Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Казанский (Приволжский) федеральный университет»

ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИХ НАУК И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

КАФЕДРА РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ

Направление подготовки 48.04.01 – Теология
Профиль «Христианская теология»

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

РОЛЬ И СМЫСЛ МУЗЫКИ В МИРОЗДАНИИ

Магистрант. Группа 13.1-613
«08» июня 2018 г. А.Р. Каюкова

Научный руководитель
к.ист.н., доцент,
«08» июня 2018 г. Я.В. Бухараев

Заведующий кафедрой
д.ф.н., доцент
«08» июня 2018 г. Л.С. Астахова

Казань – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ....…….....4

Глава I. Происхождение первомузыки …….8

§1. Теории происхождения музыки ……...8

1.1. Теория эволюционизма ……...…8

1.2. Вербальная теория …….…11

1.3. Метро-ритмическая теория ……..13

§2. Происхождение и первичные формы пения ……...15

2.1. Открытие первого консонирующего интервала – октавы …….15

2.2. Мелодическое заполнение первых малых консонирующих интервалов – квинты и кварты ……..……..…18

§3. Первые музыкальные инструменты и их воздействие …….22

3.1. Появление духовых инструментов – дудка (флейта) и ее разновидности ……...22

3.2. Появление струнных инструментов – «музыкальный лук» и его разновидности; появление ударных инструментов ……..…25

Глава II. Философские основания музыки ……...…27

§1. Философия музыки в эпоху рационализма …….27

1.1. Понимание музыки в барокко, классицизме, романтизме ……...….27

1.2. Красота как основа философии музыки и эстетики эпохи рационализма ……..……..31

§2. Философия музыки в эпоху иррационализма ……....34

2.1. Философия музыки Шопенгауэра ……34

2.1. Философия музыки Вагнера и Ницше; философия музыки настоящего времени ……..38

§ 3. Философия церковной музыки …….45

Глава III. Сохраненность первоистины в христианской музыке посредством бытия-взаимодействия с миром Ничто …….…….48

§1. Мир Ничто в воззрениях теологов и философов ……...…….48

1.1. Музыка как метаматерия мира …….…48

1.2. Воззрения о Ничто: Беме, Гегель, Хайдеггер, Лосский …….50

1.3. Музыка как явление материального мира и мира Ничто ……..55

§2. Символ музыки – Святая Цецилия …….…..……...58

Заключение…...……..…….62

Список литературы……...….…….…65

Интернет источники …….….68

Приложение …….70

ВВЕДЕНИЕ

Музыка – есть художественная организация звучания[1]. Музыка не существует в вакууме, она провоцирует рождение реальных исторических процессов и сама же отображает их. В разное время существует своя музыка, неявно, тайно направляющая мир к новым рубежам и этапам, и в тоже время черпающая свое смыслонасыщение в окружающем мире, сама становящаяся символом того или иного дня. Почему меняется форма звучащей материи, почему за одним следует другое, всегда новое, но выросшее из старого? Каким путем от звучащего архаического времени музыка подошла к современным формам существования в храмах и церквах станет нашим исследованием; что несет этот проделанный путь людям и о чем он говорит, какую фундаментальную роль играет музыка в божественном мироздании и какой несет в себе онтологический смысл всему миру. Всегда стоит помнить, что и Иисус с учениками только «воспев», шел «на гору Елеонскую» (Мф. 26:30)[2], а пророк Елисей слушая музыку, принял дух пророчества – «Позовите мне гуслиста. И когда гуслист играл на гуслях, тогда рука Господня коснулась Елисея» (4 Цар. 3:15)[3].

Объект исследования: музыка.

Предмет исследования: смысл музыки в мироздании.

Цель работы: выявить и определить философский смысл необходимости существования музыки в божественно-созданном мире; указать на дальнейший предполагаемый путь бытия музыки.

Задачи исследования, которые необходимо решить для достижения поставленной цели:

---

[1] Музыка. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка (дата обращения: 06.06.2018).
[2] Евангелие от Матфея // Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2005. – С. 1048.
[3] Четвертая книга Царств // Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2005. – С. 350.

- рассмотреть этапы и формы происхождения первомузыки;
- рассмотреть кратко историю философии музыки;
- выделить роль музыки в эпохах рациональности и иррационализма;
- выявить специфические сущностные признаки мира Ничто.

Данная работа состоит из 3-х глав. В первой главе – «Происхождение первомузыки» будут рассмотрены вопросы возникновения самых первых элементов музыки в древнейшее время через анализ трех теорий происхождения музыки – теории эволюционизма, вербальной теории и метро-ритмической теории. Здесь же нами будут выявлены этапы происхождения и становления первичных форм пения, а также этапы возникновения первых музыкальных инструментов.

Вторая глава – «Философские основания музыки» – будет посвящена музыке эпохи модерна – звучащему полнозвучному бытию определенного временного отрезка истории. Каким образом эпоха рационального постижения мира, прогрессистская концепция неуклонного развития освещала мир музыки, станет ключевой темой главы. Как музыка воспринималась первыми религиозными философами Нового времени (Ф. Бэкон, Р. Декарт, Дж. Локк), какие функции выполнения на нее были наложены и для чего она звучала – таковы будут вопросы, на которые мы попытаемся ответить. Здесь же будет проведен анализ появления в философии И. Канта первого тревожного запрещающего знака для беспрепятственной дороги прогресса – определения того, что ни одна вещь до конца не познаваема.

Далее мы покажем иной вариант постижения вещи-в-себе, предложенный А. Шопенгауэром. В его иррационализме нам предстанет непознаваемое кантовской философии в виде Мировой воли – вечно гнетущей мир и вечно мучающей себя, находящей временное отдохновение в звучащей музыке. Здесь вслед за воззрениями на музыку Р. Вагнера мы увидим выстраивание Ф. Ницше своей музыкальной

онтологии, «в которой само бытие подлежит оправданию в вечности как эстетический феномен; именно музыка содержит в себе понятие того, как возможно такого рода оправдание»[1]. Далее нами будет сделан анализ философии новой музыки Т. Адорно, его эстетической теории. Так поднятие и раскрытие ранее запрещенного и выведенного из общественного сознания, манифестация «запрещать запрещается» и любование единичным и случайным в противоположность всему массовому оповестили общество о движении по пути окончательного саморазрушения себя. Далее открылась дорога к абсолютному ничто, которое прекрасно показал Дж. Кейдж в своем музыкальном произведении «4,33». И только церковная музыка во все эти времена изменений и обновления сохранила себя благодаря консерватизму и постоянству своих воззрений.

Третья глава – «Сохраненность первоистины в христианской музыке посредством бытия-взаимодействия с миром Ничто» – посвящена знакомству с миром Ничто и связи его с музыкой. Здесь нами будет выстроен ряд знаний о мире Ничто. Так через Я. Беме, Г.В. Лейбница, Г.В.Ф. Гегеля, М. Хайдеггера, Дж. Кейджа нами будет показан мир Nihil. Зачем этот мир пустоты желает наш материальный мир, к чему идут эти два мира и чего ждать от них будет показано в главе. Здесь же в своем перевоплощении прояснится нам истинная суть звучащей музыки. Так прояснится мир «высшего интереса духа»[2], к которому человечество обязательно придет, и о начале которого провестит музыка – иная музыка, музыка инобытия.

Работа выстроена в исторической периодизации, охватывающей этап с начала Нового времени по настоящее время. Использован сравнительный метод при определении взгляда на один и тот же объект, явление разных авторов; в основном были использованы работы

---

[1] Кормин Н.А. Онтология эстетического / Н.А. Кормин. – М.: Наука, 1992. – С. 3.

[2] Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Том XII. Лекции по эстетике. Книга первая / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. – С. 106.

западноевропейских мыслителей. Определено, что несмотря на временн*ы*е отличия философии, например, Беме и Хайдеггера, несмотря на совершенно различные мышления христианского мистика начала XVII в. и философа-онтолога XX в., их связывает единая линия стремления познать основополагающую, неопределенную, безматериальную, но всем людям и явлениям причастную структуру мироздания – Ничто. Нами же впервые выявлено, что единственное, что возможно хоть как-то познать из этой вечной пустоты, есть музыка, которая станет связующим звеном-переходом от конца материального мира к началу мира Ничто. Для определения форм эсхатологического финала мира нами использовалась русская философия, в частности, воззрения Н.О. Лосского.

Некоторые концепции магистерского диссертационного исследования нами были опубликованы в статьях:

1. Каюкова А.Р. Развитие человеческих идей как процесс не человеческий / А.Р. Каюкова // Человек, общество, история, познание: конфликт интерпретаций. IV Садыковские чтения. Статьи и материалы Международной научно-образовательной конференции (Казань, 17–19 ноября 2016 г.) [Электронный ресурс] / под ред. Г.К. Гизатовой, О.Г. Ивановой, А.Р. Каримова, Н.А. Терещенко, Т.М. Шатуновой. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2017. – С. 325-326.

2. Каюкова А.Р. Философские основания музыки / А.Р. Каюкова // Интернаука: научный журнал. – № 20(54). Часть 1. – М., Изд. «Интернаука», 2018. – С. 76-77.

Глава I
ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕРВОМУЗЫКИ

§ 1. Теории происхождения музыки

1.1. Теория эволюционизма

Вначале критически рассмотрим те из гипотез о происхождении музыки, которые могли бы, на наш взгляд, существовать в настоящее время, если бы вопрос происхождения музыки был бы более актуальным в научной литературе; и начнем мы с эволюционной теории возникновения музыки.

Согласно теистическому эволюционизму[1], все существенные усовершенствования, в основе своей, проистекают из единства воли Божьей и естественного развития материи, то есть отбора и выживания наиболее приспособленных организмов. В этом отношении, музыка является, на первый взгляд, своеобразным исключением. Святая Цецилия, устремившая взор к небесам – что общего между ней и борьбой за существование? Ее последователи, правда, иногда пробивают себе путь хорошо развитыми мускулистыми руками пианиста; однако, для большинства людей те неопределенные, беспредметные звуковые образования, которые мы именуем музыкой, не имеют ничего общего с реальными нуждами и заботами повседневной жизни.

«Вначале была *любовь*» – так можно выразить основной тезис возникновения музыки в рамках данной теории. Конечно, не небесная любовь, а земная. Самцы стремились понравиться самкам, а самки выбирали тех, кто умел быть наиболее привлекательным. Издавна

[1] Мень. А. В поисках Пути, Истины и Жизни. Том 1. Истоки религии / А. Мень. – М.: Жизнь с Богом, 2011. – 400 с.

предпочтение отдавалось лучшим певцам в той же мере, как и прекраснейшим по облику и окраске; именно поэтому у животных самцы пышно окрашены и голосисто поют. Носителями творческого начала были, прежде всего, самцы.

Переходя к частным случаям, мы наталкиваемся на значительные трудности. Я уже не буду останавливаться на том, что птицы поют и не только в период любовных исканий; что их призывы могут служить сигналами для совсем иных целей или просто непосредственным выражением ощущения жизни; что ближе к человеку стоящие животные не поют, а издают хриплый рев; что, наконец, песни дикарей в большей мере отвечают воинственным и религиозным настроениям и нуждам врачевания, нежели служат песнями любви. Я хочу осветить только один пункт, имеющий, однако, решающее значение: музыка – это звучащая определенная последовательность. К тому же, данная последовательность должна иметь возможность быть узнанной и повторенной.

Известная мелодия остается тождественной, будь она пропета басом или сопрано, в ля-миноре или до-миноре, Эта способность воспроизведения и транспозиции мелодии, согласно имеющимся исследованиям, свойственна всем дикарям. Для индейца или островитянина Океании не составляет затруднения начать свою песню несколько выше или ниже: поскольку она не превышает объема его голоса, дикарь с одинаковой легкостью находит нужные интервалы.

