Ценность музыки в теории Б.В. Асафьева» предпочтение отдано ранним работам ученого, философскому взгляду на музыку ученого и композитора. Если Лосев рассматривал музыку как 1) идею, эйдос, смысл, 2) становление, выражение, 3) ставшее (факт), то Б.В. Асафьев, во-первых, также высказал свое представление о

музыке с философской точки зрения, во-вторых, рассматривал становление музыкальных форм как движение музыкального материала, «музыкального вещества», музыкальное произведение как социально-культурный факт. Оба ученых использовали диалектический метод. Однако если в музыкально-философской системе Лосева основополагающими понятиями были «выражение», «становление», «эйдос», «символ», «миф», то у Асафьева – «интонация», «интонирование», «процесс», «отношение».

В исследовании представилось необходимым отметить, что в своем основном труде «Музыкальная форма как процесс» Асафьев сразу обозначил границы своего исследования: становление музыкальной формы как явления социально детерминированного, где музыкальная форма познается как вид, способ и средство социального обнаружения музыки в процессе интонирования, за которым «кроется длительный процесс нащупывания, исканий и приспособлений наилучших средств» для наиболее «доходчивого» выражения. Здесь обращено внимание на определение музыкальной формы, функционирующей в социуме как средство, вид, способ. Самоценность музыки рассматривалась Асафьевым прежде всего в социально-историческом, общественном ракурсе (существование «ставшего» по Лосеву). Асафьев признавал необходимым для существования в социуме момент превращения музыки в специфическую речь (что составляет музыкальный образ). У Асафьева единым в музыкальном становлении является взаимосвязь: речь – интонация – музыка. Отмечено, что музыкальная форма, хотя и рассматривалась как процесс, все же полноты картины существования музыки не дает. Асафьев сам ограничил свое исследование рамками материи – «звукового вещества», зафиксированного в нотах. При этом он рассматривал письменные музыкальные формы как живые произведения, а не сухие схемы, конструкции.

Он представил становление музыкальных форм, их эволюцию, историческую преемственность как объективную материальную реальность, которая отсеивает, отбирает нашим сознанием жизнеспособные формы и структурные элементы этих форм в развитии культуры. Однако в теории Асафьева в ходе исследования привлекло внимание другое – то, что музыкальное становление имеет динамическую природу и представляет собой цепь мутаций, обусловленных как имманентными законами формования музыкальной ткани, так и действием социального отбора. Поэтому имманентные свойства музыки относительно музыкального становления выра-

батывают только возможности развития, но тем, что способствует или препятствует осуществлению этих возможностей, не является ни психофизиологическая сфера музыки, ни физическая сфера, а только структура общества, причем не как механический толчок, а как непосредственное преломление в специфических средствах музыки. Сама смена в линии развития интонационной сферы происходит не эволюционно, а мутационно («скачком»). Отмечено, что Асафьев писал об эволюции музыки так, как если бы он писал об эволюции в естествознании или антропологии, где также действует принцип скачка, мутаций, флуктуации, каких-то разрывов, нарушающих, с точки зрения человеческой логики, единую линию эволюции. Так и в музыке, по словам Асафьева, одна эпоха закрепляет в сознании одни окристаллизовавшиеся формы, другая эпоха порождает интонационные мутации, скачки в новый вид. Здесь ученый усматривал действие диалектических законов. В постижении процесса музыкального формования он выделял два момента: 1) само музыкальное движение, последование звуков; 2) условия запоминания музыки, поскольку музыка познается слухом и требует усвоения: без «гимнастики запоминания» нет процесса восприятия музыки и нет эволюции музыкальной культуры.

В исследовании подчеркнута важность использования понятия «энергия» – звуковая или тематическая, чтобы обосновать динамизм процесса в отличие от механического продвижения. Важно установление места музыкального произведения как одного из видов превращения энергии – места между творческим актом и восприятием. В связи с этим автором приводится понятие «музыкальной энергии», означающей слияние энергии звукового вещества с энергией творящего музыкальные ценности духа. Асафьев соглашался с тем, что в формовании действуют не только условия культуры, но и причины извне, лежащие вне культуры. В соответствии с этим утверждением был сделан вывод, что в той или иной культурной системе могут существовать устойчивые формы, или принципы, повторяемые независимо от течения времени, и могут возникать на фоне них новообразования, сочетаются статика и «музыкальное действие». В акте восприятия замечено, что звуковая материя воздействует на сознание, при этом музыкальное сознание должно быть предуготовлено к восприятию.

В работах Асафьева найдена важная для концепции ценности музыки мысль, что познание мира через слух (слышание мира) освобождает духовный мир человека от оков вещности и переводит

восприятие в мир отношений, сопряжений и ценностного взаимодействия, тем самым глубокое осознание музыки может дать твердое обоснование мироощущению. Отсюда определена ценность музыки – мировоззренческая (у Асафьева познавательная). Музыка является возбудителем мысли, и, прислушиваясь к процессу музыкального становления, можно обнаружить, что музыкальное произведение являет собой некую систему отношений и мы, слушая его, вместе с ним вступаем в мир своеобразных измерений, где ничто не случайно. Пребывание во власти музыкального становления дает ощущение пребывания в каком-то ином мире, чем привычный видимый и осязаемый мир и, главное, «вызывает представление иного времени и иного пространства».

Познавательная функция музыки, по Асафьеву, связана также с психологизмом, эмоциональным воздействием – в этом видится значение музыки как настоящей духовной деятельности. Ценность музыкального становления еще и в том, что в музыке дана возможность ощутить в некоем мыслимом единстве правильность воззрения: вместимость в идеальном представлении и формы непосредственного переживания, и формы опосредованного познания (аналитическая прерывность). Таким образом, психологическое (чувственное) и логическое (аналитическое) определяют гносеологическую ценность. Иначе говоря, Асафьев имел в виду две стороны познания: чувственное познание и рациональное. С точки зрения исследования возможно и третье – интуитивное как «схватывание» целого, без которого их связь не состоится при постижении музыки. Три ступени познания выражают сущность эстетического, ценностного отношения к миру. Обращение к ценности музыкального становления выделило очень важную для исследования мысль Асафьева о соединении философского и искусствоведческого начал в постижении музыки. Именно это соединение обнаруживает философский смысл музыки. Важным также было обнаружение ряда моментов в творческом процессе. Динамическое движение звучащего вещества претворяется волеием, сознанием, художественными эмоциями, художественными средствами и находит выражение, в котором движение преобразовалось в нечто целесообразное. Таким образом, сознание создает условия и обеспечивает рост, выполняет роль «силы извне».

Из анализа музыкальной теории Асафьева под углом зрения, согласующимся с предметом исследования, видно, что, рассматривая процесс создания музыкальных произведений, Асафьев рассуж-

дал как материалист, естественник, но не отрицал «предустановленность» высшего начала, Единого, Гармонии, а также присутствие некоего неизведанного, таинственного в творческом процессе, что обнаруживает себя в качестве интуиции, подчиняющейся всеобщему закону существования веществ. Таким образом, постижение музыки вне эстетического сопричастия ценностного отношения, экстазного переживания, развертывания музыкального движения – невозможно. «Звучащее вещество» всё же не просто физическое вещество, без эстетического (энергетического акта) его музыкальное течение («музыкальная энергия») не состоится. В таком случае не созданное по вдохновению, а искусственно сооруженное музыкальное произведение лишается своей жизненной силы – эмоционального тока. В исследовании отмечено, что философское постижение музыки как целого в ранних работах Асафьева предшествовало его теоретическому труду «Музыкальная форма как процесс» и сближалось со взглядами на музыкальную форму А.Ф. Лосева.

*В §7 «Сущность музыки в современном музыкознании: теоретическая система Ю.Н. Холопова»* прослеживается точка зрения крупнейшего теоретика современности, занимавшегося философией музыки. Обращение к работам Ю.Н. Холопова обусловлено, во-первых, разработанным им ценностным анализом музыки, во-вторых, стремлением наряду с другими музыковедами к философскому и эстетическому осмыслению музыки, позволяющему утверждать мысль о сущности музыки как субстанции, прекрасно звуково-выраженной в музыкальных явлениях. Важным представилось то, что именно через анализ музыкальной материи Ю.Н. Холопов пришел к выводу о первичности духовной субстанции (духа) по отношению к звуковому материалу: сущность музыки – в духе, который проявляет себя в звуковой материи.

В главном труде Асафьева первично «звуковое вещество», из которого рождается музыкальная форма, соединяясь с духовным началом. Холопов приходит к мысли обратной связи: духовная субстанция не вызывается самим звуковым материалом эволюции музыки, и усложнения музыкального материала, им наблюдаемые, связываются с нарастанием сложности и дифференцированности духовных актов. Таким образом, открывается не имманентный, а трансцендентный характер эволюции звуковых систем и структур. Эта духовная субстанция есть постоянное неизменное, по Холопову, это духовное начало по упорядочиванию («гармонизации») художественной деятельности в музыке – в сфере звукового материа-

ла. Подтверждается мысль о музыке-сущности и музыке-искусстве. Музыка-искусство – мышление звуками на определенных стадиях развития человечества. Согласно Холопову, в начале нашей музыки был не ритм, а лад, поскольку именно музыкальный лад выражает внутренне гармоничное мироощущение человека в окружающем его мире. Обнаружено, что наша ступень музыки-искусства имеет дело с внутренним миром человека, связанным с божественным началом и чисто человеческим. Следовательно, мир музыки нашей – не просто мир чувств, «язык чувств», а внутренний мир человека со всеми его представлениями, размышлениями и чувствами-переживаниями в том числе.

Определилось, что есть «музыка» и есть наша (человеческая) «музыка-искусство», искусство звуково мыслить и чувствовать, искусство выражать мир человека. Но этот мир человека связан с Универсумом, Космосом, природой – звучащей и незвучащей, внезвуковой. В нашей музыке сплавлены в единое сущность музыки как она есть (музыка-субстанция) и музыка как мир человеческого бытия. До начала нашей музыки (той, о которой мы знаем в истории культуры) была уже музыка как ритм, как гармония упорядочивающая, самоорганизующаяся, т.е. в античном понимании музыка как гармония и ритм вселенной, как дух и идеи, стремящиеся к гармоничному звуковому выражению. Наша музыка – это произведения, композиции, подчиняющиеся внутренним законам, которому следует «звуковое вещество». В каждом произведении существуют свои имманентные законы музыкального движения, но во всех музыкальных произведениях присутствует тот таинственный закон музыки-субстанции, который «схватывается» интуитивно или который стремятся постичь с помощью рации.

