

УДК 1/14

**ИСТОРИЯ И ПРИНЦИПЫ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ:
ОТ СЛОВА К МУЗЫКЕ И ОТ МУЗЫКИ К СЛОВУ***В.И. Курашов***Аннотация**

Онтологическое единство философии, математики и музыки есть основа классической музыки. Метафизическое единство музыки и слова определяет возможность реального синтеза слова и музыки.

В статье представлена методология реконструкции музыки в ситуации утраты каких-либо её записей. Анализируются особенности становления классической музыки в атмосфере европейской континентальной метафизики и островного английского эмпиризма.

Ключевые слова: история философии и музыки, взаимосвязь философии, музыки и математики, онтология музыки и метафизика.

Взаимосвязь философии и музыки

Непросто подобрать название даже к работе с ясно осознаваемой концепцией. Думаю, что ещё один подходящий вариант названия настоящего сочинения – это «Рождение музыки из духа философии», особенно если сделать акцент на инвариантной идее, связующей данное исследование.

Искусство – это мышление в образах, но образное мышление есть и во всех сферах знаний о мире, в том числе в гуманитарных науках, естествознании, математике и философии. Это свидетельствует о значительно большей общности искусства с различными науками и философией, чем это представляется при первом, поверхностном взгляде.

Математика, философия и музыка – три родные сестры. Музыка сродни математике, о чём справедливо высказывался Платон, развивая в этой части учение Пифагора о всеобщей числовой гармонии мироустройства. Математика же сродни философии, о чём также справедливо писал Платон (например, в диалоге «Государство»). Следовательно, музыкальная образованность, наряду с познаниями в философии и математике, необходима каждому человеку. Неслучайно среди философов много математиков и её почитателей (в частности, Фалес, Пифагор, Платон, Лейбниц, Декарт, Кант), а также много ценителей музыки не только в эстетическом отношении, но и как формы выражения философских смыслов (среди них Платон, Шопенгауэр, Ницше, Витгенштейн).

Что касается искусства, то в наше время оно действительно молодеет, но не в лучших формах эпохи Ренессанса XV века, когда искусство обратилось к идеалам Древней Греции. Оно обратилось к дикому состоянию человечества – с XX века в нём возродились первобытные ритмы и оргиастические сцены.

Замечу, что настоящая работа не есть история философских воззрений на музыку, она и не история музыкальной эстетики, и не история теорий музыки, а именно исследование взаимосвязи творчества в слове и музыкального творчества в стиле свободного критического осмысления проблемы – это и есть принципы философии музыки. С логико-методологической точки зрения нельзя полноценно познать систему изнутри, соответственно, невозможно познать музыку из неё самой, для этого нужно выйти на метауровень – уровень философии (о познании объектов на основании принципов редукции, целостности и контрредукции, проблеме части и целого см. [1, с. 77–92]).

Рассмотрим проблему в историческом контексте. Это принципиально важно, ведь, когда мы смотрим в будущее и видим его неясные очертания, это естественно; когда мы смотрим в прошлое и видим его неясные очертания, это прискорбно. Ниже я буду излагать результаты своего осмысления проблемы, а также некоторые известные факты. Последние – ровно настолько, насколько это необходимо для связности текста работы, для её целостности как произведения научного искусства.

Период зарождения философии

Пифагор (VI – V вв. до Р. Х.). Пифагор, по преданию, занимался разработкой математики, особенно построением геометрии как дедуктивной аксиоматической науки, мистикой чисел и теорией музыки. Теорией музыки, насколько можно предположить, он (точнее говоря, пифагорейцы) занимался с точки зрения выявления числовых соотношений созвучий.

«Занимаясь гармонией, пифагорейцы пришли к выводу, что качественные отличия звуков обуславливаются чисто количественными различиями длин струн или флейт. Так, если длина струн относится как 1 : 2; 3 : 2; и 4 : 3, т. е. разница в тонах будет октавой, квинтой или квартой, музыкальные интервалы благозвучны (консонантны), в других же случаях – неблагозвучны (диссонантны). Таким образом, здесь дело сводилось к целым числам и их соотношениям. Это привело пифагорейцев к мысли, что все закономерности мира можно выразить с помощью чисел, что “элементы чисел являются элементами всех вещей и что весь мир в целом является гармонией и числом” (Аристотель “Метафизика”). Отсюда исключительный интерес пифагорейцев к основе основ – арифметике, с помощью которой можно выразить все отношения между вещами и построить модель мира» [2, с. 67].

Если обратиться к труду Боэция «Наставление к музыке», то получается, что числовые соотношения консонансов Пифагор впервые установил по весу звучащего предмета, а лишь затем по длине струн. При этом надо иметь в виду, что мы говорим о временах, которые известны нам только по пересказам, по вторичным источникам. Боэций представляет историю открытия взаимосвязи математики и музыки так: «...Однажды, под влиянием какого-то божественного наития, проходя мимо кузниц, он слышит, удары молотков из различных звуков образуют некое единое созвучие. Тогда, поражённый, он подошёл вплотную к тому, что долго искал, и после долгого размышления решил, что различие звуков обусловлено силами ударяющих, а для того чтобы уяснить это лучше, велел кузнецам поменяться молотками. Однако выяснилось, что свойство звуков

не заключено в мышцах людей и продолжает сопровождать молотки, поменявшиеся местами. Когда, следовательно, Пифагор это заметил, то исследовал вес молотков. Этих молотков было пять, причём обнаружилось, что один из них был вдвое больше другого и эти два отвечали друг другу соответственно созвучию октавы. Вес вдвое большего был на $\frac{4}{3}$ больше веса третьего, а именно того, с которым он звучал в кварту. Относительно же четвёртого, с которым этот же молоток связывало созвучие квинты, Пифагор обнаружил, что первый молоток тяжелее его в полтора раза ($\frac{3}{2}$. – В.К.). Оба эти молотка, звучавшие в кварту и в квинту с первым, как выяснилось, друг в отношении друга соблюдали отношение $9 : 8$. Пятый же молоток был отброшен, как несозвучный им» [3, с. 162–163].

Можно сказать, что запись музыки, или идеография музыки, – это в первую очередь топография струнных инструментов.

Принципиально важно отметить, что здесь мы видим как воспринимаемое благозвучие музыки привело к пифагорейской философской онтологии. С этого времени и до эпохи Возрождения музыка входила в число четырёх свободных искусств, или *квадриум* естественных наук: музыка, астрономия, арифметика, геометрия. Можно сказать, что квадриум составлял корпус естественнонаучных дисциплин Античности и Средневековья.

Период классической античной философии

Платон (427–347 до Р. Х.). Размышления Платона я представляю по сравнению с другими последующими философами наиболее полно – я вполне согласен с А. Уайтхедом (1861–1947), который заметил, что *вся западная философия – это подстрочные примечания к Платону.*

Платон в диалоге «Протагор» уже называет полностью квадриум, выделение которого в числе семи свободных искусств часто приписывают раннему Средневековью, он замечает, что юношей заставляют заниматься упражнениями, «уча их вычислениям (арифметике. – В.К.), астрономии, геометрии, музыке» [4, т. 1, с. 428].

В диалоге «Государство» музыку и астрономию Платон называет *родными сёстрами*: «Пожалуй, как глаза наши устремлены к астрономии, так уши – к движению стройных созвучий; эти две науки – словно родные сестры; по крайней мере так утверждают пифагорейцы, и мы с тобой...» [4, т. 3, с. 314]. По Платону (диалог «Кратил»), бог Аполлон является не просто покровителем музыки, а выражает высшее единство разных искусств – «способность к музыке, к пророчеству, к врачеванию и к стрельбе из лука» [4, т. 1, с. 639].

Центральная мысль платоновской метафизики музыки (диалог «Пир») заключается в том, что *музыкальная гармония – это не результат созвучия отдельных звуков.* Напротив, *благозвучие, или гармония,* как пишет Платон, ссылаясь на Гераклита, *есть результат того, что «единое, расходясь, само с собою сходится».*

Здесь же Платон пишет: «Вероятно, мудрец (Гераклит. – В.К.) просто хочет сказать, что гармония возникает из звуков, которые сначала различались по высоте, а потом благодаря музыкальному искусству друг к другу приладились. Ведь не может же возникнуть гармония только оттого, что один звук выше, а другой ниже. Гармония – это созвучие, а созвучие – это своего рода согласие, а из начал различных, покуда они различны между собой, согласия не получится. И опять-

таки, раздваивающееся и несогласное нельзя привести в гармонию, что видно на примере ритма, который создаётся согласованием расходящихся сначала замедлений и ускорений. А согласие во всё это вносит музыкальное искусство, которое устанавливает, как и искусство врачебное, любовь и единодушие. Следовательно, музыкальное искусство есть знание любовных начал (здесь это знание бога Эрота. – В.К.), касающихся строя и ритма. Впрочем, в самом строении гармонии и ритма нетрудно заметить любовное начало, и любовь здесь не двойственна. Но когда гармонию и ритм нужно передать людям, то есть либо сочинить музыку, что называется *мелопеей*, либо правильно воспроизвести уже сочинённые лады и размеры, что достигается выучкой, тогда эта задача трудна и требует большого искусника» [4, т. 2, с. 95–96]. Далее Платон указывает, что прекрасная, небесная любовь, которую должна представлять музыка, относится к богу Эроту музы Урании. «Эрот же Полигимнии пошл, и прибегать к нему, если уж дело дошло до этого, следует с осторожностью» [4, т. 2, с. 96].

Музыка едина и целостна, если она основана на любви («любовью называется жажда целостности и стремление к ней» [4, т. 2, с. 101]).