Как же обстоит с этим у животных? Насколько я знаю, еще не было случая, чтобы снегирь или скворец, заучивший какой-нибудь мотив, повторил бы его в другое время, в другой тональности, хотя бы на тон выше или ниже, даже если его голосовые средства и могли бы ему это позволить. Мы не станем утверждать, что не наблюдается некоторых изменений в начальной высоте пения одной и той же птицы или мычания одной и той же коровы. Наоборот, можно полагать, что математическая точность интонации есть результат предельного случайного совпадения, и,

как правило, здесь наблюдаются отклонения, варьирующие в известных границах вокруг некоторой средней точки. Однако же, эти колебания, происходящие, благодаря неодинаковой в разные моменты силе дыхания, в свою очередь зависящей от ряда физиологических причин, не следует смешивать с транспозицией, в собственном смысле данного слова.

Насколько можно заключить из изложенного, чувство наслаждения своим пением у птиц (этому способствуют и их мускульные ощущения) должно существенно отличаться от того же чувства, испытываемого человеком при восприятии музыки, как людей, так и птиц. Это чувство у животных, как кажется, находится в тесной зависимости от тех последовательностей абсолютной высоты звука, незначительные изменения которой могут даже ускользнуть от самого поющего. У человека же оно, в первую очередь, обусловлено соотношениями тонов, причем значительные отклонения от абсолютной звуковой высоты могут быть не только восприняты, но и вполне ясно осознаны, как певцом, так и слушателем, без того, чтобы мелодия осталась ими неузнанной или же не доставила удовольствия. Мы говорим «в первую очередь», так как нельзя отрицать того, что абсолютная высота, вообще, может играть большую роль при восприятии. У китайцев она имеет решающее значение. Да и у нас следовало бы добавить сюда «характеристику тональностей» и частое отвращение людей с абсолютным слухом против перенесения напева из определенной тональности в другую. Однако произведение остается для нас столь же понятным и принимается как одно и то же. Никому не придет в голову оспаривать *возможность* транспозиции; только выразительность и впечатление кажутся нам не независящими от абсолютной высоты. Это существенное обстоятельство – понимание того, что музыка создана для человека и только человек может быть носителем музыки.

Если следовать данной эволюционной теории, то нужно выводить происхождение музыки из раннего животного мира, и здесь является правым Демокрит, утверждавший, что люди пришли к музыке путем

подражания птицам. Подобные подражания птицам мы находим, действительно, у первобытных народов. Но не здесь нужно искать единственный, или даже главный, источник музыки, так как в птичьем пении нет собственно музыкальной, мелодической составляющей. Дикарей соблазняют к подражанию скорее ритмические элементы в пении птиц, трели и щелканье. Но если бы даже в доисторические времена можно было предполагать подражание более мелодичным напевам, то сейчас же возник бы вопрос, как пришли к подобному отбору, и почему именно выбирали напевы, наиболее мелодичные и с точными интервалами? Проблема, таким образом, оказалась бы только отодвинутой, но не разрешенной, так как понятно, что и первобытный человек, начав однажды петь, начал петь не по-соловьиному, а совсем по иному, совсем на другом качественном уровне. *Первый человек сразу начал петь по-человечески.*

1.2. Вербальная теория

Другую гипотезу происхождения музыки на земле, встречающаяся частично еще у Ж.-Ж. Руссо, И.Г. Гердера, Г. Спенсера и др., можно выразить формулой: «Вначале было *слово*». Эта гипотеза выводит музыку из акцентов и интонаций человеческой речи. Такие звуковые особенности как интонации и агогические акценты выпукло выступают в речи, возбужденной под влиянием сильного волнения. Когда мы зовем кого-нибудь, и если никто не приходит – повторяем наш зов дважды, трижды; когда с растущим возбуждением мы приказываем или умоляем; когда мы выражаем речью скорбь или торжество – всегда речь становится музыкальной: мы начинаем уже петь. Эти музыкальные интонации возбужденной речи были впоследствии абстрагированы от слов и переложены на инструменты; таким путем возникла чистая музыка – из аффектов речи.

В этом объяснении есть большая доля истины. Действительно «напевный говорок» составляет распространенную у дикарей форму повествования-музицирования. Однако, суть дела опять не вскрывается, так как музыка существенно отличается от подобного речитатива-сказа употреблением специальных ступеней, тогда как речь, хотя и обладает высотными колебаниями различного объема, но определенными интервалами не пользуется, а скорее выливается в форму постоянно скользящего движения тонов.

Обычное восклицание «о!», произнесенное по-разному: в первый раз, например, скорбно, во второй раз удивленно, в третий – вопросительно, всегда будет разным восклицанием «о!». Здесь голос, начиная с различных точек абсолютной высоты, то поднимается вверх на две октавы, то – на октаву или дуодециму, то на интервал меньше, а затем может прерваться на высоте интонирования, либо ниспасть до основного тона, либо опустить еще ниже. То есть, сколько бы не было людей и какие бы одинаковые слова они не повторяли – всегда все интонации и слова будут разными. При менее эмоциональной речи это постоянное колебание высоты не столь значительно, но все же в пределах одной гласной или дифтонга достигает объема кварты.

Значок, обозначавший у древних греков ударение Perispomenon, изображал, как известно, именно этот подъем и падение голоса на гласной или дифтонге. Актеры часто выдерживают не только один слог, но и целый отрывок речи на одной высоте, что производит особый эффект. Это полезно и допустимо, как исключение, для усиления воздействия; вообще же, это действует малоприятно. Обычная для некоторых людей, а в известных местностях характерная для всей страны, певучая речь тем и некрасива, что приближается к точным интервалам музыки, при этом теряя преимущества языка, и, в то же время, еще не переходя в саму музыку.

При внимательном анализе пения хорошего певца мы, конечно, тоже не находим идеально выдержанной высоты звука. Гораздо чаще

встречаются сомнительные качания, а при интонировании интервалов – значительные отклонения, иногда намеренные, в большинстве же случаев – непредумышленные. Кое-где излюбленным является прием широкого голосового скольжения (Portamento). У дикарей такие скольжения встречаются чаще, правда, выделенные в определенные моменты имеющие целью специальное воздействие. Тем не менее, нет сомнения в том, что законы и самое существо музыки принципиально требуют точных интервалов и фиксированной звуковой высоты, и что именно на их образование и устремлены намерения певцов и инструменталистов, за отдельными особыми исключениями. В языке же, напротив, подобные устремления не только всегда отсутствуют, но и должны отсутствовать, чтобы, в противном случае, не принести в жертву лучшее, что в нем только и есть. Таким образом, мы можем видеть, что язык имел большое влияние на становление музыки, но отцом музыки он не был.

1.3. Метро-ритмическая теория

Третье воззрение на происхождение музыки можно определить словами ученика Р. Вагнера, дирижера Г. Бюлова: «Вначале был *ритм*», то есть метро-ритмическое движение.

Связь пляски с пением у диких народов существовала в синкретическом единстве. Зачатки музыки как раз и находятся в первобытных песнях, сопровождающих военные и охотничьи пляски, что было необходимым ритмическим упорядочиванием при совместном коллективном пении. Организованное движение, породившее все искусства, являлось, таким образом, массовым метро-ритмом.

Бесчисленные телодвижения, необходимые в повседневной жизни для добывания средств к жизни, при стройке, гребле и т.д., легче выполняются, когда они ритмичны. Это приводит к сопровождению работы различными ритмованными словесными рядами, и не менее часто –

пением и барабанным боем. Поэзия и музыка, таким образом, рождаются вместе из потребности в ритме, в свою очередь являющейся естественным следствием облегчения, приносимого им при работе, и из движений, в которых совершается эта работа: ударах, трамбовке, подъеме тяжестей и т.д.

Однако, и теория метро-ритмического происхождения музыки, подчас столько освещающая, не решает все же основной проблемы. Она, правда, выдвигает те поводы и причины, которые могли привести к пению, но объяснение, даваемое ею, спотыкается как раз на вопросе о специфическом отличии музыки, именно – вопросе о том, как люди смогли решиться разделить на отдельные интервалы целостную музыкальную линию. Ритм они могли столь же хорошо, если только не лучше, выразить нечленораздельными отрывистыми восклицаниями или же шумами. Усиление ударяемых слогов, правда, естественно приводило к повышению тона на данном слоге, а отсюда и к различению интонации. Но консонантные интервалы, о происхождении которых, преимущественно, необходимо говорить, в этом отношении оказываются, по своей пригодности к ритмическим целям, не на много лучше любых других звуковых соотношений. В плоскости инструментализма такое развитие искусства ритма привело бы только к барабану. Однако, подобная, хотя бы даже тонко разработанная, барабанная соната еще не является музыкой (и никогда ей не будет), по крайней мере – той истинной музыкой, происхождение которой нас интересует.

Наконец, ритм бывает не только слуховой: есть ритмические ощущения самого человеческого организма, так называемый внутренний ритм или пульс. И если бы человечество было вечно глухим, оно вполне могло бы создать искусство пляски, но никак не музыки.

Еще одно сомнение, мне кажется, вытекает отсюда: то, что среди бесчисленного множества напевов диких племен рабочие песни, хотя и встречаются, но составляют ничтожную часть общего числа. Ритмически

организованная и действительно коллективная работа находит место уже не у совсем примитивных народов. Тут распространяются, действительно, рабочие песни, и именно от таких народов происходит большинство музыкальных напевов. Таким образом, ни одна из приведенных теорий не дает ответа на поставленный вопрос «как произошла музыка».

§ 2. Происхождение и первичные формы пения

2.1. Открытие первого консонирующего интервала – октавы

Стремясь уяснить себе возможное происхождение *музыки, понимаемой нами как искусство звуков*, мы должны последовательно ответить на два самостоятельных вопроса:

1. Как люди открыли первые музыкальные интервалы?
2. Как люди смогли научиться интонационно фиксировать точные интервалы?

Первый вопрос затрагивает способность отвлечения, встречающуюся и в области других чувств, например, когда мы узнаем какой-нибудь орнамент или рисунок в уменьшенном виде. Этот общий вопрос кажется нам находящимся в связи с проблемой деятельности всего человеческого сознания, по сравнению с той же деятельностью у животных. В какой мере, вообще, животные способны сохранять впечатления соотношений при изменившемся материале восприятия? Насколько они в состоянии абстрагироваться, например, при распознавании лиц, от предметов и местностей, от разницы в свете и т.д.?

Конечно, мы не можем заранее утверждать, что это для них невозможно (потому что есть немало примеров, когда животные находят своих хозяев и в других городах и в других странах). Однако, с другой стороны, говорит ли одинаковая реакция, например, у собаки, узнающей своего хозяина на разном расстоянии и при различном освещении, в пользу

того, что животным присуща способность, при изменяющейся обстановке, вызывать в памяти тот же внешний облик. Даже если допустить, что тут не оказывают воздействия ни запах, ни голос хозяина, а играет роль лишь одно зрительное впечатление, можно ближайшим образом заключить только то, что нервная система и органы восприятия, привыкшие к определенным раздражениям, отвечают на них даже при значительно изменившейся обстановке восприятия.

Конечно, во многих случаях мы и у людей не встречаем ничего иного, когда они спокойно и безошибочно реагируют в ситуациях измененных обстоятельств. Однако при развитой деятельности сознания, при сознании одухотворенным душой (то есть только в человеческом сознании), происходит распознавание которое является не только одинаковой реакцией, но также и узнаванием одинаковости или идентичности.

Здесь лежит один из корней всей эволюции человечества. Другой, с ним тесно связанный, заложен в обобщении, то есть в образовании понятий. Оба они составляют основу нашей духовной, психической деятельности, наряду- с эмоциональным и волевым элементом. Это и есть та искра, о которой мы упомянули в начале изложения. Она была заложена в первого человека Богом и затем развилась в то что люди смогли научиться различению точных, допускающих транспозицию интервалов и их повторению.