При анализе работ Ю.Н. Холопова интересом было не только субстанционально-неизменное, но и изменяющееся, как и куда направлен музыкально-эволюционный процесс. Стало ясно, что в современном музыкально-звуковом мире можно говорить о пространственно-временном звучании (музыкальном движении), для которого в настоящее время эстетическим принципом, гармоническим критерием стала сонористика. Сегодня не только мелодия и гармония, но и «третье музыкальное измерение» – сонористика как глубина звучания, красочность, спектр динамики, взаимопроникновение линий звуковысот (звуковая параметровость), рассеивание и слияние тембровой окраски – приносит эстетическое наслаждение и удовлетворение. Само звучание с пульсирующей звуковой вибра-

цией являет звуковую объективацию духовного начала. Смысловая субстанция, по словам Холопова, предполагает слаженность элементов, гармонию, которая постигается как эстетическая истина. Значительной представилась интеграция двух модусов структуры музыки-субстанции и музыки-искусства, составляющих, по Холопову, понятие музыкального логоса. Каждая последующая ступень развития музыки-искусства вбирает в себя генезис в свернутом виде и разворачивает его сообразно соответствующей культуре и мироощущению человека в ней, в природе, в мире. В соответствии с движением миропонимания, мировосприятия, миротворения человеком изменяется музыкальное искусство, содержащее в своем основании под-лежащее, сущностное, неизменное. В эволюции музыки изменяющееся музыкальное Холопов усматривал как восхождение, т.е. неустанный прогресс всего процесса, при сохранении исходного «неподвижного» состояния. Математическая суперструктура (в основе которой числа 1, 2, 3, 4) разворачивается независимо от человека. Человек участвует в этом раскрытии, создавая музыку-искусство. Таким образом, и музыкальный логос, «тайна музыки», красота, «лад» не замкнуто-логический, а разомкнуто-чувственный процесс, имеющий тенденцию восхождения. Следовательно, гении интуитивно, от природной способности, данной им свыше, открывают новаторское и образцовое. Обнаружилось, что Ю.Н. Холопов пришел к утверждению метафизической сущности музыки и значительно продвинул философскую, в частности, аксиологическую мысль о музыке.

Постановка вопроса о самодостаточности музыки-субстанции предполагала выяснение принципиального с точки зрения аксиологии музыки вопроса: «Есть ли музыка вне человека?». Исследование показало, что ответ на этот вопрос заключается в проблеме нашего сознания. Если мы скажем утвердительно: музыка (мышление звуками, искусство мыслить звуками, искусство интонируемого смысла) есть вне человека, то это значит, что мы признаем связь нашего, человеческого сознания со сверхсубстанцией, с космическим разумом, с Личностью (по Лосеву). Музыка есть сплав нашего ценностного сознания, настроенного музыкально с некоей реальностью, воспринимаемой нами интуитивно. Есть и другая точка зрения, что музыки вне человека нет и быть не может, поскольку музыка всецело относится к деятельности человека, или музыка без человека невозможна, хотя и действуют в ней объективные законы искусства. С философской точки зрения исследование утвер-

ждает, что есть *проблема* «музыки вне человека», проблема музыки как самодостаточной субстанции.

**Глава 3. Музыка как способ ценностного взаимодействия человека с миром.** В §8 «К вопросу о происхождении музыки» анализ литературы по происхождению музыки позволил сделать вывод, что исток нашей музыки не в «звукописи», подражании звукам природы, а в специфической особенности человеческого сознания – свойстве музыкального. В сознании человека музыкально слышится и пение птиц, и шум морского прибоя. Музыкальное как специфически воспринятое звуковое от Универсума нам дано, оно есть особое свойство человеческого сознания. Корни этого специфического свойства в начале эстетического опыта. Эстетическое и музыкальное как способность, присущая человеческому сознанию, дана человеку на каком-то этапе эволюции пралюдей. Значит, музыка есть как субстанция, идея, и звуковое пространство вне человеческого сознания, иначе как бы она возникала в человеческом сознании? В человеческом сознании музыкальное субстанциональное приняло формы нашей (человеческой) музыки. Музыка-искусство, трактуется в исследовании как возникшее раньше речи (Н. Киященко). Она есть искусство воспроизведенного ритмозвукового смысла, выражаемого звуком игрового удовольствия, осмысленно транспонируемого. Следовательно, музыка – праязык, пред-язык человеческой внятной речи.

В происхождении музыки (искусства) усматривались два взгляда: один находит источник генезиса музыки как вида искусства в религии и магии, что связано с моральными ценностями – культурно-духовными проявлениями, первыми «табу», другой – в игре, способности сознания и фантазии. Подробно рассмотрена сторона вопроса, касающаяся проявления и эволюции музыкальных зачатков, что есть начало музыкальных архетипических структур в жизненно-реальном выражении. Анализ труда К. Штумпфа о происхождении музыки и основанная на нём теория М.Вебера, другие концепции дают явную социологическую или культурно-антропологическую картину происхождения музыки, процесс длительного освоения консонансно-диссонансного звукового поля.

В §9 «Музыка в Новой картине мира» сказано, что проблема ценности музыки побуждала подойти к ней, учитывая современное научное знание, поскольку явления музыкального искусства не «бесформенные вещи», а звуковые форм-идеи, созданные сознанием и так или иначе отражающие картину мира, несущие истину, выполняю-

щие познавательную и вместе с тем мировоззренческую функцию. Указывается, что ещё В.И. Вернадский находил зависимость научного мировоззрения от других областей духовной жизни, в частности музыки. Для выяснения связи макрокосмоса и музыки как микрокосмоса рассматривались концепции современного естествознания, приводилось философское обоснование связи естествознания, физики и метафизики. В центре внимания были работы, объясняющие эволюцию музыкального мышления. Доказано увеличение числа в процессе музыкального развития – фактор, существующий как данность в контексте расширяющейся Вселенной.

На современном уровне законы относительности и квантовой теории дали в музыке понимание новых ладовых отношений – модальности, тональности, атональности, микротоновых экспериментов, нарастание в произведениях «энерговооруженности» и информационной ёмкости, когда «звуковое вещество» получает большую концентрацию. Процесс развития музыкального пространства оказался сопоставим с взаимным влиянием живой и неживой природы, с тем, что биосфера Земли путем «накопления массы живого вещества в ходе эволюции увеличивает свою энерговооруженность и информационную ёмкость» (В.И. Вернадский). В процессах самоорганизации открытых нелинейных систем обнаруживается двойственная природа Хаоса. Хаос разрушителен, поскольку сложные системы могут быть чувствительны к малым хаотическим флуктуациям. И в то же время он конструктивен как механизм переключения, выводящий на новый уровень при объединении простых структур в сложные. Музыка, по Лосеву, это Хаос, точнее, процесс, становление: Хаос-форма-... Хаос с точки зрения формы (как и жизни) играет двойную роль. Традиционно Хаос имел негативный смысл. В противоположность Хаосу Красота несет «антиэнтропийный смысл» (В. И. Самохвалова), из хаоса рождается порядок, гармония есть красота. Вместе с тем можно говорить о ценности Хаоса как начальной либо промежуточной фазы в процессе формирования Красоты: он «целесообразен без цели» – таково свойство красоты (И. Кант); тогда красота может быть и в Хаосе. Значит, красота не только есть гармония, совершенство, порядок, а нечто духовно большее – она тайна. Искусство, музыка – также тайна, как становление Красоты из Хаоса.

В ходе исследования указывалось, что глобальный эволюционизм охватывает не только научную сферу, но и культуру, и в частности музыкальную, ценности человека и его творчества. Так, в

музыкальной культуре применяется общий системно-синергетический подход, когда интересы системы как целостного организма не подавляют интересы каждой ее подсистемы, рассматривая функционирование элементов в их взаимодействии. Очевидно, и формы музыкальных произведений возникают путем флуктуации в единой линии развития от простого к сложному с неизвестным элементом случайности, затем ведущим через закрепление к норме. Признание натуралистами двуединства бытия принципиально меняет картину мироздания и подход к ее изучению. Появление в 20-х годах 20 века новой концепции познания, основанной на единстве субъекта с объектом, совпало с появлением квантовой механики не случайно, а в музыке появилась теория музыкальной формы как процесса. Если подойти к ней с позиции современного дуализма, в единстве субъекта и объекта, то музыкальная форма предстаёт как субъект-объектное единство и постигается в процессе ценностного взаимодействия. Возникновение формы неотделимо от творческого процесса, а существование – от восприятий и интерпретаций. Связь условно выглядит так: музыкальная форма (носитель ценности музыки) – музыкальная Форма (носитель ценности человеческого духа) – человек (носитель мирового духа).

Подобно тому, как значительную роль в науке выполняет все более не наблюдение материальной ситуации, а анализ информационной структуры (А. Силин), в культуре и искусстве наблюдается тяготение к структурно-функциональному подходу. Проводится аналогия с процессами в музыке: серийная техника сочинения, пуантилизм, электронная музыка. Появление авангарда объяснимо с точки зрения новой картины мира (как нового взгляда на мир), и как анализ явлений искусства осмысливается структурализмом в эстетике. Развитие квантовой механики требовало освоения всё больших глубин микромира путем искусственного расчленения материи на всё более мелкие фрагменты, участились попытки глубокого погружения в бездну мельчайшего и сверхмельчайшего с последующим возвратом к целому на более высоком уровне его понимания. Музыка (звуковое пространство) дублирует тот же процесс одновременно или опережает науку (первые годы XX века), углубляясь в микрохроматику, тяготея к сгущению, концентрации отношений в микроформах (А. Веберн). Складывается впечатление, что наука и искусство, музыка развиваются в системно-синергетической связи как одно целое. Изначальное стремление природы к самоусложнению, породившее живое и разумное, позволяет чело-

веку продолжить творение бытия как в материальном, так и в идеальном плане. Новое содержание находит старинная философская концепция: «макрокосм – микрокосм». В сравнении с мыслителями древности от геометрического представления формы человек пришел к информации (ин-форма-ции), позволяющей «оформить» практически безграничное число сущностей. Это означает скачок к принципиально новому представлению формы. Оно, во-первых, охватывает не только внешние очертания, но и внутреннюю структуру, а во-вторых, создает прорыв из пространства во время.

Кроме естественнонаучной позиции рассматривалась другая современная точка зрения, идущая от русской религиозной философии: и сознание, и мировое бытие, органической и творческой частью которого является человеческое сознание, имеют идеально-материальную (или энерго-информационную) природу (А.В. Иванов). По-видимому, мы все же отражаем нечто большее, чем материальные вещи и процессы, и конструктивно оперируем в идеально-информационном плане чем-то большим, нежели смысловыми продуктами нашей человеческой субъективности. Следовательно, мысль Асафьева о том, что музыка есть что-то большее, чем искусство, подтверждается сегодня. Музыкальное произведение как продукт сознания обладает идеальным и одновременно материально-несущим, энергетическим потенциалом. Идеально-несущая мысль передается посредством материально-несущих звуковых энергий. Современная музыка тоже по-своему стремится представить «картину мира» или, скажем по-другому, участвует по-своему в познании мира, или в становлении, творении картины мира. Авангардные «бифуркации» и новые модели расширяющейся музыкальной вселенной XX века – всё это музыкальное выражение модели расширяющейся Вселенной научной картины мира, отсюда – численно увеличивающееся раскрытие музыкального кода и качественное изменение музыкального «звукового вещества», приведшего к господству на современном этапе сонористики. В данной модели расширенной музыкальной Вселенной сосуществуют полистилистика, параметровость, многожанровость, одновременное слышание разных слоев Универсума. Мировоззренческая ценность музыки в том, что она содержит в себе «картину» (законы) мироздания. Структуры музыкальных композиций сообразны с законами Вселенной, тем самым утверждается тезис, что музыка больше, чем искусство, она прежде самодостаточная субстанция, взаимодействующая с человеком, обществом и миром.