Платон указывает, что, воспринимая и познавая единство музыки, человек приобретает мудрость и способность познавать единство мира. В диалоге «Филеб» говорится: «Но, друг мой, после того как ты узнаешь, сколько бывает интервалов между высокими и низкими тонами, каковы эти интервалы и где их границы, сколько они образуют систем (предшественники наши, открывшие эти системы, завещали нам, своим потомкам, называть их гармониями и прилагать имена ритма и меры к другим подобным состояниям, присущим движениям тела, если измерять их числами; они повелели нам далее рассматривать таким же образом всякое вообще единство и множество), – после того, как ты узнаешь всё это, ты станешь мудрым, а когда постигнешь всякое другое единство, рассматривая его таким же способом, то сделаешься сведущим и относительно него» [4, т. 3, с. 14]. В этом фрагменте мы находим свидетельство того, что теория музыки создавалась задолго до Платона.

Важно иметь в виду, что музыка, о которой преимущественно пишет Платон, – это *мусическая музыка, то есть боговдохновенная музыка, которая не только выражает основы мироздания, но и представляет собой эти основы.*

Можно также сказать, что мусическая музыка – это философская музыка. Музыка являет нам единство бытия, она есть путь философского постижения единства мира. Об этом пишет толкователь философии Платона, представитель среднего платонизма Алкиной: «Устремляясь к тождественному слухом, не забудем о музыке: как к астрономии – зрение, так и к гармонии относится слух. И как астрономия обращает взор от зримого к незримому и подводит к умопостижаемому бытию, так и восприятие гармоничных звуков позволяет перейти от слышимого к умозрению тождественного. Без прохождения данного курса наук наши попытки рассматривать тождественное будут совершенно бесцельны, бесполезны и бессмысленны. В самом деле, от зримого и слышимого мы должны непосредственно переходить к тому, что может увидеть только размышляющая душа. Так вот, изучение этих дисциплин есть своего рода введение к рассмотрению сущего: в своём стремлении постичь сущее геометрия, арифметика и связанные с ними дисциплины (астрономия и музыка, а все вместе они составляют квадриум наук

о природе. – В.К.) грезят о нём, хотя и не способны увидеть его въяве. Итак, они, как было сказано, совершенно необходимы...» [4, т. 4, с. 634].

Несмотря на то что Платон, следуя пифагорейскому учению, считает музыку и математику родными сёстрами, всё же он производит *разделение на искусства (науки) точные и менее точные*. Так, он замечает в диалоге «Филеб»: «Разделим, значит, надвое так называемые искусства: одни в своих творениях следуют музыке и причастны меньшей точности, другие же приближаются к строительному искусству и более точны» [4, т. 3, с. 65].

Платон считает, что речь человеку дана богами, чтобы упорядочивать круговращение нашего мышления, а музыка, в свою очередь, дана для упорядочивания круговращения души. В диалоге «Тимей» сказано: «Музы дарованы каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия – хотя в нём только и видят нынче толк, – но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести её к строю и согласованности с самой собой. Равным образом, дабы побороть неумеренность и недостаток изящества, которые проступают в поведении большинства из нас, мы из тех же рук и с той же целью получили ритм» [4, т. 3, с. 450]. Стоит также заметить, что критика Платоном вкусов и нравов своего времени вполне может быть отнесена и к нашему времени.

Культура тела и интеллектуальная культура в Древней Греции взаимообусловлены. У Платона находим в диалоге «Тимей»: «Скажем, тот, кто занимается математикой или другим делом, требующим сильного напряжения мысли, должен давать и телу необходимое упражнение, прибегая к гимнастике; напротив, тому, кто преимущественно трудится над развитием своего тела, следует в свой черёд упражнять душу, занимаясь музыкой и всем тем, что относится к философии» [4, т. 3, с. 495].

В итоге можно сказать о философии музыки у Платона следующее:

– музыка едина в квадриуме «геометрия, арифметика, музыка, астрономия», то есть музыка относится к основам мироустройства;

– музыка в своём благозвучии, гармонии есть выражение идеи (эйдоса) гармонии, которая предшествует сочинению музыки и её исполнению; другими словами, не звуки слагаются по воле земного человека в гармонию, а небесная гармония предписывает благозвучные сочетания;

– воспринимая и познавая единство музыки, человек приобретает мудрость и способность познавать единство мира;

– окровителями музыки являются светоносные боги – это Аполлон (он же Гелиос) и Эрот небесной музы Урании; словом, музыка в её лучших (но не пошлых) проявлениях – это метафизическая, неземная сущность;

– музыка едина и целостна, так же как и любовь, на которой она основана;

– звуки – это буквы музыки, которые выражают смыслы только в целостности музыкальных сочинений;

– занятия науками, или философией, в том числе музыкой, следует органично сочетать с физкультурой; то есть человек равным образом должен заниматься мусическими и гимнастическими искусствами.

О программной музыке, иллюстративной музыке у Платона нет речи, а такая тематическая музыка, как гимны, по его убеждению, тяготеет к пошлости.

К фольклорной музыке Платон относится снисходительно. В его диалоге «Законы» мы это узнаём по рассуждениям о хорах и хороводах, сопровождающихся телесными движениями, музыкой и пением: «...Нам, точно собакам-ищейкам, надо разыскивать, что прекрасно в телодвижениях, пляске, напеве и песне. Если же это от нас ускользает, всё наше рассуждение о правильном воспитании, эллинском или варварском, будет впустую» [4, т. 4, с. 102].

Возвышенность и выражение добродетели, по Платону (диалог «Законы»), содержатся в мусическом искусстве, или, как бы мы сейчас сказали, в авторском профессиональном искусстве: «Ведь и в мусическом искусстве есть телодвижения и напевы. Но так как предметом этого искусства служат *гармония и ритм* (курсив мой. – В.К.), то оно может быть только ритмичным и гармоничным; поэтому совершенно неверно уподобление, которое делают учителя хоров, когда говорят о *красочности* (курсив мой. – В.К.) напевов или телодвижений» [4, т. 4, с. 102].

Кратко говоря, *красочность музыки и танца для Платона есть признак искусства низкого по сравнению с мусическим искусством, строго следующим канонам гармонии и ритма. Сейчас мы бы обсуждали эту проблему в ключе понятий «фольклор» и «классическая музыка».*

Хотя тезис «искусство для искусства» сформулировал француз Виктор Кузен (1792–1867), который в 1845 году написал: «Нужно понимать и любить мораль ради морали, религию ради религии, искусство ради искусства» (цит. по [5, с. 282]), Платон был, видимо, первым мыслителем, который касательно музыки утверждал, что музыка – это философский путь познания мира, а не средство услаждения души.

В диалогах Платона я нашёл упоминания только двух музыкальных инструментов: духового инструмента – свирели и струнного щипкового – кифары (прототипа арфы). Это тоже важный показатель ментальности и эстетики Древней Греции. Иные инструменты были известны древним грекам (трубы, рог, ударные), но, вероятно, они не могли быть средством служения мусическим искусствам.

В текстах диалогов Платона я не нашёл каких-либо указаний на нотную запись. Фиксация музыки – это «топография» струнного инструмента. Например, в диалоге «Геэтет» находим: «А в совершенстве обучиться у кифариста разве не значило для тебя уметь следить за каждым звуком и определять, от какой струны он исходит? А что звуки – буквы музыки, это всякий согласится повторить» [4, т. 2, с. 269].

Мы рассмотрели философию музыки Платона. Я считаю, что *в заданной программе рассмотрения философии музыки в интеллектуальной истории человечества мы прошли более половины пути. Настолько велик Платон.*

Аристотель (384–322 до Р. Х.). Аристотель – ученик Платона, известен высказыванием «Платон мне друг, но истина дороже». В ряде центральных разделов философии его учение существенно отличается от философии Платона. *Самое главное – это то, что идеи (эйдосы) в онтологии Аристотеля «перемещены» с небес на землю. Аристотель не признаёт небесный внеземной мир*

идей, то есть фундаментальную составляющую онтологии (точнее, метафизики¹) Платона.

Приведу несколько цитат из трудов Аристотеля. В «Метафизике» он пишет: «Так как благое и прекрасное не одно и то же (первое всегда в деянии, прекрасное же и в неподвижности), то заблуждаются те, кто утверждает, что математика ничего не говорит о прекрасном или благом. На самом же деле она говорит прежде всего о нём и выявляет его. Ведь если она не называет его по имени, а выявляет его свойства (*erga*) и соотношения, то это не значит, что она не говорит о нём. А важнейшие виды прекрасного – это слаженность, соразмерность и определённость, математика больше всего и выявляет именно их. И так как именно они... оказываются причиной многого, то ясно, что математика может некоторым образом говорить и о такого рода причине – о причине в смысле прекрасного» [7, с. 326–327].

В «Политике» Аристотель ясно показывает, что *музыка – это не философская наука с онтологическим статусом, а общеобразовательная дисциплина для досуга*: «Обычными предметами обучения являются четыре (но это не классический квадриум, который выделил Платон и затем средневековые учёные. – В.К.): грамматика, гимнастика, музыка и иногда рисование. Грамматика и рисование изучаются как предметы, полезные в житейском обиходе и имеющие большое практическое применение; гимнастикой занимаются потому, что она способствует развитию мужества. Относительно же музыки может, пожалуй, возникнуть сомнение, так как теперь музыкой занимаются большей частью только ради удовольствия. Но предки наши поместили музыку в число общеобразовательных предметов потому, что сама природа, как на это было неоднократно указано, стремится доставить нам возможность не только правильно направлять нашу деятельность, но и прекрасно пользоваться досугом» [8, с. 630].