Здесь можно допустить два вспомогательных вопроса: 1) Что стало поводом к появлению и первому развитию интервалов? 2) Что сделало музыкальные интервалы годными к транспозиции? На первый из них мы можем ответить, сославшись на неведомый людям Божий промысел, на второй же ответом будет утверждение, что в основе искусств лежат бытовые или житейские потребности. Здесь мы разделяем мысль Фауста И.В. Гете: «Вначале было дело». Но какое дело, и какие практические потребности послужили для создания музыки? По всей вероятности, тут

сочеталось много различных причин. Есть не лишенное правдоподобия предположение, что основной причиной была потребность, необходимость в использовании звуковых сигналов. Здесь мы, прежде всего, в качестве орудия извлечения звука будем предполагать человеческий голос.

При подаче голосом звукового сигнала голос вначале как бы громко замирает в высоком регистре, а затем ниспадает вниз и становится тише. Нечто подобное мы можем наблюдать в зовах при перекликивании в лесах, горах. Таким образом, фиксация голоса на одном звуке – это начало, или первый шаг к пению.

Второй шаг и, собственно, творческий акт в деле создания музыки состоит в употреблении точного и допускающего транспозицию интервала, и к этому также могли привести звуковые сигналы. Именно, если одинокий голос не может достигнуть назначения, начинают кричать сразу многие. Если это мужчины и мальчики или же мужчины и женщины, то звуки получатся неодинаковой высоты, ибо каждый добивается высшей силы звука только в пределах своего диапазона. Так могли возникнуть бесчисленные случайные созвучия.

Между всеми комбинациями одна обладает, однако, той особенностью, что при ней созвучие сходно с впечатлением от одного звука, за каковой легко и принимается. Это интервал *октава*. Поэтому совместное мужское и женское пение в октаву именуется одноголосным, хотя, если руководствоваться одной только разницей в высоте, его следовало бы отнести к многоголосию. В психологической акустике это свойство октавы известно под названием слияния, и еще греческие теоретики находили в нем сущность консонанса.

Это единство созвучия, присущее октаве, родилось не из музыки. Первые люди могли это единство когда-нибудь заметить и затем такого рода созвучие употреблять предпочтительно, так как это производило на них впечатление воспроизведения одного и того же звука, то есть звука усиленного. (Получалось ли при этом действительное усиление звука или

только ощущение звука большего объема, мы рассматривать здесь не будем). Мы можем и сейчас указать на немузыкальных людей, принимающих октаву за один звук. Таким образом, те, кто всего меньше подвергались воздействию музыкального воспитания, подпадают всего больше под действие этого обмана.

Существуют еще и другие созвучия, обладающие, правда, в меньшей, но все же весьма значительной степени теми же особенностями: прежде всего это квинта и кварта. При квинте можно рассчитывать на 40-60 %, при кварте – на 20-40 % случаев, когда немузыкальные или неопытные люди принимают их за один звук. Так могли и эти созвучия постепенно привлечь к себе слух. Даже на современном инструменте орг*а*не есть музыкальные регистры, в которых каждый нажимаемый на клавиатуре звук сопровождается дублированием квинтой, без того, чтобы кто-либо замечал это. Звучание становится более полным, не утрачивая своего характера единства.

То, что сигнальная система стала основой интервального различения, это как мы уже говорили, пока – гипотеза. Однако, то, что замечательный факт слияния двух одновременных звуков, находящихся в определенных соотношениях может быть повторен и интонационно выше и ниже – это, несомненно, есть ключевой момент начала возможности музыкальной транспозиции.

2.2. Мелодическое заполнение первых малых консонирующих интервалов – квинты и кварты

Раз из способности к подаче сигналов возник язык (прежде всего, в виде тесно связанных между собой и взаимно облегчающих понимание звуковых и мимических символов), то наша гипотеза устанавливает общий корень происхождения и музыки и языка. Если, затем, мы вспомним о религиозных потребностях, существовавших у первобытного

человечества, мы можем допустить, что, помимо подачи сигналов друг другу, люди также взывали к богам и заклинали демонические силы воздуха и воды. Все это давало повод соединять свои голоса в сильнейшем крике. Можно, следовательно, учитывать и эту сторону человеческой натуры при рассмотрении вопроса о происхождении музыки.

Наконец, могло играть определенную роль еще одно чувство, которому во всех проявлениях доисторической жизни человечества придают большое значение – любопытство. При совпадении двух голосов в октаву, квинту или кварту, от тонкого слуха не укрылось бы, что здесь, в действительности, имеют место два различных звука. Если повторить их один за другим, это становится вполне ясно. Возможность извлекать такие двоезвучия должна была доставлять удовольствие, а затем уже эти звуки повторялись один после другого, чтобы таким путем запечатлеть их в этом виде. При этом возможна была попытка заполнить свободное расстояние между крайними нотами наименьшего интервала, как например кварты, промежуточными звуками в произвольном порядке. Так можем мы представить себе первые мелодические фразы, равно как и прообразы звукоряда. При этом октава должна была, конечно, для чисто мелодических целей употребляться в меньшей степени. Хотя ходы на октаву попадаются в весьма примитивных напевах, все же они встречаются, естественно, в единичных случаях. К мелодическому употреблению более пригодны узкие интервалы. Шаги на квинту и кварту являются, поэтому, во многих первобытных песнях самыми крупными интервалами, применяемыми при двух непосредственно следующих друг за другом звуках. Но и весь звуковой объем любой песни, в целом, то есть расстояние от ее самого низкого звука до самого высокого, не часто переступает эту границу.

Можно было бы задаться вопросом, не находило ли уже сознание первобытного человека консонирующие интервалы также и в простой последовательности звуков. Например, говоря об октаве, мы ведь отмечаем

известное родство, сходство или даже идентичность двух звуков, на что мог набрести и первобытный человек. Я не хочу исключить эту возможность; однако, полагаю, что слияние при одновременном воспроизведении звуков является фактом большей важности, а потому принимая во внимание и то практическое значение, которое оно имело, считаем его вероятным исходным пунктом всего развития музыки.

Придти к употреблению определенных небольших, малых интервалов можно было даже значительно раньше, путем пения следующих один за другим звуков, не прибегая при этом, ни к каким консонантным созвучиям. При пении применяли, быть может, только в целях игры или же опять-таки при подаче сигналов, достаточно четко различающиеся между собой звуки. И достигали при этом, в воспроизведении подобных ступеней, которые затем могли также произвольно уменьшаться или увеличиваться, известного опыта. Отсюда стали возможными напевы, которые можно было повторять, исходя и от другого первоначального звука, ибо такие узкие интервалы допускают возможность повторения, с приблизительной одинаковостью в своих размерах, от любого исходного звука и тем самым образуют своего рода транспонируемые интервалы. Но их соотношения, конечно, лишь отдаленно напоминают соразмерность и точность тех интервалов, которые основаны на принципе консонанса. В этом употреблении основных консонантных интервалов, постепенно все больше и больше обнаруживалось существо музыки, и его источник является одновременно источником всего музыкального искусства.

Так короткие мелодические мотивы из мелких интервалов удобны были, главным образом, для сигнальных целей, тем более, что разница в ударениях создает из немногих звуков множество различных знаков, которые могли применяться, например, в качестве семейного клича. Когда же мужчины и женщины или мальчики сообща подавали такой сигнал, состоящий из двух или трех звуков, то опять должны были обращать на

себя внимание впечатлением унисона случаи, когда они пели параллельными октавами или квинтами, и если это случалось часто, то кому-нибудь из них могло придти желание попробовать повторить (спеть, а также и наиграть) только что услышанный клич своего партнера в том же звуковом регистре, чем он, следовательно, транспонировать свой собственный клич октавой, квинтой, или квартой вниз или вверх. Употребление фальцета, могло находиться в связи с такими попытками подражания. Так параллельное пение стало заодно хорошей школой для умения транспозиции.

Когда мотивы из двух, трех тонов преобразовывались в более обширные построения, к которым мы уже можем применить название мелодии, должен был повторяться тот же процесс. Не только пение целых мелодий в октаву, но и пение и игра параллельными квинтами и квартами были популярны. Даже в настоящее время можно еще часто подметить в народных мотивах пение в квинту дублирующее одноголосную мелодию. В минуту рассеянности или в непривычной обстановке, подобный случай может произойти даже с музыкантом. Если же случалось одновременно спетое вновь разложить на отдельные голоса, мелодия оказывалась сдвинутой на консонирующий интервал. Примеры таких повторений мы тоже находим: в поздней греческой и ранней христианской музыке такое пение носило название антифонного. Даже у нас, помимо перенесения на октаву, которое вовсе не считается транспозицией, существует закономерное перенесение на квинту темы в фуге и других контрапунктических формах. И хотя утверждение, что зачатки контрапункта восходят к доисторическим временам, может показаться смешным, оно буквально отвечает истине.

По этому поводу можно сказать, что из попеременного пения, которое вначале, очевидно, было беспорядочным и случайным, могло родиться многоголосие. В самом деле, певцы могли чередоваться или же певец мог петь с хором так, что один из участников уже начинал петь в то

время, когда другой еще допевал последние звуки. В такого рода пении, возникшем, вероятно, вследствие нетерпеливости певцов, стали позднее, пожалуй, находить известную красоту, повторяли это намеренно и вновь открыли при этом, уже исходя из более высоких художественных оснований, впечатление первоначального консонирующего интервала.

§ 3. Первые музыкальные инструменты и их воздействие

3.1. Появление духовых инструментов – дудка (флейта) и ее разновидности

Тот же самый процесс развития, что и в пении, протекал, несомненно, также с весьма ранних пор и в отношении употребления инструментов.

Дудки (флейты) принадлежат, если не к числу древнейших, то, во всяком случае, весьма старых музыкальных инструментов. Просверленные кости убитых животных, особенно – птиц, встречаются в европейских и американских гробницах и пещерах, вместе с изделиями каменного века. Употреблялись также рога антилопы или зубра и выдолбленные клыки мамонта, главным же образом – бамбуковые стволы, а позже – искусственно сделанные терракотовые дудки. Отверстие, в которое дули, находилось в конце или было проделано сбоку. Открытый конец уже с древних времен снабжался мундштуком из горной смолы с узкой щелью.

Такие дудки, первоначально издававшие лишь один звук, могли, опять-таки, служить целям сигнализирования, подобно тем сигнальным флейтам, бесчисленные разновидности которых употребляются и поныне в народных культурах. Нередко встречающиеся двойные дудки указывают на потребность в усилении звука. Если ряд дудок различной высоты употреблялся одновременно несколькими играющими, то при этом постепенно могли выделиться, даже если они еще не были найдены в пении, упомянутые выше три основных интервала, пленявшие слух своей

близостью к однозвучию. По сравнению с не подвергнувшимся предварительной выучке человеческим голосом, дудка обладает тем преимуществом, что в то время, как человеческий голос легко колеблется в больших пределах, она лучше выдерживает звук на определенной высоте. Таким образом, консонантные отношения могли быть здесь обнаружены еще легче, что, вероятно, в действительности и произошло.

Впоследствии какой-нибудь изобретательный мастер первых времен мог добиться получения различных звуков и на одном и том же инструменте, проделав в нем несколько отверстий. При этом отверстия вначале проделывались не только в соответствии с требованиями акустики, то есть сообразно тому, какие звуки хотели услышать, но прежде всего – наудачу. Или в зависимости от внешних обстоятельств, как то, например, позволяли бамбуковые узлы, а главным образом – просто располагали их в симметричном порядке и затем извлекали те звуки, какие получались. Естественно, при этом обращали внимание и на удобство расположения трех (точнее, шести) преимущественно употреблявшихся при игре пальцев. Уже в дальнейшем постепенно совершенствовавшийся слух внес свои коррективы и, по крайней мере, с помощью техники игры ввел акустически-благоприятные интервалы также и применительно к дудкам.