В §10 «Основные функции музыки» выделены три основные функции музыки в соответствии с аксиологической концепцией. Это эстетическая, этическая, мировоззренческая функции, обозначенные как ценности, содержащиеся в музыкальном искусстве, как выразившиеся в музыке общезначимые ценности Красоты, Добра, Истины. В отечественной эстетике и музыковедении музыка рассматривается прежде всего как общественное явление (А. Сохор) и несет все те общественные функции, что и искусство в целом как специфический род человеческого мышления и деятельности (В. Холопова). В связи с этим назначение музыки представлялось в следующих функциях: *коммуникативной* (способ человеческого общения), *отражательной* (отражение действительности), *воспитательной* (или преобразующей человека и общество), *познавательной* (просветительной), *этической* (нести добро, «осчастливливать», «очеловечивать» мир), *эстетической*, *гедонистической*, *прагматической*, *философски-мировоззренческой*, *эмоционально-экспрессивной*. Исследование исходило из того, что «человек», «общество», «космос» – разные сложные и взаимосвязанные системы единого мироздания. Следовательно, обращаясь к функциям музыки с точки зрения её значимости для человека, выявлен трёхслойный уровень сопряженности, где музыка выступает способом взаимодействия человека с самим собой, обществом, Универсумом.

Представление о рождении музыки из духа человеческого или над-человеческого гармонически упорядоченного мироздания (вселенского ритма) вызвало две точки зрения – имманентную и трансцендентную: музыка есть искусство человеческое и музыка имеет источник природный, космический, божественный. Двойственная зависимость музыки – от космоса и от социума – подчеркивалась в работе неоднократно. Эстетическая функция и есть главная функция музыки как вида искусства, поскольку музыка своей пассионарной заразительностью побуждает человека трансцендировать, формируя главное предназначение искусства – его высокую роль раскрытия истины (Гегель, Г. Гадамер, М. Хайдеггер). Музыка выполняет познавательную, мировоззренческую и адаптивно-созидательную функцию. Адаптивно-созидательная функция, согласно исследованию, шире коммуникативной, она осуществляет связь человека со всем миром, в том числе и человека с самим собой, человека с обществом, природой, со всем Универсумом. Высокая функция музыки – мировоззренческая, философская, связанная с картиной мира, мироощущением. С ней тесно смыкается гносеологи-

ческая функция. Одна из проблем гносеологической функции музыки связана с теорией «отражения действительности», распространённая в отечественной научной литературе. Гносеологическая функция музыки в трактовке исследования заключается не в отражении в ней действительности, а говорит об отражении в ней Универсума, представления картины мира. Музыка не только отражение общественной жизни, а много большее в функциональном значении. Вместе с тем познавательная функция понимается как функция искусства в общем процессе познания, искусство познает мир иначе, чем наука: оно входит в процессе познания действительности целостно, «достраивая этот процесс до целостного миропонимания» (М.С. Каган). С гносеологической функцией музыки связан культурно-исторический подход: познание музыки в контексте времени и места создания музыкального произведения. Этическая функция музыки также связана с мировоззренческой и эстетической. Традиционная точка зрения заключается в том, что музыка, ее ценности воздействуют на человека, нравственно воспитывают его. И все же процесс нравственного воздействия музыки не так прост, как представляется. Здесь есть своя антиномия. Можно сказать, что сама музыка как физическое «звуковое вещество» нравственности не несет, точнее, не содержит её в физическом теле.

С точки зрения аксиологического подхода относительно коммуникативной функции обращено внимание не на диалог между людьми посредством музыки, а на «диалог» самой музыки (музыкального произведения) и трансцендирующего человека, где музыка выступает не средством, а способом взаимодействия на основе ценностных доминант («ценностных центров» – М. Бахтин) музыки и личности, шире: человека – общества – Универсума. В исследовании прослеживается мысль, что музыка – самодостаточная субстанция, искусство как цель сама в себе, которое мы действительно используем в разных целях, несет высшие ценности – Красоту, Добро, Истину в великих творениях гениев. Сложность аксиологического взаимодействия заключается в том, что здесь пассионарность (заразительность) возникает при сцеплении «ценностных доминант», откликов музыкального сознания на основе ценностей. Так, ценностная доминанта творчества композитора (не обязательно личности художника), а именно аксиологическое ядро творчества (оно может не совпадать с психологическими установками), находит выражение в музыкальном произведении (аксиологическое ядро), на которое откликается ценностный центр исполнителя (ис-

следователя, критика), и далее – следующие ценностные «звенья» – слушатели, то есть осуществляется эманация. Следовательно, главное назначение музыки не определяется непосредственно.

Анализ основных функций музыки показал, что, во-первых, музыка самодостаточна. Это значит, что наше внимание сосредоточено на музыке и наших ощущениях, восприятии в сложной цепи музыкального сознания (подобно цепи Интернета). Она, музыка, выступает способом нашего существования. Во-вторых, музыка (музыкальное произведение) в нашем представлении существует и как средство в наших целях, в том числе и социальных, эмоционально-психологических и т.д. Значит, мы её используем как инструментарий, интерпретируем, постигаем согласно своим назначениям, мироощущению. Отсюда множество модификаций функциональных ролей музыки, функций музыки в социуме, её общественное значение. Обе стороны – внутренняя субстанциональная и внешняя, обращенная ко «мне», «людям», – согласно ролям (по нашим представлениям) и создают основное назначение музыки в реальной жизни. Высшее назначение музыки нам неизвестно, оно субстанционально. Однако важнее функционирование и постижение музыки в ценностном взаимодействии человека с миром, Универсумом, в том числе и в человеческом общении, человека со своим внутренним миром, человека с природой, историей и культурой. Восприятие музыки и существование музыкальных произведений происходит в социокультурном контексте. При этом музыка выступает для человека и как средство, и как способ. Последнее – способ ценностного взаимодействия – методологически обуславливает аксиологию музыки.

#### **Глава 4. Постигание музыки в аксиологическом ключе**

В начале §11 *«Исток музыкального творения»* раскрывается мысль об истоке художественного творения, высказанная М. Хайдеггером, что само искусство является истоком творения, которое выступает раскрытием истины. Под истиной Хайдеггер понимал не познание и науку, а в глубоком философском смысле – истину бытия, «несокрытость» сущего. Истина как сущее находит свое место внутри художественного творения как символа. Истина является в творении-символе. Раскрылась близость к А.Ф. Лосеву, у которого явленная сущность (эйдос) есть бытие истины, и, по Лосеву, это относится прежде всего к музыке. Таким образом, истоком музыкального творения определяется искусство как «несокрытие» истины музыкальной, явление музыкальной субстанции, обнаруже-

ние и становление истины в творящейся музыке. Импульсом к становлению является музыкальная идея, рождение замысла. Поскольку в рождении музыкальной идеи и претворении замысла участвуют рациональная и иррациональная стороны творчески настроенного сознания, то в истоках музыкального творения в данном исследовании все же выделено вдохновение, творческое волеустремление. Приход вдохновения для Автора – это нередко «вдруг», внезапное «схватывание» музыкальной мысли (ин-форма-ции), которой могла предшествовать длительная подготовка, работа сознания, поиск. Обоснованием значимости вдохновения стали высказывания самих композиторов, выделявших роль идеи-импульса.

Приведены высказывания композиторов, подтверждающие интуитивное ощущение законов творения, истину в истоке, которая подчас вынуждает «звукотворца» отступить от наработанных правил в искусстве. Вдохновение трактуется как отнюдь не эмоциональное волнение, эмоции лишь сопутствуют вдохновению. Вдохновение – это стремление к «открытию», к раскрытию нечто сущностного, это мучительное рождение эйдоса, явленной сущности, становления. Музыкальное вдохновение есть стремление идеи воплотиться в процессе, и оно через любовь более значимо, чем энтелехия. Здесь имеет место энергия, несущая информацию, принимая которую композитор не может не сочинять. Вдохновение – это концепт эстетического, энтелехии, того выразительного начала, которое хочет вылиться в художественное. Само вдохновение, помещаясь в сознание творящего, требует к себе расположенного внимания, ценностного взаимодействия. Вдохновение обладает ангельской сущностью, оно «крылато», «эфемерно». В феномене вдохновения усматриваются два момента: один – субстанциональный «носитель», извне, «гостя» трансцендентного мира (П.И. Чайковский)), «крылатый» вестник творения (А.Н. Скрябин), вступающий во взаимодействие с творящим; другой – субстанционально-внутренний, имманентный, это человеческое состояние высокого духовного полета, результатом которого явилось озарение, когда явилась «несокрываемая» истина, требующая своего запечатления в творении. Вдохновение – феномен творческого сознания, озарение, вспышка, искра, которая зажигает художника. Но горит лишь то, что может гореть, что заложено в художнике как сознательное и бессознательное и «коллективно-бессознательное». Если исходить из того, что наше сознание имеет структуру отношений, соотношений памяти, фантазии и психологических категорий, т.е. систему

«информационных» связей, то вдохновение «информирует» сознание, содержит и «несет» художнику форм-идею произведения искусства.

Вдохновение музыкальное есть не-сущее («несёт сущее») музыкальную форм-идею, т.е. содержательную идею, представляемую сознанием конкретно, слышимую в звуках с представлением «что слышится» и «как» фиксируется композитором или воспроизводится интонационным сознанием исполнителя, слушателя. Музыкальный образ – звучание в сознании, звуковое (не картинное) представление. Это то внутреннее слышание, которое память записывает в свой «информационный банк», где музыкальный образ в свернутом виде хранится. Вдохновение может найти свое место или вступить в отношение в том случае, если в «информационном банке» сознания музыканта есть данные, благоприятствующие проращению музыкального образа. Исток музыкального творения заключается в самом акте, сцеплении музыкально-субстанциональных носителей логических структур сознания, когда происходит «узрение» смысла. Момент взаимодействия носит чувственный характер (ощущение в сознании), отчего в акт ценностного взаимодействия вдохновение вносит творческий подъем. Вдохновение исследованием рассматривается как трансцендентное, сверхпсихологическое («панпсихологическое» – К. Аюпян) явление, но оно вступает во взаимодействие с психологической стороной в творческом процессе. Вместе с тем в исследовании обосновывается, что вдохновение – это не психологический механизм, и не психологическое средство, и не психологический инструмент, а то самое истинное, сущее, что дает жизнь произведению, вдыхает в него энергию. Вдохновение как особая непостижимая область процесса творения, сверхпсихологическая, в концепции занимает место субстанционального истока, проводника истины художественного творения. Оно имеет место в моментах ценностного взаимодействия «Я» – «субстанция», становясь истинным истоком истинного творения.

Истоком музыкального творения как специфического может выступать числовая гармония Вселенной, истина музыкальной субстанции в нашем сознании. Акт «перехода» закона вселенской (музыкальной) гармонии в музыкальную форму осуществляется с помощью вдохновения, наполненного смыслом, когда музыкант постигает музыкальную истину, т.е. постигает *что* и *как* в едином целостном охвате. Вдохновение представлено в качестве «субстанционального толчка», согласно концепции музыки-субстанции, эманурую-

щей в сферу музыки-искусства. Вдохновение является признаком взаимодействия сверхпсихологической субстанции с творящим субъектом и ценностью творческого процесса. Итак, исток музыкального творения в «несокрытии» музыкального бытия, во вдохновенном моменте (акте) явленной сущности музыкальной ритмо-временной субстанции в определенной форме (сущностно идеальной). Данная музыкальная форма и указывает на то, что есть и явилась истина музыкальной сущности в её значении для человека.