Аристотель в «Политике» прямо настаивает на своей позиции, искажающей реальность предшествующей интеллектуальной культуры: «Поэтому и наши предки поместили музыку в число воспитательных предметов не как предмет необходимый (ничего такого в ней нет) и не как общепользительный, вроде грамотности, которая нужна для ведения денежных дел, и для домоводства, и для научных занятий, и для многих отраслей государственной деятельности. И от рисования, видимо, получается польза – способность лучше оценивать произведения искусства, как в свою очередь гимнастика служит к укреплению здоровья и развитию телесных сил (ничего подобного занятия музыкой не дают). Поэтому остаётся принять одно, что музыка служит для заполнения нашего досуга, ради чего её, очевидно, и ввели в обиход воспитания» [8, с. 631].

Для обоснования своего отношения к музыке *Аристотель обращается к примерам из жизни богов* (скажем сразу – это не сильный аргумент): «...У поэтов Зевс сам не поёт и не играет на кифаре. Больше того, кто занимается этим, мы называем ремесленниками и занятия эти считаем не подобающими мужу, если только он не навеселе и не забавляется» [8, с. 635].

¹ Слово «метафизика» имеет в различных исторических контекстах неодинаковые смыслы и значения. В настоящей работе я использую слово «метафизика» в его основном значении. Метафизика – это та же онтология, то есть учение о бытии, об основах мироздания, но особая онтология, предметом осмысления которой является то, что находится за пределами возможного опыта человека (подробно об этом см. [6, с. 49–52]).

Нетрудно заметить, что Аристотель обходит стороной учение предков (дальнего – Пифагора и близкого – Платона), отказывая музыке в том, что она метод и предмет познания основ мироздания. Помимо досуга, по Аристотелю, *музыка всё же может служить воспитанию, чему не способствует фригийский лад, а среди инструментов – флейта*. В «Политике» он пишет: «Для воспитания же, как сказано выше, нужно пользоваться мелодиями этического характера и соответствующими им ладами. Таким ладом, как мы ранее сказали, является лад дорийский; но можно воспользоваться также и тем или иным из других ладов, если причастные к занятиям философией и к музыкальному воспитанию одобряют его. Сократ в “Государстве” (точнее автор этого диалога Платон. – В.К.) не прав, когда утверждает, что наряду с дорийским ладом можно оставить ещё только фригийский, тем более что он из музыкальных инструментов исключает флейту. Ведь фригийский лад в ряду других занимает такое же место, какое флейта – среди музыкальных инструментов: тот и другая имеют оргиастический, страстный характер. Доказательством этому служит поэзия: для выражения вакхического экстаза и тому подобных состояний возбуждения из всех инструментов преимущественно нужна флейта, а среди ладов такая поэзия для соответствующего выражения прибегает к фригийскому ладу» [8, с. 643].

Итак, *музыка, по убеждению эллинов, должна воспитывать мужчину-воина, а для этого она должна быть не оргиастической, не лирической, без излишних красот и сладкозвучий*. Поборники такого воспитания были противниками не только флейты как сладкозвучного инструмента, но и увеличения числа струн в кифаре. Действительно, *расширение музыкальной палитры увеличивает возможности использования инструмента для наслаждений и развлечений*.

В целом Аристотель в своих трудах значительно реже по сравнению с Платоном обращается к понятиям «музыка», «гармония», «ритм». Если для Платона музыка сродни математике и философии, а поэзия всего лишь «подражание подражанию» (земной мир – подражание миру идей, а поэзия, выражающая земной мир, – подражание земному миру), то для Аристотеля музыка – это развлечение и услаждение, а поэзия как раз способна в обобщённой форме выражать основы бытия.

В «Поэтике» Аристотель определяет высокое положение поэзии в системе наук: «Из сказанного ясно и то, что задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости. Ибо историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой (ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его всё равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли), – нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном. Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то характеру необходимо говорить или делать то-то; это и стремится показать поэзия, давая героям вымышленные имена. А единичное – это, например, что сделал или претерпел Алкивиад» [8, с. 655].

С современной точки зрения взирая на историю человеческой культуры, можно определённо говорить, что и высокая поэзия, и высокая музыка (древние

греки сказали бы *мусическая поэзия* и *мусическая музыка*) призваны восходить к высшим началам бытия.

В результате в интеллектуальной истории человечества определились две линии в философской онтологии и философии музыки.

Линия Платона – это следование принципу *метафизического* единства музыки, математики и философии.

Линия Аристотеля – это следование принципу *физического*, или природного единства логики, математики и философии (перешедшего шаг за шагом в принципы эмпиризма, а затем позитивизма) с вынесением музыки из сферы научно-философского знания в утилитарную сферу как ремесла для повседневных удовольствий и досуга.

На переходе от Античности к Средневековью

Северин Боэций (480–525). Боэций вслед за античными мыслителями выделял квадриум, или математические науки: арифметику, геометрию, музыку и астрономию, который входит в семь свободных искусств (вместе с тривиумом: риторикой, грамматикой и диалектикой). Он принимал учение о том, что арифметика и музыка изучают числа, а геометрия и астрономия вещи протяжённые. С другой стороны, изменяющиеся вещи изучают музыка и астрономия, а неизменяющиеся – арифметика и геометрия. Два труда Боэция относятся непосредственно к изложению дисциплин квадриума – это «Арифметика» и «Наставления к музыке» (“*De institutione musica*”) [3]. Трактат о музыке Боэция представляет собой изложение идей античных авторов и комментарии к ним. Значительная часть труда содержит изложение пифагорейской традиции и посвящена математическому обоснованию гармонии (см. выше). В наибольшей степени Боэций опирается на учебник гармонии Никомаха из Геразы “*Manuale harmonicum*” [9].

Боэций выделяет *три вида музыки*:

1) *музыку мировую (mundana)* – это то, что мы «видим в самом небе» движение небесных светил, видим смену времён года;

2) *музыку человеческую (humana)*; «А что такое человеческая музыка, понимает всякий, кто углубляется в самого себя. Ведь что сочетает бестелесную живость разума с телом, как не согласие и не температура, подобная той, которая создаёт единое созвучие из низких и высоких голосов? Что иное связывает друг с другом части души, состоящей, по мнению Аристотеля, из частей рациональной и иррациональной?» [3, с. 159–160];

3) *музыку инструментальную (instrumentalis)* – «...получается либо путём натягивания жил, либо путём выдыхания, как в флейтах, либо посредством инструментов, приводимых в движение водой или каким-либо ударом, например по вогнутым медным инструментам, отчего получаются различные звуки» [3, с. 160–161].

Восприятие музыки человеком Боэций связывает с тем, «что состояние нашей души и тела, по-видимому, подчиняется в известном смысле тем же самым пропорциям, которые... объединяют и сочетают друг с другом гармонические модуляции. <...> Ведь от чего же другого, как не от этого, люди, находящиеся в горести, когда плачут, модулируют свои рыдания? В особенности свойственно

это женщинам, когда пением смягчается причина их плача. И у древних было в обычае, чтобы пение флейты звучало перед плакальщицами» [3, с. 158].

Как и Платон, Боэций придаёт музыке чрезвычайно большое значение в деле нравственного воспитания молодёжи: «Платон полагал, что лучшая охрана государства – музыка, наиболее степенная и пристойно слаженная, скромная и простая, мужественная, а не женственная, дикая или разнообразная. Это с великим старанием соблюдали лакедемоняне, когда у них Фалес Критский, приглашённый из Гортинии, за большую плату стал обучать юношей музыкальному искусству. Таков был обычай у древних и сохранялся он долго. Когда же Тимофей Милетский, сверх того, что было раньше, добавил новую струну и сделал музыку более разнообразной, потребовалось решение лаконян... В этом решении спартанцы гневались на Тимофея Милетского за то, что, сделав музыку разнообразной, он повредил душу мальчикам, которых взял в обучение, и отвратил их от скромности добродетели, и за то, что гармонию, которую он получил скромной, преобразовал в хроматический строй, более изнеженный» [3, с. 158–157].

В целом весь период Средневековья в своём понимании музыки основывался на труде Боэция и следовал традиции, заложенной пифагорейцами и Платоном.

Итак, античные мудрецы были за музыку строгую аполлоническую, без сладкозвучий и разнообразий, словом, против того, что расслабляет душу мужчины-воина. Для них наибольшей ценностью являлась форма, гармония, строй, но не эмоциональность, мелодичность, а ещё хуже лиричность.

Следует также заметить, что, читая труды Платона, Аристотеля и Боэция, я нашёл в подавляющем преимуществе упоминания только о двух музыкальных инструментах – кифаре и флейте. Учитывая то, что в это время были в ходу другие инструменты (трубы, рога, ударные), можно сделать вывод: в Античности достойная музыка могла исходить только от кифары и флейты. При этом флейта для Платона и Аристотеля слишком сладкозвучна и плохо, что она подходит для исполнения оргиастической музыки.

На переходе от Средневековья к эпохе Возрождения

Николай Кузанский (1401–1464). Николай Кузанский – католический кардинал, философ, теолог. Скажу сразу, что для Николая Кузанского музыка вместе с математикой приближают нас к познанию основ мироустройства. Другими словами, его философия музыки относится к линии Платона. В труде «Об учёном незнании» он пишет: «В удивительном порядке составлены элементы Богом, сотворившим всё в числе, весе и мере, – число относится к арифметике, вес – к музыке, мера – к геометрии. Так, тяжесть поддерживается сцепленной с ней легкостью – тяжкая Земля как бы взвешена посреди пространства огнём, – а легкость увязает в тяжести, как огонь в земле» [10, т. 1, с. 140].