Кроме этого, для извлечения различных звуков, вероятно, очень рано стала употребляться система «флейты Пана», представляющая собой соединение нескольких различно звучащих дудок. Она встречается у первых народов всех частей света. Дудки настроены по самым различным принципам. Вначале, вероятно, никакой отбор, вообще, не имел места, и побудительной причиной их соединения был случай или какие-либо, внешние обстоятельства. В большинстве современных флейт Пана, однако, мы находим акустически-подобранные интервалы. При этом дудки или расположены в порядке их высоты, или же образуют группы, как бы из разложенных аккордов. В известных случаях, наконец, расположение

дудок производит впечатление раз и навсегда зафиксированной мелодии или же мелодии, подбираемой на каждый данный случай. Особенно примечательны двойные флейты Пана. Каждая пара соответствующих друг другу дудок всегда одинаковой величины, но одна из них открыта, другая же прикрыта, вследствие чего они находятся в отношении октавы. Поэтому можно судить, как множились акустические открытия.

Кроме того, в духовых инструментах (к ним постепенно присоединились и разного рода трубы) наблюдалось еще одно явление, которое должно было, совершенно независимо от открытия одновременных звучаний, привлечь внимание к консонантным интервалам: именно – явление *обертонов*, выступивших вначале вследствие слишком сильного вдувания в трубу. Обертоны это акустические призвуки, которые образуются в воздухе при пении или игре. Так при пении или игре одного звука в воздухе может образоваться призвук и таким образом акустически начинает звучать не один звук, а интервал. Такие обертоновые интервалы как октава, квинта, кварта идентичны с теми, которые при совместном пении или игре на дудках давали наибольшее слияние, и этим снова еще закреплялись в сознании. Вполне возможно, что при составлении флейт Пана во многих случаях руководствовались обертонами. Но эта последовательность призвуков не могла быть единственным источником консонантных интервалов уже потому, что консонантные интервалы есть у народов, которых не пользовались духовыми инструментами вообще; далее, потому что обертоны при попытке их повторения получались нечистыми, звучащими несколько ниже или выше, в то время как ухо тяготеет к чистоте.

После того, как были изобретены дудки с многочисленными отверстиями и первые флейты Пана, музыка должна была пережить большой подъем. Воспроизведение всегда новых последовательностей звуков, хотя бы этих последних насчитывалось и немного, должно было доставлять определенную радость тем, кто, вообще, от звуков испытывал

удовольствие (а в этом отношении в те времена люди различались также, как и теперь). Появились первые инструментальные мелодии. Теперь уже можно было применять это искусство при пляске, жертвоприношении и прочих торжественных и неторжественных случаях. Одновременно, инструмент со своими фиксированными тонами, являлся желательной опорой при пении. Благодаря музыкальному инструменту, удавалось закрепить те звуковые обороты, которые производились тем или иным певцом и вызывали у других подражание. С помощью дудок, можно было надежнее, нежели путем одного пения, передавать напевы из поколения в поколение.

3.2. Появление струнных инструментов – «музыкальный лук» и его разновидности; появление ударных инструментов

Кроме дудок, широкое распространение получили и примитивные струнные инструменты, но они развивались значительно медленнее. По весьма правдоподобному предположению, они произошли из натянутого охотничьего лука. Нетрудно было подметить, что, по мере напряжения тетивы, звук, издаваемый ею, изменялся, что снова могло побудить к различным экспериментам. Появился так называемый «музыкальный лук» – прообраз всех струнных инструментов, и доныне встречающийся во многих частях света. Струна в нем ударяется палочкой или ущипляется, и лишь редко по ней водят смычком. Чрезвычайно слабый звук часто усиливался тем, что играющий держал струну в неком полом сосуде/тазе (иногда выдолбленной тыкве), играющем роль резонатора. Вслед затем, как и при игре на дудках, количество звуков было увеличено употреблением нескольких различной длины или степени натяжения струн. Возникли арфа и лира, с черепаховыми щитами в качестве примитивных резонансных ящиков. Так была и здесь подготовлена почва для инструментальной мелодики.

Наконец, к услугам музыкального слуха были приспособлены и ударные инструменты, в которых первоначально имела значение лишь сила звука. Первым шагом к этому явилась комбинация из двух попеременно ударяемых деревянных стерженьков или дощечек неодинаковой высоты. Искуснее уже сигнальный барабан: выдолбленный деревянный чурбан, на верхней стороне которого насечками образованы два языка. Он служил для нужд специальной «барабанной речи», то есть переговоров на дальнем расстоянии, посредством выбивания на барабане частью условных, частью образовавшихся путем подражания обыкновенной речи, звуковых сигналов. Каждый из языков барабана – различной толщины и издает, поэтому иной звук. Широкое распространение и употребление получили настроенные мембраны. Существовали весьма разнообразные литавры, приспособленные к извлечению различных звуков. Консонантные интервалы, однако, на этих инструментах, вероятно, найдены не были, и были на них лишь перенесены. К более высокой ступени развития относились ксилофоны и металлофоны. В них был соединен целый ряд звучащих деревянных или металлических стерженьков, связанных, в большинстве случаев, с соответствующими резонаторами.

Можно поставить вопрос, являются ли для музыки инструменты совершенно необходимыми, и нет ли таких племен, которые культивировали бы исключительно пение. Действительно, таковые имеются: некоторые не имели никаких инструментов. Их песни, однако, стояли на чрезвычайно низкой ступени развития. Но были и другие древние племена, которые пользовались лишь немногочисленными и слабо развитыми музыкальными инструментами, однако обладали высокоразвитой вокальной музыкой. Из этого можно сделать вывод о возможности чисто вокального развития музыки только лишь до некоторой определенной ступени.

Глава II
ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКИ

§ 1. Философия музыки в эпоху рационализма

1.1. Понимание музыки в барокко, классицизме, романтизме

О философии музыки задумывались многие философы разных эпох начиная с Пифагора[1]. Величайшие умы пытались проникнуть в смысл звучащего мелоса, увидеть начало самого явления музыки[2]. Эпоха рационального постижения мира, начавшаяся с Сократа, подхваченная через века Ф. Бэконом, возведенная в ранг «высшего света» Р. Декартом и провозглашенная абсолютной истиной Г.В.Ф. Гегелем – великая эпоха modernity, характеризуемая стойкостью основной рационалистической линией, отдавала музыке далеко не первое место в философии. Гносеологическая конструкция рациональности дала миру величайший смысл существования – во имя счастья людей, пусть не тех, кто был в начале пути, но тех, кто будет жить после – дети детей и внуки внуков. В основе постижения мира закрепился божественный intellectus archetypus, некий чистый органон познания мира, некая методология уяснения, припоминания или ввода в реальный мир предустановленного совершенства мира на земле. И задача исследователя понималась здесь как верный настрой на такое постижение объективного мира, который будет совпадать с субъективной познавательной операцией его постижения и одновременно будет прояснять саму скрытую истину природы, ее желающуюся раскрыться страстному ученому суть. Не только прямое

---

[1] Гармония сфер. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гармония_сфер (дата обращения: 05.06.2018).
[2] Философия музыки. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Философия_музыки (дата обращения: 06.06.2018).

упорядочивание разнородного мира вещей, но освещение сути вещей по путеводной нити божественного интеллекта есть задача философа, а не только ученого-экспериментатора. «Декарт лишь превратил эту фактическую зависимость в сознательный принцип. И на основе этого принципа уяснение рационально постижимого характера объективных структур… так же как и категориальное их обобщение, развернулось в целую технику особого, самостоятельного философского (а не конкретно-научного) исследования. Возникла фактически определенная *форма философского мышления*, которой суждено было стать типичной для всего Нового времени»[1].

Ничего личного, никаких чувств исследователя не должно проникнуть в эпистемологический опыт, ничто не может запачкать эксперимент достижения знаний. Мир отлит богом и уже готов раскрыть все свои тайны смыслов тому, кто сможет увидеть его «светом разума». Так зазвучала красота этого мира, так запел материальный мир, окружающий человека, так во главу угла эпохи взошло бытие – звучащее бытие. И все, что в этой парадигме мышления было написано или посвящено философии музыки, стало нести один единственный смысл: *музыка – это светский отдых, развлечение, досуг господ, воспитательный компонент молодых людей*.

Так пишет Локк: «Считают, что музыка имеет нечто родственное с танцами, и умение хорошо играть на некоторых инструментах многими высоко ценится. Но молодому человеку нужно затратить так много времени, чтобы достичь хотя бы посредственного искусства в музыке, и, кроме того, она часто вовлекается в столь дурную компанию, что, по мнению многих, гораздо лучше обойтись без нее: и среди способных и деловых людей я так редко слышал, чтобы кого-либо хвалили и ценили за выдающиеся достижения в музыке, что, по моему мнению, среди всех

[1] Мамардашвили М.К. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии / М.К. Мамардашвили,Э.Ю. Соловьев, В.С. Швырев. // Философия в современном мире. – М.: Наука, 1972. – С. 41.

вещей, которые когда-либо включались в список светских талантов, ей можно было бы отвести последнее место»[1]. Так и стало: Ж.-Б. Люлли развлекал Людовика XIV, Й. Гайдн услаждал слух князей Эстерхази, И.С. Бах сочинял к каждому празднику или интересному случаю либо кантату, либо ораторию (что будет востребовано), либо просто музыку под заказ для сладкого сна (Гольдберг-вариации).

Однако музыка, существуя и развиваясь в рамках покровительства в эпоху modernity (в которую входят музыкальные эпохи – барокко, классицизм, романтизм), *звучала всеми реальными звуками*. Она отображала достижения людей в науке и мировоззрении. Так музыка барокко имела своей основой полифоническую структуру, то есть она была многоголосным сплетением тем, противосложений, имитаций, подголосков. В музыке этого стиля преобладало большое количество сложных украшений, фиоритур, трелей. Еще на неокончательно сформированных музыкальных инструментах барочного оркестра композиторы стремились с целью усиления драматического выражения использовать индивидуальные свойства того или иного музыкального инструмента, его тембровую специфику, постоянно расширяя допустимое использование диапазона, часто применяя эффекты, которые в то время по своей новизне были изумительны (например, скрипичные концерты А. Вивальди или оперы К. Монтеверди). И то, что барочный музыкальный мелос имел вокальную природу, прогрессивное усовершенствование инструментов, их модернизация, композиторское стремление показать открываемые на инструментах новые возможности, привело музыку к революционному этапу отказа от вокально-обусловленного способа выражения в оркестровой музыке и придало ей полную самостоятельность в классическом оркестре.

---

[1] Локк Дж. Мысли о воспитании / Дж. Локк. // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 89.

У венских классиков на первый взгляд проще, по сравнению с музыкой барокко, стиль изложения – не полифонический а гомофонно-гармонический; композиторское мышление в классический этап не линеарно, а вертикально – произведение развивается не в ширь, а как бы выстраивается, подобно архитектурному зданию. Но эта мнимая простота-ясность классической музыки есть колоссальный шаг вперед в истории развитии музыки. Здесь открываются новые эффекты и свойства инструментов, которые сами постоянно развиваются, приобретая тот вид и те исполнительские возможности, которые станут незыблемыми вплоть до наших дней. Инструменты приобретают свою *самостоятельность* и окончательно в композиторской практике порывают со своей вокально-обусловленной природой – ограничениями в диапазоне, темпах, штрихах, динамики и т.д. В произведениях Бетховена окончательно формируется состав симфонического оркестра, который становится единым организмом, который уже не есть только лишь сумма выразительных возможностей того или иного ансамбля инструментов; оркестр – это новое качество звучания музыки, это открытый музыкальный полнозвучный океан: «…пассажи, так и брызжут из бетховенских партитур, запечатлеваются в памяти всякого концертного слушателя и заставляют оркестр говорить языком, совершенно незнакомым не только предшественникам, но и современникам великого композитора»[1].