Задачей §12 «*Бытие музыкальной форм-идеи*» было представить с аксиологической точки зрения существование музыкальной формы, по-своему решить проблему содержания и формы в музыке, возродив для этого термин Б. Зотова «форм-идея», увидеть в разных взглядах на музыкальную форму общие моменты, ведущие к аксиологическому подходу музыкальной эстетики. Отправной точкой анализа является положение, что бытие музыкального произведения прежде всего идеальное. Только ценностное человеческое сознание, ценностное отношение к «музыкальной вещи» одухотворяет её, делает её живой, а не предметом материального мира – звуковой поток, нотный текст. В качестве обоснования форм-идеи приведена дефиниция Б. Зотова: художественная идея в сознании есть развернутая форма, как художественная форма в том же сознании есть раскрытая идея, опознанная концепция в сознании музыканта – это и есть форм-идея. С точки зрения аксиологической концепции форм-идея сознания автора не есть тот предел, к которому стремится ценностное сознание воспринимающего. Впитывая в себя авторскую форм-идею музыкального произведения, новое ценностное сознание реципиента приспособливает его для своего существования. «Аксиологическое ядро» произведения, если оно не чуждо сознанию воспринимающего и схватывается сразу, резонирует, откликается, воздействует на ценностное сознание воспринимающего, побуждая к сотворчеству – продолжению жизни форм-идеи в иной ценностной среде с новыми смыслами.

В отношении проблемы содержания и формы в музыке подчеркивается ориентация на представление о двойственности музыкального бытия: музыки-субстанции и музыки-искусства. Содержание музыкального произведения (музыкальная форма) – это всегда содержание данного сознания. Обосновывается тезис, что «всё есть в сознании», а не «всё есть в тексте» – материи. Сознание – оно ценностное. Музыкальный текст прочитывается ценностным сознанием между нотных строк. Между форм-идеями (сознание музыканта),

внешней формой (реальность звучания) и восприятием (текста) есть некие «зазоры». Путь от внешней формы к воссозданию форм-идеи в сознании исполнителя (теоретика, слушателя) лежит через ценностное взаимодействие на основе ценностно-смыслового восприятия. Значит, музыкальное содержание – это услышанная музыкальная форма, индивидуальное восприятие форм-идеи, это жизнь музыкального произведения в сознаниях человеческих, и оно (восприятие) многозначно. Логика музыкальной формы обусловлена не непосредственными переживаниями, физико-физиолого-психическими признаками, а сущностью ритма, времени и числа.

Для данного исследования важно, что форма заключает в себе ответы на вопросы и *что*, и *как*, и *почему*, на которые реципиенты ответят контрвопросом: *зачем?* Форма есть ценность, заключающая в себе смысл произведения и в акте взаимодействия ведущая к постижению смысла реципиентами. В содержании музыкального произведения помимо верхнего слоя (традиционного) усматривается присутствие глубинного корня ценностного мира – триады ценностей: Красота, Добро, Истина, которые освещают эстетические, моральные, мировоззренческие (в том числе религиозные) и другие ценности. Содержание музыкального произведения субстанционально, но оно становится ценностью в человеческом сознании при состоявшейся эстетической ситуации и его восприятии (принятии как ценность). Содержание и форма связываются с ценностями и смыслами. Содержание выплёскивается за очерченную форму конкретного музыкального сочинения. Содержание несет в себе не только ценности музыкального смыслообразования, оно знаменует душевное восприятие и духовную полетность, оно переживается и понимается. Диалектика формы и содержания связана с диалектикой времени и смысла в музыкальной культуре, в недрах которой вызревает и движется духовная ценность, есть диалектика бытия и бытийности в их онтологической наполненности. Музыка не работает в «образах самой жизни», а попросту есть эта жизнь в её субстанциональной и экзистенциональной неисчерпаемости (В.К. Суханцева). Следовательно, содержание музыки ценностно не отражением образов окружающего мира, а самим субстанциональным ее свойством, которое человек принимает как ценность трансцендентного и имманентного Универсума. В исследовании музыкальное содержание представлено как оформленная эстетическая информация, ценностно-смысловая. В эту объективную данность (эстетическую) привносится свое ценностное понимание – содержание.

Музыкальная форма является знаком сущего, символом субстанции, смыслом связи человека с миром. Музыкальная форма – и знак, и символ, и способ существования, и информация: конфигурации музыкальной формы, равной музыкальному произведению, жанру, виду, вписывают человека в Ритм Вселенной. Музыкальная форма – это и конкретные ритмы, ощущаемые ритмы, исполненные жизненным человеческим содержанием.

В начале §13 «Аксиологизация музыкального восприятия» приводится дефиниция авторского понятия. Под аксиологизацией музыкального восприятия подразумевается внедрение теории ценностей в пространство музыкального бытия, постижение музыки в ценностном взаимодействии АПИС: Автор – Произведение – Исполнитель (интерпретатор) или исследователь (теоретик, музыковед, философ) – Слушатель в акте восприятия, слушатель в акте общения, передачи впечатлений. Все звенья данной схемы предполагают взаимодействие на основе ценностных доминант: «аксиологического ядра музыки» (в авторском видении это «сгусток» общечеловеческих ценностей, присутствующих в музыкальном искусстве), «ценностных центров» личностей (М. Бахтин). Аксиологический подход предполагает постижение музыки в философско-антропологическом ракурсе с позиции ценностного взаимодействия музыки с миром человека и человека с миром музыкального искусства.

Прежде чем приступить к рассмотрению проблемы аксиологизации музыкального восприятия, были представлены те моменты философской мысли о ценностях, которые соотносятся с данной концепцией ценности музыки. В проблеме ценности музыки опорой служила аксиология как философское направление, исследующее свою основную категорию «ценность» и ряд проблем, связанных с ней, в частности ценностные суждения, отношения, иерархию ценностей, получившее самостоятельное развития в XIX веке у Р.Г. Лотце, который ввел понятие значимости, ценности в логике и метафизике. Исходным положением было то, что аксиология означает учение о ценностях, цель которого исследовать высшие смыслообразующие принципы, что аксиология на современном этапе вращается в антропологию, становясь её составляющей. Среди основных подходов к проблеме ценностей в основу исследования положена трансцендентальная точка зрения.

В ракурсе избранной позиции ценность музыки предполагает свое субстанциональное значение, предсуществование, теоретичес-

ки различаются музыка-субстанция как «предценность» и музыка-искусство как ценность для человека. При движении от трансцендентального уровня к феноменальному посредством творческой энергии человека происходит превращение предценности в ценность. Это положение как нельзя лучше подходит к возможному объяснению взаимодействия музыки-субстанции и музыки-искусства. Композитор, музыкант-исполнитель как субстанциональные носители музыкальной творческой силы способны обнаружить ценностную музыкальную форму. При этом также субстанциональным носителем этой музыкальной силы выступает и вдохновение в акте творческого воплощения, «изживание себя» творящего звуком композитора либо исполнителя и так далее по схематической «цепочке» АПИС, что составляет акт ценностного взаимодействия. Ценность музыки определяется, исходя из трактовки эстетического как трансцендентного, неутилитарного, бескорыстного ценностного отношения, которое складывается в конкретной эстетической ситуации – встречи человека с музыкой.

В вопросе о ценностях в музыке выделяется эстетико-этико-мировоззренческая природа ценностей. Представление о ценности как идеале, ориентированном на ценность, способность воспринять ценность указывает на то, что ценность в человеческом сознании имеет эстетико-этико-мировоззренческое «переливание», ценности «носятся» «над», в душе и сознании человека как нечто возвышенное, прекрасное, они освещают жизненный путь, ценности наполняют жизнь смыслом. Обращая внимание на родственность понятий «ценность», «значимость», «смысл», автор вместе с тем придерживается трансцендентной точки зрения в этом вопросе и присоединяется к пониманию неокантианцами ценностей как значимостей, трансцендентный смысл мира которых лежит над и до всякого бытия (Г. Риккерт). В исследовании присутствует мысль об онтологическом статусе ценностей (Н.О. Лосский). Ценности проживаются и переживаются, и тем самым принимаются, присваиваются субъектом как лично значимая ценность (А.В. Кирьякова «Теория ориентации личности в мире ценностей»). В связи с этим не только ценности музыки, но и общечеловеческие ценности в музыке стали для автора интересующим предметом. Ценности музыки переживаются как значимости, как значения. Они ведут к постижению музыкального и жизненного смысла.

Музыка-искусство несёт ценность не столько своим предметом, музыкальными формами, сколько значениями и смыслами, кото-

рыми наполняет музыку любая человеческая деятельность, сопряженная с ней в формуле АПИС. Цель такой деятельности заключается в воплощении ценностной музыкальной формы, ценностей в музыке. Поэтому различаются ценность музыки и ценности в музыке. Под ценностью музыки понимается ее субстанциональный смысл, под ценностью в музыке – те ценностно-смысловые значения, которыми субъект наделяет музыку, её формы. «Ценность в музыке» как понятие предполагает: а) философский аспект: человеческие содержательные смыслы, которыми человек наделяет духовно существующий, онтологический статус музыки, конкретно звучащее музыкальное произведение, на которое направлено внимание и которое отвечает на вопрос: зачем «моему» духу, душе, телу нужна данная музыка; б) искусствоведческий аспект: профессиональное качество выполненной музыкальной формы (форм-идеи), то есть многослойное художественное содержание произведения или явления в целом, стиля, направления и т.д. Актом высшего ценностного взаимодействия названо начало музыкального творения, истечения чисто-бытийственной, до-логической и до-познавательной сущности «музыкального Бытия и Восторга» (Лосев). Постигание ценностей музыкального произведения (как живого целого содержательного организма, так и его элементов) осуществляется через ценностные ориентиры, установки воспринимающего. Каждый вычитывает свой смысл, находит свой идеал и ценности, создает свой «миф».

Аксиологический статус музыки определяет то обстоятельство, что не саму музыку (музыкальное произведение) как таковую мы изучаем или исполняем, слушаем, а музыку, воспринятую конкретным человеком в конкретной социально-исторической и культурной ситуации, ориентированным на определенные ценности. Потому она и предстает для человека всегда в аксиологическом ракурсе. Задача искусства, музыки сегодня видится не только в адаптации человека к миру, но и в моделировании изменений жизненного пространства и смены представлений о Мире.

Любой анализ музыкального произведения, интерпретация, слушательское восприятие осуществляется как взаимодействие аксиологического ядра музыки (сущностно-ценностного для человека, истинного) и «Я – концепции» со всеми своими субъект-объектными сторонами, причем эстетическая сторона «Я – концепция» (как ценностное отношение к миру) является основополагающей, без чего невозможно восприятие произведения искусства и от чего

зависит степень воздействия. Свет красоты произведения искусства возгорается в акте ценностного взаимодействия или гаснет в зависимости от способности воспринимающего, затем двухсторонней связи – ценность форм-идеи (художественной формы как целостной гармонически совершенной). Но прежде чем состоится встреча произведения искусства с реципиентом, сама форм-идея должна иметь художественно-ценностное основание, законы красоты, гармонии, Ритма.