В труде «О предположениях» *Николай Кузанский разделяет музыку на три иерархических уровня*: «Если пожелаешь особо рассмотреть поясное музыка, представь круг универсума областью музыки и увидишь одну как бы интеллектуальную и более отвлечённую музыку, другую – как бы чувственную, ещё одну – как бы рассудочную» [10, т. 1, с. 239]. В сочинении «Книга простеца» Николай Кузанский так же, как и Платон (и его последователи), выделяет квадриум, в том числе и музыку, как основу философского познания мироустройства: «Поскольку

в арифметике и музыке содержится значение чисел, с помощью которых возможно различение вещей, а в геометрии и астрономии содержится учение о величине, с помощью которого возникает восприятие цельности вещей, поэтому и нельзя никому философствовать без квадрата» [10, т. 1, с. 425].

Высшая музыка, или музыка божественная, не может быть услышана физически ввиду несовершенства музыкальных инструментов, но душа может услышать такую музыку «духовным слухом». Об этом сказано в труде «Об учёном незнании»: «Ничто не согласуется ни с чем ни по весу, ни по длине, ни по толщине, и поэтому невозможно найти такие точные гармонические пропорции между различными тонами свирелей, колоколов, человеческих голосов и других инструментов... Степень соразмерности истине разная у разных инструментов и у разных людей; во всем обязательно есть различие и зависимости от места, времени, сложения и прочего. Опять-таки точная пропорция усматривается только в своём логическом основании, и мы не можем среди чувственных вещей познать на опыте сладчайшую гармонию без несовершенства, потому что тут её нет. Поднимись отсюда к пониманию того, что тончайшая максимальная гармония есть пропорция, состоящая в совершеннейшем равенстве, и человек не может слышать её телесно, потому что, будучи всеобщим строем, она поглотила бы тогда в себе строй нашей души, как бесконечный свет поглощает всякий свет; так что если бы отрешённая от чувственных вещей душа смогла духовным слухом слышать гармонию высшего согласия, она исступила бы из себя в восторге. Здесь можно почерпнуть высокое наслаждение, думая о бессмертии нашей разумной и рассудочной души, хранящей в своей природе нетленный строй, по согласию или несогласию с которым она сама собой улавливает в музыке гармонию и диссонанс, и о вечной радости, в которую, отрешившись от мира, перенесутся блаженные» [10, т. 1, с. 96–97]. Словом, музыка может дать человеку чувство и понимание райского вечного блаженства.

В работе «Компендий» Николай Кузанский высказывает мысль, что *все искусства – это знаки природы, которые взаимодополняют процесс познания мира*: «Человек строит свои соображения относительно всего подобного и создаёт из знаков и слов науку о вещах, как Бог – мир из вещей. Сверх того, подражая природе, он восполняет слова искусствами, служащими украшению, гармонии, красоте, энергии и силе речи; так грамматику он дополняет риторикой, поэзией, музыкой, логикой и другими искусствами. Все эти искусства – знаки природы» [10, т. 2, с. 322–323].

Надо иметь в виду, что *под искусством Кузанский традиционно понимает и то, что мы называем сейчас искусством (музыку, поэзию, живопись), и то, что мы сейчас называем наукой (математику, логику, грамматику)*. Особенно надо отметить мысль Кузанского, что *музыка, нотная запись – это природа и знаки как форма познания природы*.

Кроме того, в «Компендии» он отмечает, что искусства, в том числе музыка, служат лечебным средством против «телесных повреждений» и через них человек «совершенствуется и делается созерцателем божественных вещей» [10, т. 2, с. 327].

Согласно Николаю Кузанскому (диалог «Игра в шар»), у человека есть «разумная душа», которая сворачивает знание, что позволяет различать множествен-

ность, она уподобляет себя единице, или точке «свёрнутости величины». Разумная душа «изобретает науки – арифметику, геометрию, музыку и астрономию – и обнаруживает, что они свёрнуты в её собственной силе, ведь и изобретает, и развертывает их человек. Они непреходящи, всегда остаются равными себе, и душа видит по ним и себя тоже непреходящей, всегда пребывающей в неизменной истине, раз эти математические науки свёрнуты единственно в её силе и развертываются тоже её силой, настолько, что, не будь разумной души, ни в коем случае не могло быть и их» [10, т. 2, с. 299].

От эпохи Возрождения к Новому времени

Фрэнсис Бэкон (1561–1626). Фрэнсис Бэкон – классик островной философии, или английского эмпиризма. Его ориентация на опыт вписывается в традицию, зародившуюся у первых греческих натурфилософов, продолженную Аристотелем и далее англичанином Роджером Бэконом (1214–1294). Отсюда неудивительно, что *музыка не входит в предметную область познавательной активности Бэкона*. В трудах Бэкона слово музыка встречается редко.

По Ф. Бэкону, музыка – это искусство, доставляющее наслаждение: «Наслаждение слуху приносит музыка со всем её разнообразием звуков человеческого голоса, духовых и струнных инструментов. Когда-то важную роль в этом искусстве играли также и водяные инструменты, но сейчас они почти вышли из употребления... При этом живопись имеет больше отношения к памяти и демонстративному мышлению, а музыка – к области нравственности и душевных аффектов. Наслаждения, доставляемые остальными чувствами человека, и искусства, связанные с ними, менее уважаемы, поскольку они скорее служат роскоши, чем возвышенному» [12, с. 278–279].

Итак, музыка для Фрэнсиса Бэкона это:

- 1) то, что связано с органами чувств, то есть имеет эмпирические основания;
- 2) служит для наслаждения, вызывает душевные аффекты;
- 3) возвышенна по сравнению с другими искусствами, поскольку служит нравственному воспитанию.

В этих положениях явно выступает эмпиризм и утилитаризм в понимании музыки, близкий, конечно, Аристотелю, и, безусловно, далекий Платону.

У **Томаса Гоббса (1588–1679)** интереса к философии музыки мы не находим, но в труде «Основы философии. Часть вторая: О человеке» есть всё же небольшое замечание, касающееся музыки в связи с осмыслением состояния счастья. Гоббс отмечает, что человек испытывает нечто приятное от вида чужого несчастья в связи с тем, что это не его несчастье, а также нечто неприятное при виде чужого счастья в связи с тем, что это не его счастье. «Воспоминание же о прошлом приятно: о счастливом прошлом – потому, что оно было счастливо, о тяжёлом прошлом – потому, что оно миновало. Следовательно, музыка, поэзия и живопись являются приятными искусствами» [13, с. 244]. Таким образом, *Гоббс видит в музыке всего лишь нечто приятное в связи с тем, что она несёт в себе прошлое* (для слушателя музыка – это всегда что-то созданное в прошлом).

После Роджера Бэкона, Фрэнсиса Бэкона, Томаса Гоббса у других крупных английских философов (Джон Локк (1632–1704), Давид Юм (1711–1776), Джон Стюарт Милль (1806–1873), Герберт Спенсер (1820–1903), Альфред Уайтхед (1861–1947), Бертран Рассел (1872–1970); а также Людвиг Витгенштейн (1889–1951)), который, австриец по происхождению, более 20 лет своей творческой жизни провёл в Кембриджском университете) мы также находим учения, основанные на эмпиризме, скептицизме и позитивизме.

Надо думать, что в силу такой односторонней философской ориентации у представителей островной европейской философии мы не обнаруживаем заметного интереса к осмыслению проблем, связанных с такими понятиями, как гармония и музыка.

Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646–1716). В труде «Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии» Лейбниц утверждает, что рациональное и чувственное в искусстве едино и есть выражение предустановленной Богом гармонии: «В этом смысле следует сказать, что вся арифметика и вся геометрия врожденны и заключаются в нас потенциальным образом... как это показал Платон в одном диалоге, в котором Сократ приводит ребёнка к самым сложным истинам путём одних лишь вопросов, ничему его не поучая. Таким образом, эти науки можно создать в своём кабинете, даже с закрытыми глазами... Действительно, природа с удивительной предусмотрительностью устроила так, что мы не можем обладать абстрактными мыслями, не нуждающимися в чем-нибудь чувственном, хотя бы этим чувственным были бы только знаки вроде букв и звуков... И если бы не требовалось этих чувственных знаков, то не имела бы места та предустановленная гармония между душой и телом...» [14, с. 78–79].

Можно сказать, что музыка для Лейбница – это звуковая форма системы знаков, представляющих предустановленную божественную гармонию мира. Здесь мы вновь видим продолжение традиции пифагорейцев и Платона в онтологии музыки.

Немецкая классическая философия

Иммануил Кант (1724–1804). В книге «Критика способности суждения» Кант утверждает, что гений в изящных искусствах (надо понимать, что в том числе и в музыке) говорит голосом природы: «Гений – это талант (дар природы), который даёт искусству правила. Поскольку талант как прирождённая продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно выразить эту мысль и таким образом: гений – врождённая способность души (*ingenium*), посредством которой природа даёт искусству правила» [15, с. 148]. Следовательно, произведения изящных искусств, созданные гениями, есть не просто некие человеческие артефакты, а сама природа. В этой части нетрудно увидеть, что Кант продолжает традицию, восходящую к пифагорейцам и Платону (автор этих строк также, кстати, отвержен этой традицией). Далее Кант называет характерные признаки гения, или предпосылки гениальности: талант к искусству, понимание произведения как цели, сочетание рассудка и созерцания, способность выражения эстетических идей, свобода творчества и свобода от каких-либо

исходных правил. Это перечисление Кант заключает словами: «В соответствии с указанными предпосылками гений есть служащая образцом оригинальность природного дара субъекта в его *свободном* использовании своих познавательных способностей. Таким образом, произведение гения (то, что в этом произведении следует приписать гению, а не возможному обучению или школе) – пример не для подражания (ибо тогда было бы утрачено то, что есть в произведении гений и составляет дух творения), а для следования ему другого гения, в котором благодаря этому пробуждается чувство собственной оригинальности, позволяющей ему осуществлять в искусстве свободу от правил таким образом, что искусство само получает новое правило, благодаря чему талант становится образцом» [15, с. 159–160]. Здесь ясно сказано, что такое основатель и столп школы и что такое способные продолжатели его дела, представители его школы. *Новый гений не может быть представителем школы, а только её основателем.*

Кант – мыслитель, приверженный логически строгому доказательному стилю философствования, выражаемого в слове, вербальном тексте. Видимо, отсюда проистекает его понимание музыки как вспомогательной формы словесного выражения идей: «Привлекательность, которую музыка сообщает столь всеобщее, основывается, вероятно, на том, что каждое выражение языка связано в своей совокупности со звучанием, соответствующим его смыслу; что это звучание в большей или меньшей степени выражает аффект говорящего и в свою очередь возбуждает аффект в слушающем» [15, с. 170].