Романтизм в музыке станет временем вершины ее реального звучания. Здесь, например, в «Гибели богов» Вагнера будет достигнута квинтэссенция романтизма: это сочинение остается уже никем не превзойденным по мощи использования звучности оркестра, обилию тембрового колорита, грандиозности использования медной группы, величия всего музыкального действа. Но здесь же в романтизме возникает первая явная негация – музыка начинает терять мелодию, то есть то, что

[1] Карс А. История оркестровки / А. Карс. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. – С. 184.

было самым главным с древнейших времен, что было закреплено в григорианских одноголосных хоралах и что под тем или иным видом развивалось до вершин романтизма. «Именно в этот момент <т.е. в романтизме>, - пишет С. Жижек, в классической музыке происходит настоящий прорыв – мелодия в строгом смысле становится “невозможной” (расцвет *кича* “прелестных романтических мелодий” – не что иное, как обратная сторона этой фундаментальной невозможности)»[1].

1.2. Красота как основа философии музыки и эстетики эпохи рационализма

Ключевая категория эстетики Нового времени, красота, по отношению к музыке существовала как выверенные формы музыкальной композиции, следование акустическим законам, выверенность мелодии, чистота гармоний. Стремление к красоте стало двигателем развития музыкального искусства и формой его бытия с начала эпохи. В это время становится естественным принцип достижения красоты в мире, и с Бэкона искусство приобретает практическую направленность и становится видом познания, усиливающим могущество человека. То есть мы видим, что категория красоты ориентирована на внешний, окружающий человека мир и сама красота здесь представлена как свойство вещей этого материального мира.

Из этого следует, что и все следующие вопросы, вытекающие из понятия красоты, также обращены на этот мир, и философы пытались решать вопросы вкуса, симпатии, любви к прекрасному и отвращению к безобразному через анализ этого мира. Д. Юм говорил, что «о вкусе не спорят» и «нет нормы оценки»: «Если разнообразие вкусов очевидно даже при самом поверхностном рассмотрении, то при исследовании выясняется,

[1] Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек. – М.: Издательство «Европа», 2008. – С. 305.

что это разнообразие в действительности еще сильнее, нежели кажется»[1]. Для Б. Спинозы разлитая по всему миру единая, нераздельная и бесконечная субстанция, одновременно именуемая философским богом, проявляется в совершенно различных вещах в виде до конца непознаваемых человеком модусов вещи. И таким образом вкус одного человека к какой-либо вещи или деятельности есть всего лишь частное желание, симпатия. «Красота, славнейший муж, есть не столько качество того объекта, который нами рассматривается, сколько эффект, имеющий место в том, кто рассматривает. Если бы глаза наши видели дальше или ближе или если бы наша (психофизическая) конституция [temperamentum] была иная, то, что теперь кажется красивым, показалось бы безобразным. Красивейшая рука, рассматриваемая в микроскоп, показалась бы ужасной… Так что вещи, рассматриваемые сами по себе или будучи отнесены к богу, не являются ни красивыми, ни безобразными»[2].

Так торжество рациональности, открытый Декартом «естественный свет… разума»[3] обратил взгляды мыслителей на этот мир, развернув их с пути лицезрения божественного света, который в предыдущую эпоху Средних веков редко освещал здешние эмпирии. Это был исторический рывок вперед. Так должно было быть и так стало. Разделив мир на нематериальную «мыслящую субстанцию» и материальную «протяженную субстанцию», Декарт понял, что между чем-то и чем-то должно быть что-то, и оно является самым важным и объединяет в себе две половины, при этом не соприкасаясь с ними в реальности. Так Декарт признал существование высшей субстанции – бога наряду с мыслящей и протяженной, являющей одновременно и мыслящей и протяженной и не являющейся в то же время чисто мыслящей и чисто протяженной. Таким образом, только бог дает и «свет разума», и «красоту мира»: «Бог,

---

[1] Юм. Д. О норме вкуса / Д. Юм. // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 141.
[2] Спиноза Б. Из письма Гуго Бокселю / Б. Спиноза. // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 718.
[3] Декарт Р. Рассуждение о методе для руководства разума и отыскания истины в науках / Р. Декарт // Разыскание истины. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 73.

несомненно, способен произвести на свет все то, что я в состоянии понять»[1]. Как последовательность материальных звуков, созданных для слуха людей, видел Декарт и музыку, и в «Трактате о музыке» писал, что предмет музыки есть звук, а «цель ее – доставлять радость и возбуждать в нас разнообразные аффекты»[2]. (Всего лишь, не правда ли, какое печальное заключение о музыке как о веселом развлечении).

Кант – апологет просветительской и рационалистической мысли показывает каменную стену на дороге познания – мир до конца всегда не познаваем. Но, по его мнению, стена непознаваемости только лишь временное препятствие для человеческого рода, и когда-то она будет снесена, и прямая дорога к сущностям будет открыта. Так в вопросе красоты музыки Кант ищет мировой идеал, но обращает свой взгляд на этот земной мир. Он видит что Pulchritudo vaga (или по-немецки Selbständinge Schönheit – чистая, самостоятельная красота, термин из «Критики способности суждения») «должна иметь основой постоянный принцип; однако никакое познание не неизменно, кроме того, которое открывает сущность вещи; следовательно, эта красота связана с разумом»[3]. Добавим от себя, с человеческим разумом, раз речь идет о прагматической антропологии. Так Кант всеми силами фиксирует идеальную красоту, форму, ритм, линию, мелодию в здешнем мире под солнцем, и разуму здесь еще много-много надо сделать, прежде чем обратить свой взор к иным мирам. Конечно, Кант, не являясь сенсуалистом или чистым эмпириком, «приподнимает» красоту над миром объектов (где поэзию наделяет первым местом в искусствах, а музыку – вторым) на уровень метамира – культивированного (cultiviertes) чувственного суждения. Вкус имеет право действия только подчиняясь общезначимости человеческого

---

[1] Декарт Р. Размышления о первой философии, содержанием которой является доказательство существования Бога и бессмертие души / Р. Декарт // Разыскание истины. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 197.
[2] Декарт Р. Из «Трактата о музыке» / Р. Декарт // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 213.
[3] Кант И. Из опубликованных посмертно материалов 1770-1780-х годов к книге «Антропология в прагматическом отношении» / И. Кант // История эстетики. Т. III / Редактор-составитель Л.Я. Рейнгардт. – М.: Искусство, 1967. – С. 77.

мира – считал Кант. Как пишет Н.А. Кормин: «Кант полагает, что в самом чувстве удовольствия и неудовольствия разум присутствует скрыто, его высшие понятия философ сближает с духовными понятиями, с чувствами благородной души и с нравственными побуждениями, которые непосредственно заложены в человеческом сердце»[1]. Так у Канта как в последующем и у Гегеля и других философов в работах есть понимание чего-то предвечного, существовавшего до мира и сохранившего свои свойства в современном мире. На наш взгляд данной предвечной сущностью является музыка.

§ 2. Философия музыки в эпоху иррационализма

2.1. Философия музыки Шопенгауэра

В философии общества модерна музыке придавали, в первую очередь, важность практического значения в сферах воспитания и обучения; музыка относилась к развлечениям. Однако, если Дж. Локк отводил музыке последнее место в искусствах, то И. Кант уже определял музыку как вторую после поэзии. А. Шопенгауэр возвел музыку в высший интерес истинного, единого и неделимого бытия (существования) – Мировой воли. Только в музыке воля находит свое мимолетное отдохновение, становясь хотя бы на мгновение счастливой. Все иные виды искусств влекут Мировую волю, так как являются опосредованной объективацией воли через идеи, но музыка есть совсем иное, так как выражает «внутреннюю сущность, в себе бытие всех явлений, самую волю»[2]. По Шопенгауэру «действие музыки значительно сильнее и

---

[1] Кормин Н.А. Эстетическая герменевтика познания. Часть первая / Н.А. Кормин. – М.: Издательский дом «Академия», 2014. – С. 55.

[2] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. I / А. Шопенгауэр // О четверояком корне достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – С. 370.

проникновеннее действия других искусств: они говорят только о тени, она же – о существе»[1].

Однако, если по отношению к идеям (Платоновским) мы можем лишь по догадке заключать, что они суть непосредственные объективации воли, не будучи в состоянии это усмотреть наглядно, в музыке мы можем именно непосредственно узреть, что она, как новая идея, как новый прообраз (звуковой), вполне адекватна, тождественна с волей. Таким образом, лишь в музыке устанавливается и наглядно усматривается это чудо тождества воли и представления (образа). Если по отношению к художникам изобразителям можно было бы сказать, что все они по природе Платоники, что они знают мир идей, так как познают в своих творениях чистые прообразы вещей, то по отношению к представителям музыки и музыкального творчества можно было бы сказать, что все они должны быть по природе своей Шопенгауэровцами, в том смысле, что они не только знают идею мира, ее звуковой прообраз, но и сознают тождество этого прообраза с волей. Для всякого музыканта она – в такой же мере воля, как и представление (в смысле образа). Изобразительные искусства и их представители постигают идеи мира, познают чистый объект, но не доходят до воли мира, на которую им должна указать философия; музыка же идет в этом отношении дальше[2]. Она не познает только, но вносит

---

[1] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. I / А. Шопенгауэр // О четверояком корне достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – С. 366-367.

[2] Таким образом, по Шопенгауэру, идея «мира в целом», идея особого рода, не стоящая рядом с другими идеями, как отдельными ступенями объективации воли, а как бы вмещающая в себе все другие идеи. На этом основании Шопенгауэр говорит, что в музыке как бы в смутном виде уже прозреваются все прочие идеи мира. Она как бы оказывается искусством универсальным, вмещающим в себе в виде намека все прочие искусства. Однако сам Шопенгауэр уже несколько отступил от такой истинно философской точки зрения на музыку, слишком определенно указавши на отдельные голоса гармонии, которые он поставил в соответствие с определенными царствами бытия, с определенными идеями мира, и дал этим повод некоторым из своих, менее философски-настроенных последователей сделать то же разделение уже на другом – горизонтальном направлении, и отдельные части музыкального произведения и даже отдельные мотивы (как лейтмотивы Вагнера) трактовать в смысле изобразительном или непосредственно выражающем ту или иную идею или образ, то есть, в конце концов – как программную музыку, что, безусловно, противно основным взглядам Шопенгауэра. Между тем, в указанном у Шопенгауэра смысле всякая музыка, будь она четырехголосна или одноголосна (народный напев), уже есть идея мира в целом, скрывающая в себе прочие идеи и образы мира. На этой особенности музыки основывается, между прочим, так называемое куплетное народное пение с все новыми словами и образами на тот же напев или мелодию.

новую идею в мир и, таким образом, соприкасается с миротворческой волей. Изобразительные искусства постигают готовые идеи, но им недоступно, как и каким образом эти идеи суть объектности воли; музыка сама находится на месте идей и в ней самой внутренне осуществлено и может быть наглядно усмотрено тождество этой идеи с волей, тождество воли и представления. Цель изобразительных искусств – познание, цель музыки – уже не познание только, но продолжение миротворчества.