Музыка, лишенная глубины свечения Красоты, способна воздействовать, затрагивая телесно-психический строй человека, но не вступает в ценностное взаимодействие с его духом. Эстетическое сознание оказывается загруженным «антиценностями», затемняется. «Антиценностями» условно названо то, что не несет человеку Красоту – Добро – Истину, не содержит Смысла и Качества формы. В резюме параграфа сказано, что музыка – самодостаточная субстанция, не познаваемая рациональным способом, однако постигаемая в со-творчестве, в ценностном взаимодействии. Мы (контактирующие с музыкой) ценностно (лично значимо) познаем музыку в таком ракурсе, в *каком она нам слышится и представляется (нами услышана)*. Восприятие происходит на основе ценностного взаимодействия музыки с нашим мироощущением, культурой, психикой, интеллектом. Мы (люди) обнаруживаем в ней то, что отвечает нашему духу, обнаруживаем «для себя-бытия» содержательную определённость. Аксиологизация музыкального восприятия выводит на специфический ценностный подход в русле трансцендентализма, где музыка-субстанция и музыка-искусство есть ценности. Аксиологизация музыкального восприятия сопряжена с ценностно-смысловым прочтением форм-идеи в контексте культуры, истории, социума и самочувствия личности в нем.

§14 *«Смысл музыки в философско-антропологическом свете, или смысловое поле ценностного взаимодействия»* служит утверждением аксиологического метода постижения музыки. В нем говорится, что музыка, имеющая цель сама по себе, требует активного, творческого и интеллектуального отклика у слушателя. И человек принимает вызывающий к со-творению (постижению) этот дар музыки и использует его, культивирует музыкальную природу в меру своих сил, таланта, интеллекта. Соединяясь с музыкой, общечеловеческие ценности как жизненно важные служат человеку и могут через музыку выступать в качестве добра и зла. Музыка в качестве средства в реальной жизни человека не всегда благо. Аксиологичес-

кий подход позволяет ценностно «мыслить» музыку, «мифологизировать» её на основе ценностных доминант, однако это не снимает проблемы «перевода» музыки на речь. Вместе с тем он целесообразен, поскольку позволяет говорить о музыке, воспринимать произведения, идя от связи самой музыки как таковой и человека, его ценностей, общечеловеческих ценностей культуры и лично значимых (персоналистических) ценностей, смыслов. Этот человек – композитор, исполнитель, интерпретатор, музыковед, слушатель, словом, все, кто причастен к формуле АПИС как процессу постижения музыки.

В рассмотрении вопроса общечеловеческих ценностей в музыке отмечено присутствие ценностей как возможности их вычитывания в музыкальных произведениях. Через общезначимое в музыке и происходит ценностное взаимодействие человека с миром, при этом музыка не просто способ, проводник, она субстанция и действует своим музыкально-энергийным (ритмо-интонационным, шире музыкальным, т.е. ритмо-космическим) полем. Аксиологический подход обосновывает ценность при-ятия художественного произведения. Он направлен не просто на восприятие музыки, а восприятие ее ценностей – ценностей внешней формы и внутренней форм-идеи, внехудожественное содержание которой составляют общечеловеческие ценности. Содержательная форм-идея музыки связывает человеческое сознание с Универсумом, и связь эта осуществляется по каналам антропосоциогенеза с передачей общечеловеческих ценностей Красота – Добро – Истина и их модификаций как жизненных ценностей. В сложном сцеплении «субстанциональных деятелей» в «таинственном и непостижимом» акте творения взаимодействуют смысловые ценностные доминанты как основополагающие ценностного взаимодействия в макросистеме: Человек – Мир – Музыка.

В работе приводятся примеры смыслового прочтения, «мифологизация» отдельных классических произведений. К примеру, Пятой симфонии Бетховена с заглавным «мотивом судьбы». Смысл, возникающий при становлении музыки-процесса, звучит в сознании, требуя прочтения. Симфония несёт высокий смысл истины. Однако какой? Что за этим стоит: судьба композитора, Судьба эпохи и истории, Судьба Мировой Воли? Последнее, а именно Судьба Хаокосмоса, слышалась А.Ф. Лосеву. В Девятой симфонии, грандиозный замысел которой подчёркнут хором в финале с текстом оды «К Радости» Ф. Шиллера, традиционно воспринятую идею, проводимую от первой части к финалу: от мрака к свету, через борь-

бу к победе, можно воспринимать как движение глобального процесса: Хаос – Форма. Движение от первой части к последней – это мучительный процесс становления Формы, рождённой из Хаоса. Это эманация вспять, движение, направленное к Свету, Благо, Богу, слиянию Красоты, Добра, Истины – к Вечному Единому. Другое, религиозное прочтение встречается у Лосева. Идею движения «от Мрака к Свету» он понимал в религиозном смысле, ссылаясь на текст оды Ф. Шиллера «К Радости» в переводе М.Л. Лозинского. По сути, эта музыка Бетховена одержима идеей всеединства, поскольку в ней торжество Природы, Разума, Бога, но в ней и рокоющая Мировая Воля. В музыке Бетховена ощущаются мировоззренческие ценности законоустройства Мира, Универсума. Здесь музыкальная мысль перекликается с философской. Однако для слушателя постижение музыки Бетховена может быть и на уровне героики: «от мрака к свету, через борьбу к победе», и лично: «так судьба стучится в дверь».

С точки зрения аксиологического метода не так важно, какой «миф» сотворит человек, «воспринимающий» музыку, человек «музыкальный», как важнее всего то, что «Я – концепция» воспринимающего приобретает для себя как ценность при музыкальном воздействии, погружаясь в мир ценностей, от контакта с музыкой-искусством и музыкой-субстанцией. Это важно для человеческого мироощущения и раскрытия горизонтов внутреннего мира Эго, это и обращение его к Альтер, и, как следствие, выход влияния музыкального ценностного взаимодействия вовне. Музыкальная форма не просто «способ быть в мире», а способ существования с человеком, его ценностным миром. Музыка-субстанция – Человек – музыка-искусство, и так во всех ипостасях от Автора до реципиента. Следовательно, во-первых, смысл мы вдыхаем в произведение, во-вторых, смысл нам не только дан, но и «задан» (Г. Коген), и его мы пытаемся вычитывать. Эта двойственность восприятия обусловлена двойственной сутью музыки.

Аксиологизация музыкального постижения, сопряжённая с ценностно-смысловым прочтением форм-идеи или содержательной формы музыкального произведения, говорит о специальном ценностном подходе, но не на основе оценки, а в русле трансцендентализма согласно проведенному исследованию, где музыка-субстанция и музыка-искусство есть ценности. Таким образом, аксиологизация музыкального постижения основана на общезначимых (общечеловеческих, интересубъективных) ценностях, которые индивид обна-

руживает в своем сознании, воспринимая музыкальную форм-идею. Сквозь звуковой поток сознание воспринимающего пытается пройти путь создателя (композитора, через интерпретацию исполнителя) по-своему и обнаруживать свои смыслы, ведомые ценностным взаимодействием ценностей музыки и ценностей реципиента.

Теоретические труды, анализ музыки, критика есть ценностное постижение музыки, но это всё же не подлинное постижение музыки, а «знание в пределе», которое не может претендовать на полноценное знание. Любой теоретический анализ должен служить приближению к истине, но не есть она сама. С точки зрения аксиологического подхода музыкальное произведение несет свободу прочтения смыслов и поворачивает постижение от музыкального произведения на человека. В конечном итоге мысль и речь о музыке ведёт к сознанию человека, чем глубже, тем более в центре становится не музыка, а человек в Универсуме, человек «музыкальный».

**В заключении** звучит утверждение концепции музыки, что ценность музыки как субстанции (в своей сущности) и как вида искусства (феноменов – музыкальных произведений) обусловлена тем, что музыка есть способ быть в мире, способ ценностного взаимодействия человека с миром. При этом музыка выводит человека на «внутренний диалог» с самим собой, с окружающей действительностью, со всем Универсумом. Это взаимодействие осуществляется благодаря эстетической ценности музыки и эстетическому опыту человечества, а также ценностным ориентациям личности воспринимающего и общечеловеческим ценностям.

Значимость классической музыки разных эпох сегодня определяется ценностью не столько исторического характера, сколько ценностью смыслового контекста музыки для человека. Музыка выступает как личностная и социальная ценность, содержащая общечеловеческие ценности. Аксиологический метод, обращенный к ценностному сознанию, ставит слушателя в ситуацию выбора человеческих жизненных ценностей, которые он сам извлекает из форм-идеи музыкального произведения, слушая музыку и размышляя о ней. «Человек воспринимающий» и «человек музыкальный» – в центре аксиологического подхода при постижении музыки. Ценностные доминанты личности и социума являются «механизмами» связи: музыка-субстанция – Универсум – создатель музыки (композитор, автор) – воспринимающий. Отмечена двойственность положения музыки в сознании человека, характерная с древности: музыка как субстанция и как вид искусства.

В ходе исследования интересовал не только сам процесс музыкальной эволюции, но еще более – как человек взаимодействует с музыкой, которая несет ему открытие жизненных ценностей, перспектив, интеллектуальных возможностей, ценностей Универсума и ценностей внутреннего мира человека. Поэтому движение ценностного взаимодействия в системе «человек – мир – музыка» было представлено системой АПИС. Музыка-сущность (субстанция) – она всегда есть; есть число, логос, законы музыки. Автор-композитор интуитивно воспроизводит сущностные законы музыки, раскрывает музыкальный мир перед человеком и расширяет горизонты человеческого видения. Музыкальное произведение – форм-идея (музыкальная идея, выраженная в форме), когда музыка представлена в сознании автора как «живое» «звуковое вещество» в архитектурной конструкции, как кристаллизация «архитектурной оболочки», подлежащая записи музыки (нотный текст). Воспроизведение записанной музыки есть «пробуждение», оживление музыкально-архитектурного построения, т.е. вживание его в сознание человека воспринимающего, или вселение человеческого духа в музыкально-архитектурную схему (одухотворение нотной записи) исполнителем, слушателем, интерпретатором. Фоном ко всему этому процессу музыкального становления является весь звучащий окружающий мир (природы и культуры) во всем его многообразии. Вторым фоном выступает мир вообще не звучащий – разный, но в любом случае воспринимаемый человеческим сознанием, со всеми фантазиями и понятиями.

Вся эта цепь (связь) музыкального звучания извне и его восприятия, принятия как ценность, индивидуальную значимость вовнутрь сознания, в котором клубятся и внемusикальные представления – вся эта «вязь» музыкального и внемusикального, реального и фонового и есть *музыкальное ценностное взаимодействие человека с миром*, не мыслимое без человека, музыкального произведения как реально «звучащего вещества» и музыки-субстанции. Идя сознанием по спирали представленной связи отношений, человек, создающий или воспринимающий (со-творящий) музыку, может умом постигать как сущность музыки (она в глубине спирали и может быть в бесконечной глубине), так и выходить сознанием в широкий мир, схватив эстетическое, надличностное, сущностное (радость от встречи с красотой, с тем, *как* прекрасно это сделано творцом), пережив эстетически личностно-ценностное – радость принятия в себя музыки, осознание *зачем, что* несет мне эта музыка. Музыка, целиком захватывая сознание человека, может вести к катарсису, возвышенному,

эстетически-прекрасному, эстетически бесконечному как в стремлении к сущности (вглубь), так и в связи с жизненными (мировыми) и сверхжизненными ценностями (ввысь) к смыслам, идеям, религиозно-трансцендентному, сверхчувственному.