В иерархии изящных искусств музыке (увы!) Кант отводит последнее место: «Если же оценивать значимость изящных искусств по той культуре, которую они дают душе, и принять за масштаб расширение способностей, которые должны объединиться в способности суждения для познания, то музыка, поскольку она играет лишь ощущениями, займёт среди изящных искусств низшее место (хотя в том, что ценится как приятное, быть может, высшее).» [15, с. 171].

Перефразируя слова средневековых теологов (Климентя Александрийского, Фомы Аквинского), что философия – это служанка богословия, можно сказать, что для Канта значимость какого-либо изящного искусства определяется тем, насколько оно служит философскому познанию.

Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775–1854). В работе «Философские письма о догматизме и критицизме» определённо высказывается за метафизические, или трансцендентные истоки искусства: «Истинное искусство, или, вернее, божественное в искусстве, есть внутреннее начало, изнутри формирующее для себя материал и всей своей силой противодействующее любому грубому механизму, любому беспорядочному нагромождению материала извне» [16, т. 1, с. 40].

Идеи Шеллинга, конечно, есть продолжение традиции, восходящей к пифагорейцам и Платону. В работе «Система трансцендентального идеализма» он пишет: «Объективный мир есть лишь изначальная, ещё не осознанная поэзия духа; общим органом философии, замковым камнем всего её свода, является *философия искусства*» [16, т. 1, с. 241]. В этой же работе он указывает на то же ещё раз, но с точки зрения истоков художественного творчества – они восходят к метафизической бесконечности: «Основная особенность произведения искусства...

бессознательная бесконечность (синтез природы и свободы). Художник как бы инстинктивно привносит в своё произведение помимо того, что выражено им с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок» [16, т. 1, с. 278].

Приведу ещё одно высказывание из работы «Об отношении изобразительных искусств к природе»: «Согласно древнему изречению, изобразительное искусство должно быть немой поэзией. Тот, кому принадлежит это высказывание, хотел, без сомнения, сказать следующее: оно, так же как поэзия, должно выражать духовные идеи, понятия, истоки которых находятся в душе, но не посредством слов, а как безмолвствующая природа – посредством образов, посредством форм, посредством чувственных, независимых от него творений» [16, т. 2, с. 53]. Продолжая мысль Шеллинга, думаю, можно сказать, что *музыка – это поэзия в звуке, а поэзия – это музыка в слове*. Все эти аналогии вполне определённо указывают на *единство всех искусств и наук в трансцендентном, или метафизическом мире*.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831). Гегель не радуется осмыслению музыки как науки, или как искусства. Он рассматривает музыку, с одной стороны, *с абстрактно философской точки зрения*, а с другой – *с физико-механической*. Так, в работе «Энциклопедия философских наук» (часть «Философия природы», раздел «Физика») он пишет, что звук – это субъективное внутреннее движение, субъективность, идеальность: «Существование этой идеальности обладает ввиду её абстрактной всеобщности только *количественными* различиями. Поэтому в царстве звуков и *тонов* их дальнейшее отличие друг от друга, их гармония и дисгармония покоятся на *числовых отношениях* и на их более простом или более запутанном и отдалённом согласовании» [17, с. 194]. Далее же Гегель описывает связь звуков (высоких и низких тонов) с натяжением струн, их толщиной и длиной, сцеплением, удельным весом [17, с. 194–195], словом, характеризует то, что описано античными мыслителями 2500 лет назад. Благозвучие музыки Гегель связывает только с тем, что в ней присутствуют числовые соотношения: «Гармоническое основано на лёгкости консонансов; оно есть ощущаемое в различии единство, как симметрия в архитектуре. Неужели же чарующая нас гармония и *мелодия*, это голос, на который откликается чувство и страсть, зависит от отвлечённых чисел? Это кажется неожиданным и даже странным; но это именно так, и мы можем видеть в этом преобразование числовых отношений» [17, с. 196]. В своей предельно абстрактной идеалистической системе Гегель обездушивает музыку, но всё же в главном – он последователь Пифагора и Платона.

* * *

Ко многому сказанному выше о европейской континентальной философии можно добавить, что, наверное, неслучайно исторический период немецкой классической философии (Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель) совпадает с периодом венской классической музыкальной школы (Гайдн, Моцарт, Бетховен).

Недавнее прошлое и современность: от второй половины XIX в. до XXI в.

Артур Шопенгауэр (1788–1860). Шопенгауэр – один из великих представителей немецкой философии, отличающийся яркой и прямой постановкой вопросов и определённой ответственностью на них. Его часто весьма упрощённо называют философом вселенского пессимизма и иррационализма. Остановимся здесь только на его замечаниях в области философии музыки.

Философское осмысление музыки содержится в разделе «Представление независимое от закона основания: платоновская идея: объект искусства» его главного труда «Мир как воля и представление» [18, с. 287–375]. Философские труды Шопенгауэра написаны строгим ясным языком классической философии и прекрасно логически структурированы. Весь его иррационализм содержится в его онтологии – основой мира является Мировая воля – непознаваемая и непредсказуемая стихия, неподвластная человеку. Он пишет, что «...музыка... отличается от всех других искусств тем, что она отражает не явление, или, вернее, адекватную объективность Воли, а непосредственно саму Волю (то есть основу мироустройства. – В.К.) и, следовательно, всему физическому в мире противопоставляет метафизическое, всякому явлению – вещь в себе» [18, с. 371]; «...музыка всегда выражает только квинтэссенцию жизни и её событий, а не сами события...» [18, с. 370], а также, что «...отдельные картины человеческой жизни, переложённые на общий язык музыки, никогда не связаны с ним безусловной необходимостью или полным соответствием; они относятся к музыке, как любой пример к общему понятию: в определённости действительности они представляют то, что музыка выражает в общности чистой формы» [18, с. 371].

Приведу цитату, которая достаточно полно представляет *концепцию Шопенгауэра в области философии музыки*: «Адекватной объективацией воли служат идеи (Платона); возбудить их познание посредством изображения отдельных вещей (ибо таковы ведь всегда произведения искусства), – что возможно лишь при соответствующем изменении в познающем субъекте, – есть цель всех других искусств. Следовательно, все они объективируют волю лишь опосредованно, а именно посредством идей; а так как наш мир не что иное, как проявление идей во множественности посредством вступления в *principium individuationis* (форму познания, доступного индивиду как таковому), то музыка, обходя идеи и будучи независима также от явленного мира, полностью этот мир игнорирует и могла бы в известной степени существовать, даже если бы мира вообще не было, чего о других искусствах сказать нельзя. Дело в том, что музыка – такая же *непосредственная* объективация и отражение всей воли, как и сам мир, как идеи, явление которых во множественности составляет мир отдельных вещей. Следовательно, музыка, в отличие от других искусств, отнюдь не отражение идей, а *отражение самой воли*, объектностью которой служат и идеи; именно поэтому действие музыки значительно сильнее и проникновеннее действия других искусств: они говорят только о тени, она же – о существе» [18, с. 366–367].

Как видно, *Шопенгауэр в своём учении о музыке является последователем пифагорейцев и Платона* (как и большинство выдающихся философов континентальной Европы). Даже более того, *он ставит музыку в метафизической иерархии форм бытия выше платоновских идей*.

Другая работа Шопенгауэра, «Метафизика музыки», также входит в его главный труд «Мир как воля и представление» [19, с. 467–475]. В этой работе преимущественно с логико-математической точки зрения Шопенгауэр анализирует такие существенные составляющие музыки, как гармония, мелодия, ритм, аккорд, в отношении к его учению о воле [19, с. 470].

Попутно Шопенгауэр высказывает *любопытные страноведческие наблюдения*: «У северных народов, жизнь которых проходит в тяжёлых условиях, в частности, у русских, преобладает минор, даже в церковной музыке. Allegro в минорной тональности очень часто встречается во французской музыке и характерно для неё: создаётся впечатление, что танцует человек, которому башмак жмёт ногу» [19, с. 475].

Фридрих Ницше (1844–1900). Фридрих Ницше – оригинальный философ, ценитель и знаток музыки, друг и оппонент Рихарда Вагнера (см. его работу «Казус Вагнера» [20, т. 2, с. 525–555]). В наибольшей степени философское осмысление музыки содержится в сочинении Ницше «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» [20, т. 1, с. 57–157], которое является частью его труда «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм».

Концепция Ницше ясно изложена в начале работы. *Её ядро – это образы богов древнегреческой мифологии: Аполлон – бог Солнца, мудрости и покровитель искусств и Дионис – бог растительности, вина и веселья, покровитель виноградарства, он же Вакх, Бахус.* У Ницше акцент делается на то, что Дионис является покровителем инстинктивных, природных начал человека, обуславливающих *оргастическое, разрушительное, приводящее к трагедии поведение.* Ницше пишет: «Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путём логического уразумения, но и путём непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического и дионисического начал*, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении. Названия эти мы заимствуем у греков, разъясняющих тому, кто в силах уразуметь, глубокомысленные эстетические учения свои в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в резко отчётливых образах мира богов. С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов – аполлоническим – и непластическим искусством музыки – искусством Диониса; эти два столь различных стремления действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко всё более новым и мощным порождениям (произведениям искусства. – В.К.), дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только по-видимому соединённых общим словом “искусство”; пока наконец чудодейственным метафизическим актом эллинской “воли” они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут наконец столь же дионисического, сколь и аполлонического произведения искусства – аттической трагедии» [20, т. 1, с. 59].