Такова сущность «светозарной», по выражению Р. Вагнера, философии музыки Шопенгауэра, впервые указавшей на ее метафизическую основу и установившей те признаки, которыми она существенно отличается от других искусств. Однако, впервые открывши в музыке волю Шопенгауэр в дальнейшем изложении останавливается, главным образом, на этой волевой стороне музыки и, увлекшись ею, как бы забывает, что музыка в тоже время есть и идея или чистый (звуковой) образ. Следя за мыслями Шопенгауэра, можно остаться в некотором смысле разочарованным. Музыка все время трактуется, как язык чувств, страстей, о музыке говорится в терминах воли, ее содержание как бы переводится на язык душевных движений; создается особого рода программность: желание, удовлетворение, задержка удовлетворения, радость, горе и пр. Может возникнуть сомнение, почему же здесь не упоминается о том, что для музыканта может показаться в музыке более дорогим и существенным, чем ее эмоциональная сторона, выраженная на языке индивидуальной воли, а именно: почему же не говорится о той красоте, которая нас так пленяет в музыке, о красоте мелодии, ритмов, созвучий? Действительно, на всем протяжении своего учения о музыке Шопенгауэр вовсе не упоминает о красоте, как будто она и не имеет значения для выяснения вопроса о сущности музыки.

Уже по отношению к живописи Шопенгауэр отступает от чисто-художественной точки зрения на прекрасное, смешивая красоту вещей с красотой в искусстве. В прекрасном мы воспринимаем Платоновские идеи,

и условием такого восприятия является существенный коррелят этих идей – чистый от воли субъект познания. Таким образом, при наступлении эстетического восприятия воля совершенно исчезает из сознания. Если исходить из такого определения красоты и прекрасного (как безвольного состояния) и вместе из такого понимания сущности музыки, при котором, главным образом, развивается именно ее волевая сторона, то естественно, что категория прекрасного перед очень трудной дилеммой: или признать, что музыка – особое, таинственное и великое, но и **ужасное искусство без красоты,** отнимающее всякую надежду на прекрасное, или допустить, что определение прекрасного, как оно дано Шопенгауэром, а именно как безвольного созерцания, являющегося результатом чистого и свободного (от закона основания) познания идей – что это определение скрывает некоторую существенную недоговоренность, делающую невозможным распространение его на музыку. И действительно, не говоря уже об образной (звуковой) стороне музыки, как новой идеи мира, столь же, по-видимому, прекрасной, как и другие идеи, которые постигаются изобразительными искусствами, следует ли непременно так мрачно смотреть на ту волю, которая, по воззрению Шопенгауэра, лежит в основе мира и которая, между прочим, объективируется в образной стороне музыки. И если музыке назначено вносить в мир новую идею, новый прекрасный прообраз (звуковой), то, быть может, и в области волевой музыка вовсе не обязана только повторять темную жизнь слепой воли, лежащей в основе проявляющегося мира, всегда злой и бедственной, а, наоборот, должна внести новые волевые порывы и устремления, а именно устремление к прекрасному.

Приступая к конечным выводам и оценке взглядов Шопенгауэра на сущность музыки, мы должны сказать, что этим философом создана чуть ли не вся иррациональная философия музыки. Можно сказать, что все дальнейшие работы в этом направлении, вместе взятые и в общем – лишь развивающие основные мысли Шопенгауэра, разрабатывающие его темы,

со всеми их поправками и усовершенствованиями, меньше выясняют эту проблему чем посвященные ей несколько страниц 1-го и 2-го тома работы «Мир как воля и представление».

2.1. Философия музыки Вагнера и Ницше; философия музыки настоящего времени

Учениками Шопенгауэра (ментальными или идейными учениками, так как сам Шопенгауэр никого не обучал) некоторые мысли философа в развитой форме пришли в явное противоречие с основными его посылками, другие развились далее до абсурда, а иные продолжились развиваться в рамках музыкальной эстетики. Поучительнее всего было бы проследить развитие мыслей Шопенгауэра на творениях его восторженных поклонников, а именно на литературных работах Р. Вагнера и Ф. Ницше.

Вагнер в своем сочинении «Бетховен»[1], весьма интересно разъясняет проблему о метафизической природе звука, соединяющего нас с внутренней сутью мира (тон является одновременно и субъектом и объектом, звуком услышанным и изданным, стирающим, таким образом, в себе разницу между «я» и «не я»), дальше, однако, трактует музыку исключительно как субъект, и основную мысль Шопенгауэра о мировой воле как сущности музыки развивает в том духе, что музыка скрывает в своих звуках целую жизнь чувств, желаний, стремлений, словом целую драму, и задача философии или эстетики музыки и критики состоит именно в том, чтобы вскрыть эту драму и изложить ее иначе на языке понятий. Так Вагнер и поступает с отдельными произведениям Бетховена, излагая, например, скрытую драму квартета Бетховена cis moll, op. 135 или Девятой симфонии. Так он утверждает полную адекватность музыки Бетховена («Кориолан»), написанной на определенную драму

[1] Вагнер. Р. Паломничество к Бетховену. Режим доступа: http://www.beethoven.ru/node/83 (дата обращения: 06.06.2018).

У. Шекспира, с этой драмой, и т.д. При этом собственно метафизическая загадка музыки, состоящая именно в отношении музыкальных образов и форм к адекватной им воле, уплывает из поля зрения автора.

Сама по себе, быть может, и верна и прекрасна мысль Вагнера о звуке, который, в противоположность световому образу, соединяет нас с ночью мира, его глубоким сном. Но, ведь, в этом смысле не только музыка, но и всякие звуки – и рев океана и стоны всякой земной твари, как об этом красиво говорит Вагнер – соединяют нас с внутренней сущностью мира. В чем же сущность музыки как искусства и ее отличие от этой стихии звука вообще. Если мы от глубокого сна, как говорит Вагнер, в ужасе просыпаемся с криком, то этот крик осветит нам об ужасах первобытного хаоса. И в этом первобытном и первоначальном сияет музыка. На концертах мы сталкиваемся как бы со «вторым сном» (аллегорическим) который, насколько это возможно, показывает нам музыку в своей первоначальной чистоте и мир в своем истинном лике.

Другой последователь Шопенгауэра Ф. Ницше в XIX в. выстраивает иную музыкальную систему, которая по своей сути является музыкальной онтологией[1]. В работе «Рождение трагедии из духа музыки» он повторяет три раза, что «только как *эстетический феномен* бытие и мир *оправданы* в вечности»[2]. И эстетическим феноменом в данном случае однозначно является музыка[3]. Но та музыка, которая звучит для людей, по Ницше есть как бы отзвук первомузыки, нам она слышна как бы во сне, в своем представлении, под покрывалом Майи. Ницше пишет: «Вся эта комедия искусства разыгрывается вовсе не для нас… мы даже ничуть не являемся действительными творцами этого мира искусства. …А если так, то и все наше художественное знание по существу своему иллюзорно, ибо мы, как знающие, ни едины и не тождественны с тем существом, которое,

---

[1] Клюев А.С. Онтология музыки. Режим доступа: http://aklujev.ru/7.pdf (дата обращения: 06.06.2018).
[2] Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб.: Издательство «Азбука», 2000. – С. 78.
[3] Клюев А.С. Музыка: пусть к Абсолюту. Режим доступа: http://aklujev.ru/30.pdf (дата обращения: 06.06.2018).

будучи единственным творцом и зрителем этой комедии искусства, в ней создает и находит себе вечное наслаждение»[1]. И лишь фигуре гения Ницше дает право увидеть хоть на мгновения чистый дух искусства взглядом Первотворца, соединив в себе «в одно и то же время субъект и объект»[2].

Если для Шопенгауэра Мировая воля имела онтологический статус, а музыка была только ее отдохновением, ее любовью, при звуках которой воля теряла свою агрессию и замирала в успокоении, то для Ницше «музыка *является* – как воля»[3], она наделяется онтологичностью и ей придается статус довременной структуры мира[4]. Ницше в прямой противоположности Канту музыке отводит высшее место в искусствах, а поэзии доверяет лишь красноречие, красивость. Только музыка, звучащая в мире, «связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению»[5], и только музыка может открывать сокровенные смыслы мира.

Хотя Ницше говорит, что звучащая музыка в этом мире для людей есть иллюзорная реальность в представлении, копия копий, все-таки она есть то явление этого мира, в котором сохранена великая истина сущностей, смысл мира, данный с начала начал. Но со временем мировой истории и эта дальняя копия совсем истерлась в христианской

---

[1] Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб.: Издательство «Азбука», 2000. – С. 78.
[2] Там же: – С. 79.
[3] Там же: – С. 82-83.
[4] Стоит отметить что Шопенгауэр не выделяя онтологический статус музыки писал о ней, по сути, как об онтологической структуре: “музыка… могла бы в известной степени существовать, даже если бы мира вообще не было, чего о других искусствах сказать нельзя». Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. I / А. Шопенгауэр // О четверояком корне достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – С. 366. Здесь же для аналогии хочется привести высказывания Декарта данное им в 1660 г. (то есть за 159 лет до работы Шопенгауэра «Мир как воля и представление») в котором он статусом онтологической структуры наделяет душе: «если бы тела не было, душа не перестала бы быть тем, чтó она есть». Декарт Р. Рассуждение о методе для руководства разума и отыскания истины в науках / Р. Декарт // Разыскание истины. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 92.
[5] Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб.: Издательство «Азбука», 2000. – С. 83-84.

античеловечности[1], которая захватила все сферы социальной деятельности и которая неминуемо ведет мир к гибели. Ницше пытается возродить первоначальную данную этому миру копию музыки, существовавшей до процесса ressentiment (жажда мести) как он стал творческим[2]. Он видит, что это возрождение возможно посредством реставрации древнегреческой трагедии, в которой можно увидеть руку Бога – то, что создает трагедию – дух музыки.

«*Трагедия возникла из трагического хора* и первоначально была только хором, и не чем иным, как хором»[3]. И этот ансамбль поющих людей не был «выразителем народности», не был украшением сцены. Древнегреческий трагический хор (парадоксальным образом состоящий из восторженной массы людей в максимально живом дионисическом состоянии) был покрывалом иллюзии, чертой забвения, за которой от зрителей наяву возникала скиния собрания – святая святых, в которой каждое действие несло бо́льшую смысловую ценность, чем такое же точно действие в мире без иллюзий. В ней, огражденной истинной жизнью выраженных хором эмоций, наступает для Мировой воли не только момент временного забвения, но «величайшая опасность для воли»[4], практически там может быть ее смерть (хотя объективно это невозможно в материальном мире, так как тогда бы там, на сцене, возникло ничто).

Таким образом, мы видим, что Ницше, говоря о музыке, говорит о пении дифирамба, а духом музыки, его формой объективации в реальности, является ритмичное дыхание живого певца в вакхическом единении людей, воспевающего своего творца: «Этот хор созерцает в

---

[1] Напомним, что для Ницше христианство – есть «*восстание рабов в морали*: восстание, имеющее за собой двухтысячелетнюю историю, и которое теперь бросается в глаза только потому, что оно было победоносно». Ницше Ф. Генеалогия морали / Ф. Ницше. – СПб.: Книгоиздательство «Вестника Знания» (В.В. Битнера), 1908. – С. 13.
[2] Там же: – С. 15.
[3] Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб.: Издательство «Азбука», 2000. – С. 84.
[4] Там же: – С. 91.

видении своего господина и учителя – Диониса»[1]. Но этот идеальный мир на земле мог быть и был только в начале, и несмотря на то, что он так прекрасен этот мир поющего хора (мир музыки), он должен был стать другим – это заложенное в нем, есть его внутреннее движение-развитие. У хора появляется зритель, и с этого момента, с этого первого взгляда случайного человека хор навсегда исчезает. Этот неизвестный человек, обратив внимание на хор, смог подумать о том, что это такое и зачем это, тем самым отдав музыку другому, более могущественному богу – Аполлону. Его начало – разделять, анализировать, записывать, представлять и думать рационально. Так навсегда произошло разделение бытия на дионисийскую музыку (или как иногда говорит Ницше – лирику) живого хора и, с другой стороны, на аполлонический мир снов. Теперь на сцене «Дионис ведет свою речь уже не через посредство сил, но как эпический герой, почти языком Гомера»[2]. Музыка ушла в мир снов наяву и остался только иллюзорный миф о ее силе и красоте, осталось представление о том, что она все-таки по-прежнему звучит.