Музыка выделена в исследовании среди искусств, она особое искусство, она больше, чем искусство. Представлена концепция ценности музыки, определяющая двойственность музыкального бытия – субстанция и вид искусства. Музыка – ценность, обусловленная субстанциональным свойством и способом ценностного, эстетического взаимодействия человека с миром.

Определено, что музыка есть цель (ценность-цель сама по себе) и музыка выступает средством существования человека (ценность-польза, средство, удовольствие). Музыка есть сущность, в которой неизменное и изменяющееся предустановлено законом мировой гармонии (Ритм в широком смысле). Другая ипостась – музыка как вид искусства. Однако исследование предполагало не демонстрацию двух ипостасей, а указание на их взаимодействие.

*Исследователя интересовало не столько музыкальная субстанция как таковая, сколько её связь с миром человека, её миссия, связь с ценностями духовного мира человека.* Важно было обнаружить метод, показывающий «механизм сцепления» субстанции и вида искусства как человеческой деятельности. Был применен аксиологический подход, нашедший выражение в понятии «аксиологизация музыкального восприятия» как метод постижения музыки. Согласно философии античности, феноменологии и трансцендентальной аксиологии определена трансцендентная ценность музыки и имманентная ценность музыки. Музыка, с одной стороны, ценностна свойством субстанции, содержащим Смысл, при этом музыка выступает как незавершенный смысл. С другой стороны, музыка как вид искусства есть необходимый способ существования человека. Следовательно, для «себя-бытия» музыки целесообразен аксиологический подход: ценностно-эстетическое постижение путём истолкования музыки, при этом осознавалось, что человек постигает музыку, музыкальное произведение не как предмет, а предметно, ценностно для себя. Музыка как вид искусства всегда есть ценность, поскольку она проявленная сущность музыкальной субстанции, взаимодействующая с человеком, его антропологической сущностью: тело-душа-дух. Этим ипостасям человеческой сущности соответствуют бытие музыки. «Механизмом сцепления» являются ценности. Ценность музыки одной стороной обращена к высшей

цели, Смыслу, другой – к целям и смыслам человеческого бытия. Исследование показало множество смыслов функционирования музыки в мире человека, эволюционирующей согласно «генетическому музыкальному коду», и безграничность (глубинность) постижения самодостаточной музыки.

В **приложении** приводится дополнительный материал «Выражение общечеловеческих ценностей в музыке», основанный на педагогической и просветительской деятельности – практике по внедрению теории ценностей в процесс постижения музыки. При этом говорится о том, что человек и музыка оказываются в ситуации морального выбора согласно общезначимым ценностям: человек, жизнь, счастье, любовь, вера, природа, Отечество и т.д. Рассматривая музыку в контексте духовной культуры, содержательное ядро которой составляют ценности человеческого духа, можно говорить о присутствии в ней общечеловеческих (интерсубъективных) ценностей и о внутреннем диалоге «ценностного центра» личности с ценностным миром музыки на основе общечеловеческих ценностей. Выделено и представлено на примере классического искусства как одна из возможных модификаций «аксиологическое ядро музыки», которое означает «сгусток» общечеловеческих ценностей, присутствующих в музыкальных творениях.

### *Примечание.*

Опираясь на «**Теорию ориентации личности в мире ценностей**» **А.В. Кирьяковой**, в первой педагогической диссертации был избран условно для сферы музыкального искусства следующий круг общезначимых ценностей: Бог – Человек – Истина – Красота – Природа – Отечество – Труд (созидание, творение) с возможными вариантами их содержательной основы. Далее была выделена как одна из возможных модификаций – *аксиологическое ядро музыки как «сгусток» общечеловеческих ценностей*, присутствующих в музыкальном искусстве, т.е. соответственно общечеловеческим ценностям были представлены музыкальные явления в концентрированно-содержательном, ценностном модусе. По силе значимости и влиянию на человека общечеловеческие ценности, пронизывающие содержание музыкальных произведений, можно выстроить следующим образом, опираясь на музыкальную классику:

1. Бог, вера, божественное

а) ранние мировоззренческие корни мифологии – оперная эстетика XVII-XVIII вв., К. Глюк, Р. Вагнер;

б) языческое мировоззрение, традиционный фольклор – обрядовость в творчестве Н.А. Римского-Корсакова, архаика в музыке И.Ф. Стравинского и молодого С.С. Прокофьева;

в) религиозная тематика (Ветхий и Новый Заветы), становление профессионального искусства при средневековой церкви, григорианские хоралы, мессы, русский знаменный распев, русская церковная (хоровая) музыка, творчество И.С. Баха, Г.Ф. Генделя. Духовные кантаты и оратории.

2. Человек, его личное, жизнь

а) воспевание человека в Античности и в эпоху Возрождения – полифонисты строгого стиля, мотеты, мадригалы, разнохарактерные пьесы;

б) возвышение идеальных героев в эпоху классицизма. Идея разума, чувство долга, самопожертвование, столкновение человека с судьбой – творчество классицизма К. Глюка, В. Моцарта, Л. Бетховена ;

в) мотив судьбы, борьба, порыв к счастью, жизнь и смерть, социальный мотив – западноевропейское и русское искусство XIX века романтико-реалистического направления (Ф. Шуберт, П.И. Чайковский и другие);

г) тема «Человек» в искусстве XX века в углубленно-психологическом и расширенно философском планах: становление личности; человек и мир; человек и общество (Г. Малер, Д. Шостакович, Н. Мяковский, С. Прокофьев, А. Онеггер, П. Хиндемит, Б. Барток и др.)

*Человек* как ценность - ценностная эстетическая категория, заключающая в себе такие гуманистические качества, как любовь, добро, достоинство, счастье, общение с другими людьми, сострадание и т. д., – получила широкое претворение в классицистской и романтической музыке. В эпоху Просвещения второй половины XVIII века следует выделить двух оперных реформаторов К.В. Глюка и В.А. Моцарта, которые стремились к синтезу музыки и драмы (органической взаимосвязи слова, музыки, действия), к простоте, естественности, правдивости в выражении чувств героев и отражению идеалов своей эпохи. В операх Глюка («Орфей», «Ифигения», «Армида») написанных на античные сюжеты, воспевается чувство долга, самопожертвование, возвышенная любовь и сострадание. В операх Моцарта – «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта» – идеи «разума» эпохи классицизма выразились иначе: в живых реалистических портретах, в стремлении героев к справедливости и свободолюбию, в защите прав и достоинства человека, в

масонском нравственном совершенствовании.

3. Истина, познание, мировоззренческая ценность

а) истина, познание в контексте космологической концепции мира – творчество И.С. Баха, П. Хиндемита, симфония «Юпитер» и опера «Волшебная флейта» В.А. Моцарта;

б) тема фаустианства – Г. Берлиоз, Ш. Гуно, Ф. Лист;

в) проявление «радио» в музыке через формообразование – полифонические сонатно-симфонические циклы.

Особой философской глубиной, наполненной противоречиями отмечено творчество Ф. Листа (в крупных формах) и Р. Вагнера, в которых нашли выражение вопросы о смысле человеческого бытия, столкновении добра и зла, идеи о роли художника в обществе, запечатленные в вечных мифах, в вечной мефисто-фаустовской теме.

Симфонии Г. Малера вбирали его философские размышления. «Малер был художником идеи, ставящим в своем творчестве вечные вопросы бытия. Он говорил о человеке и мире, добре и зле, жизни и смерти, гармонии и хаосе. Он силился постигнуть, что есть вечное, прекрасное, что есть цель...» (И.А. Барсова). В каждой симфонии Малер дает ответ человеку, оказавшемуся в критической ситуации, и выход видится композитору, то в обращении к природе, то к религии, то к разуму, то к искусству, то в бессмертии, то в Божественной любви и вечности духа.

Гениальный дар Чайковского проявился в раскрытии душевного мира человека, в обращении к вечным человеческим, морально-философским проблемам. У П.И. Чайковского психологическое нашло выражение в раскрытии общечеловеческих душевных стремлений, в обращении к проблемам внутреннего мира человека, жизни и смерти. Чайковского, как защитника прекрасного в жизни, лирика, драматурга-психолога по типу художника ставят рядом с Л.Н. Толстым, М. Достоевским, А.П. Чеховым. Главная тема творчества композитора – порыв, стремление человека к счастью, любви и трагическая обреченность. Характерна страстная любовь к жизни, ничем неудержимая тяга к прекрасному, которую черпает композитор, как из источника то в литературе, то в искусстве, то в родной природе. Словно в фокусе собраны в творчестве композитора общечеловеческие ценности: Отечество - жизнь - человек - природа - истина - Бог - и все это с позиции художника является проявлением прекрасного.

4. Красота, прекрасное

а) Культ красоты человека, гармония души и тела – музыка Возрождения, барокко, классицизма;

б) сила искусства: тема Орфея – Я. Пери, К. Глюк, Г. Берлиоз, Ф. Лист;

в) музыка в синтезе искусств;

г) любовь как одна из высших форм проявления прекрасного. Тема любви в романах, операх, симфонических произведениях – Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, Г. Берлиоз, Дж. Верди, М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов и др.;

д) красота как высшая ценность импрессионизма;

е) гармония музыкальных форм, красота «музыкального» в музыке.

Красота как высшая эстетическая ценность объединяет ценностные категории. Прекрасно, с любовью воспеты в музыке С. Рахманинова Отечество, Родина во Втором фортепианном концерте, воспринимаемом как лирическая поэма о России. Изумительно сказал Н. Метнер о главной теме первой части концерта: слушаешь и чувствуешь, как во весь рост поднимается вся Россия.

Ценностную категорию *красоты* возможно наиболее полно раскрыть в теме «Импрессионизм» на примере творчества К. Дебюсси. Импрессионизм, как самое светлое направление в искусстве, зародившееся во Франции во второй половине XIX века сначала в живописи, затем в поэзии и музыке, запечатлел мгновения окружающего мира, передал непосредственное впечатление от увиденного явления. Культ радости, прославление красоты - самая сильная сторона импрессионизма, и источник красоты импрессионисты ищут в пейзажах, портретных зарисовках, в жизни Парижских улиц, жанровых сценах. Ценности *прекрасного, человека, жизни, природы* заиграли новыми, чистыми красками на полотнах живописцев, в музыке.

## 5. Природа

а) Подражание голосам природы, картины природы, чувства, вызванные образами природы – французские и английские клавесинисты, А. Вивальди,

Й. Гайдн, Л. Бетховен и др.;

б) пантеистическое восприятие природы – Н.А. Римский-Корсаков, Г. Малер;

в) романтическое восприятие природы как отражение внутреннего мира человека – Ф. Шуберт, Г. Берлиоз, Р. Вагнер;

г) отражение голосов природы в современной музыке, «новое подражание» электронными (техническими) средствами музыки – О. Мессиан, Э. Денисов.

## 6. Отечество

а) Свободолюбие. Справедливость, национальное самосознание, отраженные в биографиях композиторов; б) гражданская тема (композитор и эпоха, тема Родины): идея самопожертвования во имя свободы народа – оратории Г. Генделя; идея «братство-равенство-свобода» – Л. Бетховен; патриотизм – Ф. Шопен, Ф. Лист, А. Дворжак, Б. Сметана, Э. Григ, Я. Сибелиус, М.И. Глинка, Дж. Верди и др.; власть и народ – М.П. Мусоргский; революционная тематика – Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов;

в) фольклор, его претворение в творчестве композиторов.