Нетрудно увидеть, что *Ницше здесь опережает Фрейда*, который утверждал, что *искусство – это сублимация сексуально-агрессивных комплексов человека, скрытых в подсознании (область «оно», или id), в область осознаваемых человеком «я», или ego, и контролирующего общественного цензора – «сверх я», или super ego.*

Дионисическое начало Ницше считает главенствующим фактором искусства, особенно становления трагедии. В связи с этим он резко отрицательно относится к философии Сократа и Платона, которые, в ключе концепции Ницше, принадлежат к апологетам аполлонического, или рационально-логического начала в искусстве. Он пишет: «...Сократа можно было бы обозначить как специфического *не-мистика*, в котором логическая природа путём гипертрофии так же чрезмерно развилась, как в мистике – его инстинктивная мудрость» [20, т. 1, с. 108]. Здесь Ницше имеет в виду «демона Сократа», о котором Сократ часто говорил. По Ницше, это оговорки, проявляющие скрытый мистицизм Сократа, его обращение к внерациональным, алогическим природным инстинктам. Позиция Сократа, как логика, не даёт ему возможности понимать высокое искусство трагедии, а всего лишь эзоповские басни. В связи с этим Ницше замечает: «Представим себе теперь единое огромное циклопическое око Сократа обращённым на трагедию; око, в котором никогда не сверкало *прекрасное безумие художнического вдохновения* (курсив мой. – В.К.); представим себе, насколько этому оку был недоступен благорасположенный взгляд в дионисические глубины...» [20, т. 1, с. 109].

Ницше обрушивается также на верного ученика Сократа – Платона, который, будучи рационалистом, лишь неосознанно приближается к дионисической мудрости в литературных формах своих диалогов: «Если трагедия впитала в себя все прежние формы искусства, то аналогичное может в эксцентрическом смысле быть сказано и о платоновском диалоге, который, как результат смешения всех наличных стилей и форм, колебался между рассказом, лирикой, драмой, между прозой и поэзией и нарушал тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы; ещё дальше по этому пути пошли *цинические* писатели (кинники. – В.К.), которые крайней пестротой стиля и постоянными переходами от прозаической формы к метрической и обратно осуществили и литературный образ “неистовствующего Сократа” (Платон киника Диогена называл сумасшедшим Сократом. – В.К.), служившего им образцом для подражания в жизни» [20, т. 1, с. 110].

Стоит заметить, что принимая характеристику, данную Ницше стилю Платона и киников, мы можем говорить, что они являются праотцами постмодернизма. Показательно также замечание Ницше в его сочинении «Сумерки идолов, или Как философствуют молотом»: «Как мало нужно для счастья! Звук волынки. – Без музыки жизнь была бы заблуждением. Немец представляет себе даже Бога распеваящим песни» [20, т. 2, с. 561]. Интересно, что дух немецких композиторов Ницше называет своеобразной контрреформацией в музыке [20, т. 1, с. 352].

Как известно, *древнегреческую музыку мы не можем услышать, поскольку не располагаем какими-либо её записями. Но у Ницше есть ключ к проникновению в неё.* Согласно его концепции, *дионисическое начало пронизывает всю*

историю музыки, «дионисический дух» можно выявить в музыке всех времён. В большой степени, по убеждению Ницше, дионисический дух присутствует в немецкой музыке: «Из дионисических основ немецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократической (аполлонической. – В.К.) культуры и не находившая в них ни своего объяснения, ни своего оправдания; напротив, она ощущалась этой культурой как нечто необъяснимо ужасное и враждебно мощное; то была *немецкая* музыка, причём под нею надо понимать главным образом могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру. Что может поделаться лакомая до познания сократика наших дней даже в лучшем случае с эти демоном, восставшим из неисчерпаемых глубин?» [20, т. 1, с. 135].

Итак, мы можем «услышать» звуки музыки античной трагедии, если постигнем «дионисическую мудрость» в доступной, или воспроизводимой музыке разных времён разных народов. Особенно, по мнению Ницше, её можно понять, вслушиваясь в музыку Баха, Бетховена, Вагнера.

Исходя из идеи Ницше, *можно предложить следующую версию восстановления в конкретном звучании дионисической музыки Древней Греции* (и вообще какой бы то ни было несохранившейся в записях музыки, в том числе и древнегреческой музыки с аполлоническим началом):

1) вслушиваясь в музыку разных народов и времён и анализируя её на предмет выявления инвариантных составляющих дионисической музыки, мы получим некое универсальное знание о каких-то музыкальных формах, которые свойственны всем временам и регионам;

2) вживаясь в культуру Древней Греции, на основании принципов исторического исследования, разработанных школой анналов, мы доходим (конечно, в какой-то степени) до понимания и чувствования ментальности;

3) изучая фольклор, в особенности народные песни и музыку, мы можем включить это знание в понимание национальных особенностей музыки данного региона.

В итоге мы можем совершить синтез всех достигнутых знаний и постигнутых чувств в музыкальном сочинении, которое в какой-то степени даст нам представление об исследуемой музыке, о которой ничего не известно в смысле её записи.

Алексей Фёдорович Лосев (1893–1988). Лосев исследует музыку преимущественно на основании феноменологии Э. Гуссерля и в результате приходит к следующему определению феномена музыки: «Краткая феноменолого-диалектическая формула музыкального предмета такова. Музыка есть 1) единичность, 2) подвижность покоя, 3) самоотждественность различия, 4) данная в аспекте алогического становления и 5) рассмотренная как подвижный покой последнего, 6) порождающая 7) сплошно-текучее неразличимое множество 8) как некое единство, 9) в результате чего получается чистая выраженность (или соотнесённость с алогически-инобытийными моментами) 10) самообоснованного 11) взаимопротивоборства 12) себя с самим собою. Ещё короче: *Музыка есть а) чисто алогически выраженная (6–8) предметность (9) жизни (4–5) чисел (1–3), данных в аспекте чистой интеллигенции (10–12).* Заметим, что тут ещё не указывается специфически художественный момент музыки, который нет нужды

рассматривать специально в музыкальной эстетике, так как это общая проблема всех искусств вообще» [21, с. 735]. Полагаю, что даже просвещённому читателю стало дурно от такого «краткого» определения предмета музыки.

Приведу ещё один вариант определения музыки Лосевым: «Чистое музыкальное бытие есть абсолютное взаимопроникновение бытия и небытия, т. е. абсолютное тождество логического и алогического. Музыка – вся есть форма. Она – ритм, метр, тональность и пр., т. е. то, что указывает на ту или иную сложность и оформленность её содержания. Но она, вместе с тем, совершенно вне какого бы то ни было логического оформления и есть царство алогического и бессмысленного» [21, с. 728]. Воспринимаются эти слова как философская премудрость, но говорить о тождестве логического и алогического – это наихудший вариант диалектики, а с лингвистической точки зрения это просто оксюморон.

Целостность музыкального произведения и целостность его схватывания слушателем Лосев выражает подобно тому, как Августин Блаженный определяет время (в качестве трёх форм настоящего) [22, кн. XI]. Лосев пишет о музыке в ключе понятия времени следующее: «Музыкальное произведение – длительное настоящее, без ухода в прошлое, ибо каждая слышимая в нём деталь не дана сама по себе, но – лишь в органическом сращении со всеми другими деталями этого произведения, во внутреннем с ними взаимопроникновении. Всё музыкальное произведение есть сплошное настоящее, без ухода в прошлое...» [21, с. 652]. Если иметь в виду не физическое время, которое музыкальное произведение при его исполнении, безусловно, занимает, а последующее его целостное восприятие, то, думаю, Лосев здесь хорошо характеризует соотношения бытия музыкального произведения в физическом мире и метафизическом мире идей.

Теодор Визенгрундт Адорно (1903–1969). Работы Адорно преимущественно относятся к областям социологии музыки и музыковедению (в части музыкальной критики). Здесь я приведу несколько цитат из его лекции «Музыка и нация» [23, с. 136–155].

Адорно поднимает проблему *кросскультурного понимания музыки* и отмечает *преувеличенные (по отношению к музыке Франции) метафизические претензии немецкой музыки* [23, с. 137]. По его мнению, *общее в музыке – это «всецело структурированное, конструктивное, что начинается с Баха»* [23, с. 142].

Адорно *весьма недоброжелательно относится к национальной музыке и фольклору*, считая, что из такой музыки следует *выделять нечто общее, универсальное, вненациональное*: «Всеобщность (музыки. – В.К.) – не просто факт, она не лежит на поверхности, она требует осознания тех национальных моментов, которые музыку разделяют и препятствуют её всеобщности» [23, с. 137–138]. Надо полагать, что космополитизм Адорно связан с тем, что этот немецкий философ, социолог и музыковед длительное время жил и работал в США.

Адорно жёстко связывает господствующую идеологию, социокультурный контекст с характерными особенностями музыки соответствующего времени. В силу этого для Адорно классическая музыка – это музыка не столько образцовая и вечная, сколько музыка своего времени. Я не разделяю это мнение. Оно сложилось, полагаю, на том основании, что Адорно рассматривает явления

культуры, основываясь на принципах экстернализма (изучение влияния внешних условий на развитие какого-либо объекта), но не интернализма (развитие объекта в результате собственных тенденций)¹.