Дальнейшее развитие древнегреческой трагедии привело к уничтожению хора. Музыка изгоняется из трагедии, и это «разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация и явление в образах дионисических состояний, как видимая символизация музыки, как мир грез дионисического опьянения»[3]. Но последний гвоздь забивает «деспотический логик» Сократ. Своим оптимистическим любопытством, своей «демонической иронией» ему остается лишь «толкнуть ее <музыку> на путь самоуничтожения, вплоть до смертельного прыжка в область мещанской драмы»[4]. Так Ницше показал онтологическую природу музыки и одновременно с этим показал путь к ее смерти. Показав это в своих философских работах, он

---

[1] Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб.: Издательство «Азбука», 2000. – С. 98.
[2] Там же: – С. 100.
[3] Там же: – С. 140.
[4] Там же: – С. 139.

предвосхитил реальные процессы, которые прошли затем в социальной жизни.

Однажды Г.Ф. Гендель сказал, что не хотел бы просто услаждать слух людей своими произведениями, а хотел бы менять их к лучшему. Л. ван Бетховен уже скажет: «Музыка должна высекать огонь из души человека». В музыке романтизма – К.М. фон Вебер, Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Ф. Лист – везде звучит ее великий голос как главного вида искусств. Поздние романтики – Г. Малер, Р. Штраус, К. Дебюсси – из музыкальных звуков уже творили свои нездешние миры, понимая, что музыка это самостоятельная, самобытная, никому ничего не должная материя. Додекафонисты – А. Шенберг, А. Веберн – обрели[1] новую музыку, полностью рационализированную, на сто процентов высчитанную и вычисленную за столом. Так лето 1921 г. можно считать официальной датой смерти всей тональной композиторской музыки. Здесь Шенберг провозглашает «метод композиции лишь между собой соотнесенными тонами» – додекафонно-серийный метод. И первым произведением нового мертвого бытия музыки стала Прелюдия opus 25[2]. А двадцать девятого августа 1952 г. исполняется музыкальное произведение Дж. Кейджа «4,33» в котором за 4 минуты 33 секунды не звучит ни одной ноты. В «Манифесте о музыке» изданном в этом же году будет определено, что «ничего не свершается в процессе создания музыкальной пьесы»[3] и ничего не происходит при ее исполнении; «теперь наши уши в превосходном состоянии»[4] – ведь ничего не было.

---

[1] Ю.Н. Холопов так и пишет подчеркивая: «Нельзя сказать (кто) «изобрел» (12-тоновую технику), так как 12-тоновость первоначально образовалась стихийно, непреднамеренно; как техника она была осознана уже после того, как применялась. Поэтому правильно надо сказать (перефразируя высказывание Веберна): 12-тоновость была не изобретена, а обретена». Холопов Ю.Н. Кто изобрел 12-тоновую технику? / Ю.Н. Холопов // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. трудов. Выпуск 70. – М.: Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, 1983. – С. 57.

[2] Там же: – С. 54-55.

[3] Кейдж Дж. Манифест / Дж. Кейдж // Тишина. Лекции и статьи. – Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2012. – С. 10.

[4] Там же.

Так общество постмодерна достигло своих зияющих высот пустоты. В данной эпохи посмодернистского вакуума музыкантам стали не страшны (к ним возникло привыкание) осознавания молчания музыки. Авторы музыки оказались в условиях коммерциализации, и им приходится создавать любые произведения искусства, хотя бы, чтобы жить. «В то время как склонные к компромиссам авторы ищут защиты у исконной достоверности и заявляют о своей пресыщенности тем, что язык безрассудства называл экспериментом, они бессознательно вверяют себя тому, что кажется им наихудшим из зол, – анархии. В поисках утраченного времени дорога домой отыскивается нелегко, причем этот процесс теряет всякую осмысленность»[1].

Кем стал современный музыкант? Многие известные музыканты говорят, что культура в настоящее время чуть ли не в катастрофическом состоянии. К музыке стали относиться как к средству зарабатывания денег и получения прибыли по схеме – минимум вложено, а максимум получено. Ранее такая схема могла быть применена только к бизнесу, кооперационным схемам. Теперь же менеджеры искусства смогли перенести ее в сферу музыки. Данная схема заработала в мире музыки. Но какие плоды принесет такой метод заработка на высоком искусстве? Когда-то, совсем недавно, к музыке люди относились с благоговением, трепетностью. В настоящее время все поменялось в сознании людей до неузнаваемости. На наш взгляд такое отношение к музыкальному искусству сможет привести людей ко все более и более бесполезному самосуществованию.

[1] Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно / Вст. ст. К. Чухрукидзе. – М.: Логос, 2001. – С. 47.

§ 3. Философия церковной музыки

Рассмотрев философию музыки эпох рационализма и иррационализма, мы подошли к вопросу краткого рассмотрения философии церковной музыки. То, что нами выбрано местом анализа философии церковной музыки во второй главе третий параграф является не случайным. Эпохи светской музыки – барокко, классицизм, романтизм, раз начавшись, всегда заканчивались, сменяя одна другую. То есть светская музыка всегда шла в парадигме неуклонного, неустанного развития. В противоположность ей церковная музыка существует в иной парадигме – традиционализме и консерватизме[1].

Так псалмы Давида, воспевавшиеся еще да нашей эры в единственном на Земле Иерусалимском Храме, поются в настоящее время при богослужении в современных церквах по всему миру[2]. Так же возникшее в I в. н.э. антифонное пение (двухорное исполнение), система Осьмогласия, появившаяся в VI в. благодаря преп. Роману Сладкопевцу система кондаков[3] – все данные явления сохранились в церковной музыке настоящего времени.

После разделения христианской церкви максимальный консерватизм стала сохранять православная церковь, а католическая ветвь христианства приняла некоторые нововведения, и таким образом по сравнению с православной церковью ее можно назвать менее традиционно-обусловленной. Так у католиков с XI в. в обиход вводится инструмент – орган, что до этого нигде не практиковалось (вся церковная

---

[1] Церковная музыка. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Церковная_музыка (дата обращения 06.06.2018); Церковная музыка, искусство. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1487939 (дата обращения: 06.06.2018).

[2] Христианское богослужение. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Христианское_богослужение (дата обращения: 06.06.2018); О православном богослужении. Режим доступа: https://azbyka.ru/bogosluzhenie-sl (дата обращения: 06.06.2018); Богослужение. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Богослужение (дата обращения: 06.06.2018).

[3] Кастальский А. Русская духовная музыка в документах и материалах. Режим доступа: https://books.academic.ru/book.nsf/66067325/Русская+духовная+музыка+в+докуметах+и+материалах.+Том+5.+Александр+Кастальский.+Статьи%2C+материалы%2C+воспоминания%2C+переписка (дата обращения: 06.06.2018).

музыка исполнялась a capella, то есть без инструментального сопровождения). Затем к органу стали добавляться струнные инструменты, а в XVII в., в эпоху барокко, в церквах католического христианства исполнялись полностью инструментальные произведения струнными ансамблями. В католической музыкальной культуре возникли многие новые жанры церковной музыки. Так наряду с мессой и реквиемом существовали всевозможные мотеты, оратории, Stabat Mater, церковные сонаты[1].

С католической церковью тесно и нераздельно связан прогресс в искусстве и технике композиции, а также усовершенствование конструкции музыкальных инструментов; то и другое в свою очередь связано с ростом инструментальной техники. На этот процесс имели сильное влияние те обстоятельства и условия, в которых композиторы творили свои произведения для церкви и для светского мира. Так, например кларнет становится постоянным членом камерного инструментального ансамбля, хроматические медные духовые инструменты постепенно завоевывают все большую популярность.

Наряду с введением в обиход инструментов, католическая вокальная музыка претерпевает значительные усложнения. Имевшая в своем основании одноголосные григорианские хорала вокальная музыка сначала уходит в многоголосие, затем получает сильное интонационное усложнение, а затем доходит до таких высот сложности, что дети, исполнявшие дискантные голоса, начинают не справляться со сложностями голосоведения представленного в партитурах того времени. Здесь возникает школа кастратов, то есть взрослых мужчин, сохранивших методом определенной операции детский высокий голос.

---

[1] Левик Б.В. Месса. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/4954 (дата обращения: 06.06.2018); Левик Б.В. Реквием. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6433 (дата обращения: 06.06.2018); Манукян И.Э. Оратория. Режим доступа: http://www.belcanto.ru/oratoria.html (дата обращения: 06.06.2018)

Православная ветвь христианской церкви данные инструментальные и вокальные новшества не принимала[1]. Эстетика православной музыки всегда тяготила к исторически-первоначальным формам. У Аврелия Августина в «Исповеди» имеется раздел о пении в котором он говорит что сложная вокальная музыка не помогает, а мешает молящимся в церкви общаться со своей душой и Богом. Августин пишет: «Иногда мне сильно хочется, чтобы и в моих ушах и в ушах верующих не звучало тех сладостных напевов, на которые положены псалмы Давида …я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот – это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я, – и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом»[2].

Православная литургия всегда оставалась ортодоксальной[3]. Высокие певческие голоса традиционно исполнялись мальчиками, а основные вокальные сложности отдавались низким мужским голосам. Школа кастратов в православном мире не применялась[4]. Вокальная музыка православной традиции имеет следующие особенности: неспешные темпы, равномерные ритмы, плавность и поступенность, широкое дыхание мелодической линии, ограниченные звуковые объемы, опора на примарные тона, четкая дикция.

---

[1] Православная музыка. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Православная_музыка (дата обращения: 06.06.2018).
[2] Августин Блаженный. Исповедь. Режим доступа: https://lib.pravmir.ru/library/readbook/26#part_107 (дата обращения 06.06.2018).
[3] Ортодоксия. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ортодоксия (дата обращения: 06.06.2018); Литургия. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Литургия (дата обращения: 06.06.2018); Литургия это… Что такое Божественная литургия. Режим доступа: http://fb.ru/article/163911/liturgiya---eto-chto-takoe-bojestvennaya-liturgiya (дата обращения: 06.06.2018).
[4] Певчие. Режим доступа: https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Певчие (дата обращения: 06.06.2018); Певчий (церковный хор). Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Певчий_(церковный_хор) (дата обращения: 06.06.2018).

Глава III
СОХРАНЕННОСТЬ ПЕРВОИСТИНЫ В ХРИСТИАНСКОЙ МУЗЫКЕ ПОСРЕДСТВОМ БЫТИЯ-ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МИРОМ НИЧТО

§ 1. Мир Ничто в воззрениях теологов и философов

1.1. Музыка как метаматерия мира

Итак, в первой главе мы попытались показать путь появления первомузыки и ее начальное развитие. Все, что мы рассматривали, касалось изменений, которые происходили здесь в материальном мире. Но почему дух всегда стремится к небытию, почему дух познавший себя, обязательно должен уйти в небытие, почему здесь, на земле, ему нет места? Или там лучше? В третьей главе мы хотим раскрыть суть земной музыку на основе анализа воззрений теологов и философов о мире Ничто. Наш разговор будет не о звуках, относящихся к сфере развлечений[1], а о музыке как единственной сути мира, способной останавливать бесконечной круговорот материального мира, этот вселенский коловорот движения. И здесь, в этой главе, музыка не будет ни композиторской, ни народной, ни симфонической, ни фортепианной; она будет (начнем с этого) – *онтологическим смыслом-оправданием бытия всего мира*. Мы будем говорить о той музыке, которую Я. Беме знал, что услышит перед смертью, но никто больше ее не сможет услышать[2]; эта музыка звучала и звучит в настоящее время только в индивидуально-мистическом порядке.