Патриотическая тема Родины часто имеет лирическую окраску, то есть передается через призму собственных переживаний композитора или раскрывается через картины народной жизни, природы. Неразрывная связь личного сокровенного в музыканте с гражданской позицией - особая ценностная черта.

В музыкальных произведениях *ценность Отечества* воплощается через тему национального подвига («Иван Сусанин» М.И. Глинки), историю и миф («Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Богатырская симфония» и «Князь Игорь» А.М. Бородина, оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов», «Хованщина»). *Ценности Отечества* противостоит *антиценность война* – тема, которая наиболее обостренно звучит в творчестве композиторов XX века: А.Онегера, К. Пендерещкого, Д. Шостаковича, Б. Бартока и других.

## 7. Труд, деятельность, созидание

а) Творческие пути композиторов как примеры самоотверженного труда – акцент на формирование, становление личности композитора;

б) композиторы – о ценности труда;

в) крестьянский и ремесленный труд, идиллически воспетый в творчестве композиторов (И.С. Бах «Крестьянская» кантата, Й.Гайдн оратория «Времена года», К.М. Вебер «Вольный стрелок», Р. Вагнер «Нюрнбергские мейстерзингеры»);

г) реалистическое отражение труда в русской советской музыке.

Перечисленные общечеловеческие ценности составляют условно аксиологическое ядро аксиологизации музыкального восприятия, постижения музыки в смысле человеческого бытия.

А.Н. Скрябина: внешне хрупкий, невысокий и утонченно-элегантный, он был человеком с необыкновенной силой воли, силой духа, для которого высшая ценность - творческое созидание, творческий процесс, приводящий к достижению цели - экстазу, когда

одаренный художник уподобляется Человеку-Богу, а его труд, деятельность способны сделать мир лучше («Люди, я иду сказать вам, что вы сильны и могучи»).

Как субъективный идеалист по мировоззрению, в своей лучшей симфонии «Божественная поэма» он провозгласил «Я есмь», и его дух устремился в свободный полет, в божественную игру. Что и говорить, сложно воспринимается творчество А. Скрябина, но оно несет свои ценности.

Перечисленные общечеловеческие ценности составляют условно аксиологическое ядро музыки, согласно концепции аксиологизации музыкального восприятия (постижения) музыки.

В заключение приведем два кратких очерка в качестве примеров выражения общечеловеческих ценностей в музыке двух крупнейших отечественных композиторов второй половины XX века, представителей противоположных стилей – С. Губайдулиной, композитора «авангардного» направления, и Г. Свиридова, композитора традиционного направления и ярко выраженного сторонника претворения отечественной идеи в музыке, продолжателя традиций Глинки.

#### *Очерк первый*

#### **Духовный смысл музыки Софии Губайдулиной**

*С точки зрения аксиологического подхода к музыке как явлению духовной культуры, несущей общечеловеческие ценности значимость имеет, к примеру, музыкальное творчество Софии Губайдулиной, содержащее мировоззренческие идеи. Оно отличается философской направленностью, высокой духовностью, гуманизмом и является по своей сути религиозным. По мнению композитора именно религиозность составляет смысл искусства, а историческое самодвижение музыки сопоставимо с судьбой человека. Мировоззренческая ценность музыки Губайдулиной заключена в символической троичности - звукового «тела», души и духа, передающих боль, которую ощущает композитор. Ей свойственно философское восприятие звука. Такое мироощущение Софии Губайдулиной на острие эпох нам представляется симптоматичным, и мы в качестве примера изложим кратко о ценности музыки композитора и претворенных общезначимых ценностей.*

Принадлежа Европе и Азии, Губайдулина по сути является космополитом в лучшем изначальном смысле этого слова - как гражданин мира, соединяя в философско-религиозном мировосприятии

идеи Конфуция, даосизма, философию Николая Кузанского, Гегеля, Кьеркегора, Гуссерля, Николая Бердяева, психологию Юнга, эстетику Лосева, католическую литургию, другие западные и восточные традиции. Как говорит Губайдулина: «Душа моя скорее универсальная... и поэтому я стремлюсь к Баху, Бетховену, Моцарту, то есть к универсальному языку» (1).

Однако мы живем в иной звуковой ситуации. Современный композитор расширил звуковое пространство, он «слышит» космический ритм по-своему. София Губайдулина своим творчеством в высшей степени выражает стремление музыкантов XX века к расширению границ звуковой экспрессии, отвечающей философской формуле: жизнь всегда дуалистична, антиномична, соткана из противоречий.

Для нее звук, звуковой поток как живое существо, материя. Он все время движется, дышит. Композиторы испытывают сильное желание проникать в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души. Даже один звук содержит большой звуковой мир - обертоны, микротоны, призвуки. Жизнь в этом временном пространстве имеет свой магический смысл. Переходы из одного состояния в другое создают сгусток смыслов, «вибрацию» души. Звук может быть «по земному» экспрессивным, «человечным», но стоит по иному прикоснуться к струне, и мы переносимся с земли на небо. Например, скольжение от низкого басового звука вверх к высокому подобно тому, как душа взмывает ввысь, словно переносясь в сакральный мир.

Используя такие звуковые пространства как микрохроматика, хроматика, диатоника и пентатоника, Автор говорит: «Мне кажется..., что микрохроматическое пение - самое «внутреннее» из всех, потому что голос преобразуется в шепот и кажется колебанием вокруг звука, подобно тому, как душа при произнесении важного слова. Хроматическое пение - это пение внутренней страсти..., пение диатоническое - более расслабленное и спокойное. Пентатоническое - пение природы» (2). Речь идет о сочинении «Introitus», которое Губайдулина представляла себе как начало инструментальной мессы, содержащей интонации молитвы.

Проникновение в глубину звука - как проникновение в глубину духовного мира человека.

Губайдулина философ и одновременно поэт в музыке, эстетик с религиозно-психологическим подходом. Она дает свой ответ на современную звуковую ситуацию, тонко обращаясь к вечным темам Бога, жизни и смерти. Ее музыка - это нерв, боль души.

Есть, к примеру, в творчестве Губайдулиной кантата «Рубайят» на стихи Омара Хаяма, Хафиза, Хакани — средневековые стихи, содержащее высокие человеческие ценности: о Боге, смысле жизни, душевной боли, смерти; в них и ценность погружения в созерцание, сосредоточенное состояние. Музыка этого произведения отнюдь не восточного «архаического» характера, она выходит далеко за пределы «видимого горизонта», где гедонистические мотивы соединяются с пафосом свободы личности. София Губайдулина нередко обращается к Востоку, черпая оттуда магическую символику.

Здесь проступает характерная черта современного искусства как стремление европейской культуры находить подпитку в экзотике Востока, что, согласно Н Бердяеву, есть восстание духа против наступления цивилизации.

Есть у С.Губайдулиной произведение с символическим названием «Живое - неживое», в котором противопоставляется звучание естественное синтезированному. Вздох, плач, вскрик трансформируются в искусственные, человеческий смех переходит в ужасный механический машинный. И в этом есть свой смысл, который можно интерпретировать как наступление урбанизации на человека, как антитеза «духовное - бездуховное», увы, в социуме с перевесом последнего.

С. Губайдулина уверена в том, что невозможно стать подлинным художником, не будучи свободным: «Чтобы звук был красивый у пианиста — руки должны быть свободными, у художника должна быть свободной душа» (3).

Софию Губайдулину обычно причисляют к авангарду отечественной композиторской школы. Губайдулина не любит слово «авангард» применительно к искусству, так как в нашей стране оно до последнего времени имело негативный оттенок. Она считает, что важнее в искусстве быть не впереди (Avant - «впереди»), а быть новым. Новым - значит обладать способностью слышать и выражать современную звуковую ситуацию. «Мы, я и мои друзья, вспоминает София Губайдулина, - решили заниматься «чистым» искусством, писать то, что хочет сама музыка независимо от окружающих. Интерес проявляли к самому музыкальному звуку как таковому» (4). Следует отметить закономерность распространения такого взгляда на музыку. В настоящее время утверждается идея самоценности искусства, искусства как цели не замещаемой никакой иной деятельностью, искусства, обладающего самодвижением. Зву-

ковая материя современного мира невероятно богатая, многообразная и сложная, сонористическая. Сам звуковой материал, как считает Губайдулина, переживает драму своего существования. Он испытывает некую боль, а композиторы пытаются снять ее, сочиняя музыку. При этом она сравнивает историческое самодвижение музыки с судьбой человека. Так, по ее мнению, существует некий путь, который дан нам - болезнь души. Когда уходишь от этой линии, время теряется, это катастрофа. У каждого человека своя судьба, но часто человек не идет по своей линии, теряет ее, от этого у него болит душа. Болезнь души есть отклонение от линии.

Снятие боли, поиск душевного равновесия, духовности вновь и вновь обращают композитора от Запада к Востоку - там, где сложнее и изысканнее передача человеческого. Как постулирует философия искусства, для художника окружающий мир интересен не сам по себе, а в его значении для человека. И для Губайдулиной важно, чтобы время было сущностным, а не бытовым, следует внимательно смотреть на окружающий мир и отвечать на боль, которая возникает от ощущения существующей бездуховности. Содержание ее музыки - душа, духовность, боль. В музыкальных произведениях это проявляется через символы (и, прежде всего символ креста), метафору, в способах звукоизвлечения, своеобразной комбинации музыкальных инструментов, сонористике.

Так у нее сложилось свое видение в жизни и музыке пересечения «горизонталей» и «вертикалей». Переход человека из состояния сна в состояние бодрствования это момент, когда время превращается из «вертикалей» в «горизонталь», а искусство и есть именно этот крест - горизонталь и вертикаль. Композитор же творит музыкальную форму, при этом в творческом процессе заключается возможность в горизонтальном времени почувствовать вертикальное.

Для нее музыкальная форма есть дух, потому что в ней, по словам композитора, происходит преобразование музыкальной материи в символ, а символ есть откровение высшей реальности - проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством. Здесь Губайдулина придерживается точки зрения А.Ф. Лосева, который мыслит всякое множество, как одно целое, где единицы мыслятся не просто сами по себе, а в контексте единства целого. «Множество», по Лосеву есть эйдос, рассматриваемый как подвижной покой. Для того, чтобы достигнуть единства музыкальной формы, нужно, как полагает Губайдулина, распять вертикаль многомерного Божественно-

го смысла горизонтально времени. Идея в сущности трагическая. Вот почему художественное произведение всего представляется ей в виде распятия.

«Смысл искусства в сущности религиозный, - говорит С. Губайдулина, - хотя религиозность может и не осознаваться авторами художественного произведения. Дело в том, что свойство взаимосвязи и глубокой зависимости всего заключено в естественной физической природе мира. Это один из всеобщих законов существования - закон всемирного тяготения. Данное космическое свойство коренится в глубинной необходимости: связать, слить воедино творца и его творение. И связывающая, интегрирующая роль формы в искусстве - как бы метафора этого закона. Конечно, я вовсе не хочу сказать, что религиозная и художественная деятельность людей идентичны. Религия и искусство относятся друг к другу как естественное и искусственное в жизни человеческого общества вообще: религия - это наша естественная духовная жизнь... Религия- это то, что нам дано, а искусство- то, что нам задано. Хотя оба рода деятельности не идентичны, но цель у них общая» (5).