Продуктивным, безусловно, является применение обоих подходов. Я убеждён, что *всё классическое представляет собой вневременные, вечные сущности*. Другое дело – их признание народом. Неприятие или недооценка современниками великих произведений духовной культуры объясняется множеством факторов: они новы и разрушают привычное мировидение; они содержат нестандартные положения и становятся удобным объектом критики «спецов»; в содержательных работах много идей и, соответственно, предметов для критики, в то время как плоские эпигонские работы почитаются «специалистами» как совершенные; наконец, они опережают по мудрости уровень мудрости своего времени. Отсюда в истории человеческой духовной культуры – философии, науке, искусстве – лучшим судьей бывает только время. В свою же эпоху почитается множество творческих достижений, которые не способны пережить и одно поколение.

Известное явление в культурной истории Европы – безмузыкальность Англии, по убеждению Т. Адорно, связано с английским пуританизмом и политическими схватками. Так, он пишет: «Принято говорить... что англичане – народ без музыки. Способности англосаксонских народов по крайней мере в *musica composita* уже в течение ряда веков не поспедали за другими народами, – этот вывод напрашивается сам собой, и его не могут поколебать спасительные операции фольклористов» [23, с. 140]. И далее о пуританизме: «...Неоспоримо, что музыкальный гений английского народа угасает с самого начала XVII века. Вину за это следует возложить на развивавшийся тогда пуританизм» [23, с. 140].

Замечу, что зарождение и распространение пуританизма в Англии можно рассматривать с двух равным образом доказуемых и недоказуемых утверждений:

1) причиной безмузыкальности Англии является протестантская этика пуританизма;

2) причиной возникновения пуританизма является ментальность англичан, характерной особенностью которых можно признать как раз их безмузыкальность в смысле открытости к высокой, или классической музыке.

Здесь стоит вспомнить широко известную концепцию Макса Вебера, изложенную в его труде «Рождение капитализма из духа протестантизма». Всё, казалось бы, верно – прагматическая идеология капитализма определяется этикой протестантизма, согласно которой труд и нажитое богатство есть благо. Но в противоположность концепции Вебера можно выдвинуть не менее обоснованный тезис: «Протестантизм зародился по причине возникновения идеологии капитализма». Кроме того, по мнению Адорно: «Особая политико-идеологическая борьба может так подавить музыкальные силы нации, что они влачат самое жалкое существование и сводятся на нет; очевидно, творческая музыкальность, будучи духовной способностью, приобретённой на позднем этапе развития челове-

¹ Важно всегда иметь в виду то, что одна из главных «методологических ловушек» – в любую формализованную схему, предлагаемую для описания (представления, понимания, объяснения, познания и т. д.) любого класса объектов, вмещается всё. Мы, например, без противоречий можем заявить, что всё в мире либо нечто округлое, либо нет, и т. п. В данном случае Адорно находится в плену экстернализма, социологизма и космополитизма.

чества, чрезвычайно остро реагирует на социальное угнетение» [23, с. 141]. Другую версию безмузыкальности Англии, которая находит основания во всей истории интеллектуальной культуры, я изложу ниже.

***Становление классической музыки в интеллектуальной
атмосфере европейской континентальной метафизики
и островного английского эмпиризма***

Тяготение к проблемам метафизики и экзистенциальным проблемам, то есть к коренным проблемам человеческого познания мира и существования, – характерная черта континентальной европейской философской традиции. Наоборот, для англичанина эмпириста Фрэнсиса Бэкона философские метафизические учения – это идолы театра, а для логических позитивистов Рассела, Витгенштейна и их последователей метафизика есть заблуждение прошлой философии.

По словам позитивистов, *«метафизика умерла», но при этом умерли основания для героических и драматических порывов человека в мир абсолютной истины, а вместе с этим умерли и основания для высокой классической музыки.* У философов – апологетов взаимосвязанных течений типа эмпиризма, скептицизма и позитивизма – мы не найдём героических порывов к постижению метафизических сущностей за горизонтом чувственного опыта. Поскольку же философия выражает *квинтэссенцию мировоззрения данной культуры*, то, я полагаю, здесь мы находим *философское объяснение, почему не зародилась классическая музыка в Англии в период XVII – XX веков такого уровня и масштаба, как в континентальной Европе.*

В целом англо-американская философия тяготела и тяготеет к эмпиризму, позитивизму и прагматизму. Синтетическое понятие, охватывающее эти характерные для североамериканской философии тенденции, – «аналитическая философия». Современная англо-американская аналитическая философия с её претензиями на строгость, обоснованность, доказательность, с пренебрежением к метафизическим и экзистенциальным проблемам человека, по сути, не философия, а бессодержательная формальная логика, семиотика и семантика в одеяниях философии. Все претензии аналитической философии на обоснованность разбиваются при простом уяснении того неоспоримого факта, что все исходные положения логики (основы основ аналитической философии) есть те же самые постулаты, убеждения, верования, интуиции и т. п., что и положения метафизики, так презираемые в сфере «высоконаучной» аналитической философии.

В итоге, в XX веке английская и североамериканская философия была сведена практически полностью к голому эмпиризму и логике (ключевая фигура – Людвиг Витгенштейн) и тем самым высушена до неузнаваемости. Англо-американская философия XX века в лице неопозитивизма и аналитической философии – это бегство от открытого мира смыслов в замкнутую сферу знаков. Представители этих направлений рассуждают так: всё научное знание представлено в форме слов, знаков и символов, поэтому философия должна основываться на лингвистике, семиотике и логике, – это так же верно, как если бы некто рассуждал так; все живописные произведения представлены пигментами и связующими веществами, поэтому искусствоведение должно основываться на знании

физикохимии и технологии лаков и красок. Такую хрупкую сухую «философию» во второй половине XX в. разровнял, как дорожным катком, постмодернизм.

Итак, мы подошли к главному выводу этого раздела. *Явное тяготение европейской континентальной философии (и ментальности) к метафизике, а английской, а затем и американской к эмпиризму, то есть явное различие мировоззренческих ориентиров и ментальности, я думаю, и является главным объяснением того, что Англия и Америка не дали миру гениальных композиторов такого уровня, как в континентальной Европе*¹.

Таким образом, мы можем говорить о рождении классической музыки из духа континентальной европейской философии².

Принципы философского анализа взаимосвязи слова и музыки

Когда мы исследуем форму и пути взаимосвязи слова и музыки, нужно ясно различать две проблемы: 1) представление слова в музыкальной форме, и наоборот; 2) одновременное (в едином акте) соединение в разных формах слова и музыки. Первая проблема, в свою очередь, разделяется на две части – проблема метафизики музыки (платонизм и его разновидности) и проблема эпистемологии музыки (музыковедение во всех его видах: исторических, культурологических, философско-герменевтических, теоретико-аналитических и т. д.). Вторая проблема разделяется на множество частей. Среди них: пение соло и хоровое пение; пение с каким-либо инструментальным музыкальным сопровождением или без него; взаимосвязь пения, музыки и драматического действия в античной трагедии, народном искусстве (фольклоре), в опере классического типа, в мюзикле, в рок-опере, в современных шоу для масс.

Осложнения философского анализа проблем взаимосвязи слова и музыки, а также слова, музыки и драматического действия происходят оттого, что названные составляющие каждой из подпроблем могут быть представлены сразу и совместно. Возьмём оперу, её можно рассматривать и с метафизической платонической точки зрения, и с точки зрения взаимосвязи трёх форм искусства

¹ Что касается версии Адорно (см. выше), что вину за безмузыкальность Англии следует возложить на идеологию пуританизма и социальное угнетение, имевшее место в Англии в связи с политико-идеологической борьбой, то, я считаю, что она ошибочна. И в царской России, и в коммунистическом СССР было социальное угнетение народа, а также имела место политико-идеологическая борьба (декабристы, народники, большевики), но это не помешало зарождению и становлению великой композиторской школы классической музыки. Здесь для нас важна не столько историческая судьба музыкальной культуры в Англии, сколько её уроки, а именно то, что в XX веке и в наше время произошло угасание философской метафизики, а это чревато угасанием развития классической музыки.

² Относительно русской философии следует отметить, что она преимущественно есть религиозная философия, а вместе с этим и философская метафизика. Отсюда, рассуждая в ключе изложенной концепции рождения музыки из духа философии, проистекает объяснение становления русской классической музыки мирового уровня. Интересная реконструкция духовного содержания музыки проведена В.И. Мартыновым. Он связывает уровень духовности (я бы здесь сказал, чтобы оттенить философский аспект, и метафизичности) чина церковных распевов с устройством иконостаса в русских православных храмах. Главное в иконостасе – это то, что он, физически закрывая алтарную часть, в то же время позволяет через изображения на нём подняться до духовного видения соборной Церкви. Мартынов пишет: «Что касается Запада, то там очень скоро низкая ограда (отделяющая алтарную часть христианского храма. – В.К.) вообще отмирает, и алтарная часть храма оказывается свободной для обозрения. <...> И развитие иконостаса, и развитие чина распевов (в восточной Церкви. – В.К.) могло начаться только после окончания паламитских споров (имеется в виду исихазм Г. Паламы. – В.К.) в Византии в середине XIV века, а потому временем наивысшего расцвета и для иконостаса, и для чина распевов является период с XV по XVI век. Совершенно очевидно, этот расцвет связан с расцветом русской монашеской жизни...» [24, с. 208]. В контексте данной статьи важен акцент на взаимно однозначной взаимосвязи высокой духовности и высокой музыки.

(пение, музыка, драма) на основании принципа простой взаимосвязи явлений нашего земного существования. Например, известный оперный певец Н. Ангуладзе придерживается (как и автор данной работы, как и многие мыслители, названные выше) платонической точки зрения. Согласно Ангуладзе, опера есть в буквальном смысле возврат к идеалам античности, или ренессанс: «Опера, в качестве новой формы художественного творчества, впитала в себя, переработала и обобщила весь музыкально-эстетический опыт цивилизованного человечества, в особенности, конечно же, музыкальную эстетику эллинов...» [25, с. 136]. Он также придерживается идей Платона: «И когда Каччини, создатель первой оперы, пишет в известном на весь мир “Предисловии”: “Меня убедили непобедимыми доводами, чтобы я попытался слить слово с музыкой в согласии с воззрениями Платона и других философов”, – мы должны понимать это в прямом смысле...» [25, с. 135].

От слова к музыке и от музыки к слову: проблемы трансформации, интерпретации и метафизика синтеза

Самый простой случай – это пересказы, или переложения, или интерпретации какого-либо объекта в рамках одной и той же знаковой системы. В музыке такого рода переложения определяются терминами *сюита*, *инструментовка*, *аранжировка*, *вариации*, *каденция* и т. д.

Наша задача рассмотреть проблему иной сложности – *проблему сохранения идей (эстетики и смыслов) при преобразованиях различных идеографических систем*. В математике подобные проблемы рассматриваются в разделах конформных преобразований и теории групп. Исторически же первым было представление геометрии в алгебраической форме (аналитическая геометрия Декарта)¹.

Далее представим схематично предметные генетические связи различных идеографических (знаковых) систем – *текста, выраженного в слове, и текста, выраженного в музыке*:

1) от слова к музыке, или интерпретация прозаического или поэтического текста в музыкальном произведении, в программных сочинениях (надо сказать, что есть, к счастью, слова, которые однозначно выражаются в музыке «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина и Глинки, есть и наоборот);

2) от музыки к слову, или описания, толкования, интерпретации музыки теоретиками-музыковедами (в ряде случаев лучше всего воздержаться от каких-либо суждений, совершить *эпохе*, рекомендуемое античными скептиками);

3) выявление слова, или Логоса, в музыке философами;

4) восхождение в сознании конкретного человека от одновременного *со-чувствия* музыки и слова в сферу их синтеза, там, где «всё во всём», то есть в метафизическом мире абсолютного бытия.

¹ Прежде чем перейти к научно-аналитической части, хочу сказать, что помимо философских учений о природе музыки, которые, конечно, являются интеллектуальным постижением музыки в слове, есть и литературно-художественные представления музыки.

На мой взгляд, совпадающий с мнениями знакомых мне музыкантов, в словесной форме наилучшим образом сущность музыки показана:

– *классической музыки* – в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» Пушкина;

– *народной музыки* – в рассказе Тургенева «Певцы»;

– *античной музыки* – в диалогах Платона (его мысли о мусической музыке) и в «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше (его мысли об аполлонической и дионисической музыке).

Приведу к этому важному обстоятельству пояснения. *Информация, воспринимаемая человеком посредством органов чувств, автоматически трансформируется в нейрофизиологические процессы одной и той же природы.* Другими словами, наши мысли и чувства (в данном случае уже душевные чувства) при прослушивании музыки *находятся в сфере сознания не в звуковой форме* (не в форме звуковых волн), а в той же форме, что и поэзия или проза. Но и нейрофизиологические процессы – это ещё не сознание, не целостное «Я». Есть основания предполагать [26, с. 109–111], что наше сознание находится в метафизической сфере – как раз той сфере, где и есть «всё во всём».

Каждый из нас, если обратится к своему опыту, легко может понять, что многое в нашем сознании находится вне времени, где-то за горизонтом актуальности и повседневности. Например, я говорю: «Девятая симфония Бетховена или “Евгений Онегин” Пушкина», – и мы *мгновенно оказываемся в состоянии знания всего произведения*, то есть нам не нужно «прокручивать» в своём сознании в течение часа Девятую симфонию и в течение целого дня «Евгения Онегина». При этом мы в одно мгновение можем представить себе любой фрагмент, любую мысль и чувство.

Тогда где же находится это «мгновение», в котором спрятано громадное произведение искусства?! Конечно, там, где нет никаких мгновений в смысле течения событий во времени. Там, где пребывает искусство, достойное Вечности, и нет места чему-либо преходящему.

Здесь возникает вопрос: «О каких композиторах, поэтах, прозаиках, художниках идёт речь?» Обо всех, кто сочиняет музыку, пишет поэмы и романы? Нет, не обо всех сочинителях и их поклонниках. Когда мы говорим о выходе за горизонт повседневности в метафизический мир вневременного и абсолютного, то речь идёт, конечно, о гениальных композиторах и конгениальных слушателях, гениальных поэтах и конгениальных читателях. Со времени античности известно высказывание – чтобы понимать мудрость, нужно самому быть мудрым. Метафизическая природа музыки обосновывается уже только тем фактом, что гениальные музыканты (яркий пример – пятилетний Моцарт) проявляют свои *именно гениальные музыкальные способности* до и вне какого-либо жизненного опыта.

Я бы сказал, что есть *три вида искусства*:

1) есть *искусство для искусства, понятное до конца только профессионалам в этой области*; в данном случае речь идёт о высших достижениях в технике ремесла;

2) есть *искусство для искусства*, но уже для элиты, необязательно профессиональной; это искусство, *в котором творец вместе с некоторыми слушателями (зрителями, читателями) поднимается к абсолютному бытию*, или по крайней мере соприкасается с ним («много званых, но мало избранных»);

3) есть *искусство для обывателей*; то есть искусство «восставших масс», словом... сами знаете какое.

Заключение

Напоследок замечу, что есть люди, которые порождают потоки жизни; есть люди, которые усиливают и (или) поддерживают потоки жизни; и есть люди,

которые приспособляются к потокам жизни¹. Интеллектуальная элита, избранная свыше, а не общественными институтами, вследствие своего высшего предназначения (миссии) выходит из экологической ниши – «звездного неба над нами», «царства Слова-Логоса» – и привносит свет в «мир теней» пещерной жизни человечества.

Онтологическое, или, точнее, метафизическое единство философии, математики и музыки есть основа гармоничного существования человека и общества. Понимание этого единства утрачено, но ещё не поздно его восстановить как в сфере элитарной интеллектуальной культуры, так и в мире повседневности. Пока не поздно.

Summary

V.I. Kurashov. History and Principles of the Philosophy of Music: From Word to Music and from Music to Word.

Ontological unity of philosophy, mathematics, and music is the basis of classical music. Metaphysical unity of music and word determines the possibility of actual synthesis of word and music. This article presents methodology of music reconstruction in a situation of the loss of its recordings. It also analyzes features of the formation of classical music in the atmosphere of the metaphysics of Continental Europe and the “island mentality” of English empiricism.

Key words: history of philosophy and music; interconnection between philosophy, music and mathematics; ontology of music and metaphysics.

Литература

1. *Курашов В.И.* Начала философии науки. – М.: КДУ, 2007. – 448 с.
2. История математики с древнейших времен до начала XIX столетия: в 3 т. – М.: Наука, 1970. – Т. 1: История математики с древнейших времён до начала Нового времени. – 351 с.
3. *Бозций.* Наставление к музыке // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – С. 153–167.
4. *Платон.* Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Мысль, 1993–1994.
5. *Овсянников М.Ф.* История эстетической мысли. – М.: Высш. шк., 1984. – 336 с.
6. *Курашов В.И.* Теоретическая и практическая философия в кратчайшем изложении. – М.: КДУ, 2009. – 131 с.
7. *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1975. – Т. 1. – 550 с.
8. *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.
9. *Бозций.* «Утешение философией» и другие трактаты. – М.: Наука, 1996. – 336 с.
10. *Николай Кузанский.* Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1979–1980.
11. *Бэкон Ф.* О мудрости древних // Бэкон Ф. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1972. – Т. 2. – С. 223–296.
12. *Бэкон Ф.* О достоинстве и приумножении наук // Бэкон Ф. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1971. – Т. 1. – С. 85–546.
13. *Гоббс Т.* Избранные произведения: в 2 т. – М.: Мысль, 1964. – Т. 1. – 583 с.

¹ Под понятием «поток жизни» я имею в виду жизнь человечества в самом широком смысле слова в религии, философии, искусстве, общественно-политическом укладе (обо всём этом подробно сказано в разделе «Смысл жизни человека и человечества» [26, с. 133–154]).

14. *Лейбниц Г.В.* Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 2. – 686 с.
15. *Кант И.* Сочинения: в 8 т. – М.: Чоро, 1994. – Т. 5. – 414 с.
16. *Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1987.
17. *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук: в 3 т. – М.: Мысль, 1975. – Т. 2: Философия природы. – 695 с.
18. *Шопенгауэр А.* О четвероюм корне...; Мир как воля и представление. Т. 1: Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – 672 с.
19. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 2. – М.: Наука, 1993. – 671 с.
20. *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1990.
21. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 635–822.
22. *Августин Блаженный.* Исповедь. – М.: Гендальф, 1992. – 542 с.
23. *Адорно Т.В.* Избранное: Социология музыки. – М.: РОССПЭН, 2008. – 445 с.
24. *Мартынов В.И.* Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. – М.: Прогресс – Традиция; Русский путь, 2000. – 224 с.
25. *Ангуладзе Н.* Номо cantor: Очерки вокального искусства. – М.: Аграф, 2003. – 240 с.
26. *Курашов В.И.* Начала философии. – М.: КДУ, 2007. – 344 с.

Поступила в редакцию
16.09.11

Курашов Владимир Игнатьевич – доктор философских наук, профессор Казанской государственной консерватории и Казанского национального исследовательского технологического университета.

E-mail: v.kurashov@mail.ru