Произведения Губайдулиной пронизаны магическим смыслом, религиозно - философским символом. «Detto II» («Сказанное») - произведение для виолончели и ансамбля, представляющее собой род одночастного концерта, где, как отмечает исследователь творчества Губайдуллиной В.Н Холопова, две стороны - солист и ансамбль - контрастируют, это как бы пастор и паства, проповедник и толпа, взаимоотношения, которых претерпевают несколько стадий: от непонимания, отчуждения к пониманию на уровне толпы, затем к пониманию на уровне проповедника. Глубинное же намерение композитора в данном сочинении, по словам автора, проникнуть внутрь звука, звукового потока, мысленно жить внутри его микроскопических пространств. Виолончель способна звучать с огромной выразительной силой. Начиная с микроинтервалов, утонченной хроматики звуковое поле постепенно расширяется, рождая интервалы все более широкие. В репризе происходит обратный процесс - свертывание, сжатие. В произведении «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра символичен состав инструментов: виолончель - жертва, Бог-Сын, Христос; баян - Бог-Отец; струнные - Святой Дух (для названия частей произведения избраны слова из оратории старинного немецкого композитора Г. Шютца «Семь слов Иисуса Христа на кресте»). В кульминации звук становится резким похожим на крик, смычок уходит за подставку, почти за

пределы инструмента; при этом струна и подставка образуют пересечение в виде креста - звучит тихая, с болью музыка.

София Губайдулина в своей музыке соединяет небесное царство и земную жизнь, она верит в бессмертие души и к обоим мирам относится как равнозначимым. Художественный стиль Губайдулиной настолько индивидуален, что на самом деле его трудно причислить к какому-то одному направлению. Индивидуальность ее стиля определяется представлением о религиозной сущности искусства и ценности бытия человеческого духа.

Итак, София Губайдулина композитор философского склада. Ценностной доминантой ее творчества стали религиозно-мировоззренческие идеалы. Гармонию своей жизни она нашла в гармонии музыки и религии.

*Литература:*

1. Губайдулина С. Сквозь тернии к нотам. // Литературная газета №22, 2002 г.
2. Холопова В. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной. / Э. Рестаньо. - М.: композитор, 1996.- С.74.
3. Там же. С. 49.
4. Стенограмма телепередачи «Музыка одинокой души» от 3.06.1995., по записи, сделанной в Татарстане в 1993 г.
5. Холопова В. София Губайдулина. Монографическое исследование. / Э.Рестаньо. - М.: Композитор, 1996.- С. 64.

*Очерк второй*

**Отечество как ценность в музыке Г.В. Свиридова**

Этико-эстетическое как ценностное отношение к миру выступает в музыкальном творчестве Свиридова в тесной связи с его мировоззрением, которое обращено к проблеме этнокультурного развития русского народа, сохранением своего, русского, первородного. «Для меня Россия – страна простора, страна песни, страна печали, страна минора, страна Христа», писал в дневнике Свиридов. Встанут смысл жизни не только человека, но нации как целое. В связи с этим для Свиридова религиозная идея, вера предстают как идея жизни, «тайный смысл существования нации» («Музыка. как судьба», с. 457). .Мироощущение и мировоззрение композитора определяют доминанту ценностно-смыслового поля творчества, наполненного страстностью, энергией, напряжением. Чем глубже субстанциональные связи, тем сильнее напряжение, которое несет форм-идея при внешней, кажущейся легкости формы. Так, например, мы воспринимаем песни, вокальное творчество Свиридова, или

лаконичные, но ярко выразительные его инструментальные сочинения.

Великий музыкант России Г.В.Свиридов в своих тетрадах-размышлениях, которые он вел в течении последней четверти XX века, писал «О глобальном и национальном: Да, русская культура всечеловечна. И это одно из очень важных ее достоинств: она обращена ко всему человечеству, ко всем людям земли, но, может быть, самая важная, самая насущная, первостепенная ее задача – это питать душу своего народа, возвышая эту душу, охраняя ее от расщепления, от всего низменного»(с.382). Это созвучно философским мыслям Достоевского, который при освящении памятника Пушкину в Москве высказал убеждение, что русский народ призван реализовывать идею всечеловеческого объединения народов и культур.

В творчестве Г. В. Свиридова мы замечаем, как родное русское своеобразно из глубинных народных истоков претворяются в сочетании с особенностями стилей поэтов, к которым он обращался, создавая вокальные шедевры на стихи А.С.Пушкина, А.А. Блока, С.А. Есенина, В.В. Маяковского. Претворяется не только русское. Другой национальный оттенок приобретает вокальная музыка, когда композитор обращался к поэзии шотландского поэта Р. Бернса или армянского - А.С. Исаакяна. Для русской музыкальной культуры характерно такое свойство как интернационализм, который ярко проявился еще у классика русской музыки М.И. Глинки, бережно по отношению к другой национальной культуре и мастерски вплетавшего в свои сочинения элементы песенно-танцевальных жанров кавказских, азербайджанских, арабских, турецких, испанских, итальянских, польских народов. Эта черта стала доброй традицией отечественной музыки.

Известно, что М.И.Глинка разделял философские идеи А.С.Хомякова. по Хомякову, «для того, чтобы достичь истинного знания, нужно «соборование многих», нужна общая согреваемая и освещаемая любовью познавательная работа». Соборность возможна лишь в Церкви. Совокупность народа, составляющего Церковь, и есть Тело Христово. В Церкви происходит единение в совместном духовном порыве, которое приобретает важность не только для потустороннего бытия, но и для земного прежде всего. Есть и иные пути искания русской души. Например, Ф.М.Достоевский пытался понять человека, ищущего веру. Поиск веры приносит человеку немало страданий, столкновений в душе, однако обретенная вера не несет успокоение душе, а приносит тревожные искания подлинного смысла жизни. Мусоргс-

кий, как и Достоевский, выводит на первый план не столько проблему совести, нравственности, сколько проблему трагической неразрешимости человеческого бытия: каждый человек есть уникальное создание, совмещающее противоречия мироздания. Мусоргский, по словам Свиридова, менее всего музыкант, а более мыслитель, историк, для которого музыка была средством поведать свои мысли по поводу таких ценностей, как Россия, ее народ, власть. В творчестве Мусоргского причудливым образом сцепляются сложные вопросы национального бытия: бушуют социальные страсти, представлен разнообразный быт, борются сильные характеры, «но доминирующей идеей является религиозная идея, вера как идея жизни, тайный смысл существования нации» (с.457).

Национальная идея и проблема национального самосознания занимают центральное место в записях Свиридова. По словам композитора, на протяжении всего XX века происходит постепенное разрушение традиций русской национальной духовности, связанной с православием. Свиридов горько, близко к сердцу воспринимал это разрушение отечественного духовного богатства, высших национальных ценностей, культуры в целом. Поэтому он очень болезненно относился к бездуховным модернистическим проявлениям в искусстве, по-своему оценивая поэтов, музыкантов, культуру современной эпохи. В центре его внимания не просто национальная идея, что в его понимании равнозначно народному, а мысль о разрушении и гибели духовной национальной культуры. «Где же путь вперед? – спрашивает композитор. – Очевидно – народное сознание, но не толпы, а именно народное, то есть выборка лучшего, духовного. Гоголь, Пушкин, Достоевский, Блок, Горький» (с.198). Падение русской национальной идеи, по мнению Свиридова, началось с развенчания православных обрядов, пренебрежения к народному среди интеллигенции, в снижении патриотизма. Оно продолжается и сейчас, несмотря на некоторые возрожденческие тенденции, которые подчас не отражают глубинную сущность русского соборного национального самосознания, того, что воспето Глинкой в «Иване Сусанине» («Жизни за царя»), когда для крестьянина (И.Сусанина) отдать жизнь за царя в период польской интервенции – это отдать жизнь за Россию, вступить на крестный путь. Три круга венчания сплетены в один драматургический узел в этой опере: венчание бытовое (дочери Антонида с Собининым), венчание царя Михаила Романова на престол, венчание Сусанина с Богом в лесу на смертном одре. «Глубоко неверная наша мысль о том,

что Глинка – основоположник нашей музыки... Народная песня и старая церковная музыка – вот то, что лежит в фундаменте нашей культуры» (с.197). Величие и значение Глинки в том, что он явился первым музыкантом, увидевшим Россию и ее народ крупно, объемно, разнохарактерно, как целое в многообразии в целом, как художественную идею.

Вся великая русская музыка представляется Свиридову мифом о России, возвышенным и величественным мифом. Как горные вершины возвышаются в ряду мирового искусства русские оперы: «Иван Сусанин» М.И.Глинки, «Русалка» А.С.Даргомыжского, «Князь Игорь» А.П.Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М.П.Мусоргского, «Сказание о невидимом граде Китеже», «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» и «Пиковая Дама» П.И.Чайковского. они принадлежали к великим творениям мирового духа. Свою лепту в миф о России внес и Свиридов, создав высокие образцы песен, романсов, крупных вокально-хоровых произведений. Слово и музыка при этом были неотделимы. Особенно близка Свиридову лирика Сергея Есенина, а также та лирика, которая перерастает в символ. «Пропахла, словно пасека, избушка лесника» – что за прелесть, саморастворение, - пишет композитор поэту В.А. Кострову. – Это русское, идет у нас с Востока, но смешано с православным Христианством, с верой, чуждой европейскому сознанию, чуждой идее «самовыражения» личности. Здесь же самоумаление, самоуничтожение – «все во мне и я во всем» или самосожжение в «Хованщине» (опере Мусоргского) – слиться с миром в пламени, а не выделиться, не отъединиться от него. Но это – страдательная черта, страдательная вера! Таков наш удел» (с.256).

Искания русской души во взглядах Свиридова приводят к истокам национального. «Русский музей и Третьяковская галерея, церкви и часовни деревянные и каменные, золотые маковки куполов, дивная колокольная музыка, несравненные русские хоры, поющие православные гимны и народные старинные песни, все это – свое, первородное, русское» (602). Важно, чтобы это первородное, великая русская музыка, исполненная красоты, благородства, высокого человеческого духа, звучала для нас, будила наши сердца, сознание, совесть – в такой музыке живет и передается жизнь нации.

*Использованная литература:*

Свиридов Г.В. Музыка как судьба /Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. – М.: Мол. гвардия, 2002.

Задачей данного приложения с примечанием было дать освещение ценностно-содержательного аспекта музыки, очертить круг общечеловеческих (интерсубъективных) ценностей, пронизывающих музыкальное искусство, выделить аксиологическое ядро в музыкальном творчестве, обращая внимание на личность композитора как субъект творчества и рассматривая смысловое поле содержания созданных им произведений.

Взгляд на преломление эстетически-ценностных доминант в музыке важен для становления аксиологизации музыкального восприятия, когда создается специфическое духовное пространство, в котором человек обретает одну из высших форм бытия, ощущение полной и всецелой причастности к миру. Этот аспект глубинной, если не сущностной коммуникации человека с универсумом способствует поиску гармонизации человеческого бытия и осуществленности себя-бытия во всех ипостасях социального космоса человека, который с эстетической точки зрения есть Гармония, совершенная или несовершенная, но всегда ведомая великим Ритмом.