На наш взгляд *музыка есть единственная метаматерия мира.* Как пишет Н.А. Кормин: «Метаматерия лежит за пределами

---

[1] Именно так к сфере развлечений относят музыку и все другие искусства на современных поисковых сайтах – в разделе «Искусство, развлечения», совместно с объявлениями о досуге.
[2] Беме, Якоб. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бёме,_Якоб (дата обращения: 06.06.2018).

психофизиологической системы, и структурирована она в виде особых – не вещных, а сознательных – “высших” объектов, каковыми и являются привилегированные объекты эстетики, трансцендентальные objets d’art, которые своей явленностью дают расположение акта имплицированного понимания (уже для греков красота была явленностью истины), непосредственно связываемые, например, с пребыванием красоты, что переводило эстетические установки в сторону онтологии сознания, онтологического текста сознания, понимания структур такого обращения художественного мышления, которое Платон называл поворотом глаз души, исследования особого бытия творящего – “я” художника (эстетическая вещь-в-себе) – некой сингулярной точки, где мышление, творчество и существование соединены в символе “я”, которое не зависит от последовательности причин и есть в этом смысле фигура эстетического усилия или синтеза – бог литературы или бог картины»[1]. Так же следуя аналогии, можно сказать «бог музыки». Но парадоксальным образом бог музыки, оказывается, не может стоять в ряду богов других видов искусств. Бог музыки есть не только метаматерия бытия, истинное «я», ставящее себе последний, предельный вопрос на последнем, предельном издыхании. Бог музыки есть наиболее ясное представление Бога о мире. И таким образом музыка является главенством для нашего мира, для мира Nihil, и она же – то самое узкое место, которое соединяет два огромных океана – мир нашего представления или мир бытия и мир Его представления или мир бытия ничто.

Мы не сможем назвать (их нет в мире) ни одной мелодии, не получится и написать некой последовательности нот буквенными обозначениями или нотными знаками на нотоносце. Ни «Ода к Радости» Бетховена, ни главная тема симфонии №40 Моцарта, ни «Хор пилигримов» Вагнера не есть музыка, которая является высшим интересом

[1] Кормин Н.А. Эстетическая герменевтика познания. Часть первая / Н.А. Кормин. – М.: Издательский дом «Академия», 2014. – С. 21.

Его о созданном Им мире (хотя все выше представленные примеры несут в своем музыкальном теле мотивы мировой Музыки; и скорее весь мир есть Музыка, но она разлита в мире, не собрана).

1.2. Воззрения о Ничто: Беме, Гегель, Хайдеггер, Лосский

Ничто (Ungrund) Беме определяет как основание, предначало мира бытия, то, где возникла сама идея материального мира – некое живородящее представление. У Беме сам Бог реализуется из ничто. В мире Ничто возникает сам теогонический процесс, первое представление Бога о самом себе. Это ничто не есть бесконечная вселенная с первым ничтожно малым бозоном Хиггса из микроматерии, из которого все возникает. Нет, у Беме мир Ничто – это мир, лишенный даже доли крупинки материи, это та вечность, которая была задолго до желания Бога создать этот мир. И этот мир развивается, не привнося в себя ни частичку чего-либо материального. Он так же пуст, как был до начала материального мира, и будет таким же пустым после его конца.

Но материальный мир возник из поврежденного ничто, из какой-то ошибки или сбоя в вечности. И если в начале нашего мироздания, в земном рае эта проблема вначале не давала о себе знать и никак себя не проявляла, то с момента грехопадения Бог осознал, что этот мир – стремительно развивающаяся негация. И мир наполнился чуждым Богу злом. «Внешняя земля есть горький смрад, и она мертва, это понимает всякий человек. Салиттер[1] же умерщвлен был гневом: ибо ты не можешь отрицать, что в земле есть гнев Божий; иначе она не была бы такой терпкой, горькой, кислой и ядовитой, а также и не рождала бы таких

[1] Салиттер – вечность мира существовавшая до начала мира. «Он <Бог> восседал в салиттере земли прежде времен творения, когда салиттер был еще легок, и состоял в небесном своем рождении, и был во всем царстве сего мира: он был тогда не землею и камнями, но небесным семенем». Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. Репринтное издание 1914 г. / Я. Беме. – М.: Политиздат, 1990. – С. 280.

ядовитых злых гадов»[1]. Бог затем избрал любимый народ, но после распятия Единородного Сына Бог совсем ушел с земли даже от единственного избранного им народа. Но осталась одна онтологическая связь между миром Ничто и материальным миром – музыка.

Как возник мир, как из ничто появилось первое нечто, понесшееся в пустоту, оплодотворяя ее наполненной потенцией материей, – вопрос для физиков, работающих в Большом адронном коллайдере, или в последующем в других научных лабораториях. Для нас, теологов, важно дать ответ – из-за чего возник этот мир, почему Бог выбрал программу создания этого материального мира, а не выбрал программу работы в мире Ничто, ведь остаться и преобразовывать без материальной компоненты мир ничто Богу было бы значительно легче и удобнее, чем начинать работу с этим сложным материальным миром. Лейбниц говорил о первом вопросе, который можно поставить говоря о становлении мироздания: «*почему существует нечто, а не ничто,* ведь ничто более просто и более легко, чем нечто»[2]? Но Бог выбрал из многих вариантов наш мир материального бытия и, на наш взгляд, неверным является заключение Беме о случайности, о закравшейся ошибке в программу земного мира. В концепции философии музыки для нас ответ на вопрос о Божьем выборе в целом ясен – выбор был сделан осознанно из-за существования только в этом материальном мире особого явления – звучащей музыки. Этот феномен музыки почти бестелесен, ничего не весит, до него нельзя дотронуться, он мгновенно исчезает, растворяясь в окружающем. Однако же этот феномен возможен только в материальном мире, так как музыка есть колебание волны. Существование звучащей музыки в мире Ничто не возможно физически. Музыка в мире Ничто существует в потенции, но звучать она может только в реальности. Поэтому, в рамках нашего

---

[1] Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. Репринтное издание 1914 г. / Я. Беме. – М.: Политиздат, 1990. – С. 279.
[2] Лейбниц Г.В. Сочинения. В 4 т. Т.1 / Г.В. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – С. 408.

исследования о роли и смысле музыки в мироздании можно сказать, что наш мир родился и существует целенаправленно из-за музыки.

С описания и изучения категории «ничто» Гегель начинает книгу «Наука логики». И сразу дает основной тезис, от которого будет строить все дальнейшие умозаключения: «Чистое бытие и чистое ничто есть одно и то же»[1], и в тоже время они два абсолютно различных начала. Различны же они во времени – бытие есть этап ограненный двумя этапами ничто; то есть из ничто возникает бытие, и в ничто бытие уходит. Различны они также как два несоединимых принципа мироздания. Причем ничто есть нечто существующее в нашем сознании, воззрении или мышлении, а бытие (то, что на взгляд обычного человека есть весь окружающий мир) «есть нечто не определенное»[2] и «есть на деле ничто, и не более и не менее, чем ничто»[3]. Так Гегель приходит к пониманию того, что бытие и ничто одновременно различны и едины. «Истина заключается ни в бытии, ни в ничто, но в том, что бытие в ничто и ничто в бытие – не переходит, а перешло. Но равным образом истина состоит не в их неразличности, а в том, что они не одно и то же, что они абсолютно различны, но равным образом не разделены и нераздельны, и что каждое непосредственно исчезает в своей противоположности. Их истина есть, стало быть это движение непосредственного исчезания одного в другом…»[4].

Одно из ключевых положений античной метафизики Ex nihilo nihil fit (ничто из ничего не получается) Гегель критикует и следует христианской философии и догмату creation ex nihilo (сотворение мира из ничего). И в настоящее время существования материального мира, нигде, ни в одном из его самых отдаленных мест нет точки, где бы ничто существовало. И в тоже самое время ни один миг бытия не может

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Наука логики / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Издание профкома слушателей Института Красной профессуры. 1929. – С. 29.
[2] Там же: – С. 85.
[3] Там же: – С. 29.
[4] Там же: – С. 29-30.

существовать без ничто. Так до материального мира было ничто. Теперь ничто и материя сосуществуют вместе, но никогда не соединяются, причем реальное бытие является производным от ничто, оно как бы адаптированная к материальным условиям. В будущем вновь наступит время ничто. Таким образом, Гегель нам показывает парадоксальное для человеческого сознания знание о том, что в процессе всего мироздания этап материального бытия самый слабый и негативный. И все бытие материального мира нужно не для него самого материального мира, а для мира ничто, для того начала из которого возникло бытие и в которое оно, отработав свое положенное, навсегда уйдет.

Хайдеггер к вопросу о Ничто[1] обращается в лекции «Что такое метафизика?». Пытаясь увидеть выход человека, его трансценденцию за пределы мирооотношений он наталкивается на осознание того, что человек заходит за себя или выдвинут в Ничто. При этом сама суть людей, их все подлинное бытие почти заходит в сферу мира Ничто. Здесь же в материальном мире человек есть только контур, который методом свободной саморефлексии в течение своей жизни может наполниться либо толками людской массы (Das Man), которая будет орудовать и управлять им за место него, либо своей внутренней силой сможет запустить механизм переживания или, иначе, экзистирования. И только во втором случае, когда бы человек не решился открыть свои глаза, заговорить, что-либо написать, он всегда уже оказывается в aleteie – непотаенном месте бытия (иначе х*о*ре). И ранее самой первой мысли человек встречает просвет (Lightung). И здесь озарением или работой ума он пытается взять в свою жизнь нечто более ценное чем все из того что окружало его в мире. Так человек выдвигается в Ничто.

Для такого самодвижения человеку не помогут все научные открытия, все знания накопленные человечеством в своей истории, ведь

[1] В отличие от Гегеля Хайдеггер везде пишет это слово с прописной буквы.

наука «не хочет ничего знать о Ничто»[1]. Хайдеггер говорит, что человеку нужно оказаться в ситуации хтонической тоски к которой ведет страшная трагическая скука. «До нее <настоящей скуки> еще далеко, когда нам просто скучна эта книга или тот спектакль, та профессия или это безделье. Она врывается, когда “берет тоска”. Глубокая тоска, бродящая в безднах нашего бытия, словно глухой туман, смещает все вещи, людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия. Этой тоской приоткрывается сущее в целом»[2]. Так же состояние ощущения приближающейся встречи с любимым/любимой дает некий просвет, приоткрывает завесу к Ничто. Но ни тоска, ни любовь не открывают нам путь к самому Ничто. К нему можно подойти только в редкие мгновения фундаментального ужаса. И только здесь есть пространство для сущего в целом, здесь происходит «отпускание себя в Ничто»[3], и в этой безопорности, в своем освобожденном состоянии человек может вопрошать у самого Ничто: «почему вообще есть сущее, а не, наоборот, Ничто?»[4].

В своем христианском истолковании мира Н.О. Лосский, исследуя виды человеческой интуиции, и выделяя три вида – чувственную, интеллектуальную, мистическую, приходит к осознанию Божественного Ничто. Не только чувственный мир, но и сама философия, по мнению Лосского, не могут дать истинные знания о сотворении мира, о начале мироздания. Чтобы узреть Сверхмировое, Сверхлогическое начало мира надо окунуться в мир мистического интуитивизма, и третьим глазом увидеть что: «Оно не может быть выражено и определено никакими понятиями, заимствованными из сферы мирового бытия: оно не есть Разум, не есть Личность, не есть даже Бытие, потому что оно выше всех

---

[1] Хайдеггер М. Что такое метафизика? / М. Хайдеггер // Что такое метафизика?: Сб. текстов. – М.: Академический Проект, 2007. – С. 27.
[2] Там же: – С. 31.
[3] Там же: – С. 42.
[4] Там же.

этих определений; по сравнению с мировым бытием оно есть *Ничто* в том смысле, что оно не есть никакое ограниченное *что*»[1].

1.3. Музыка как явление материального мира и мира Ничто

Леонардо да Винчи писал, что «Ничто не имеет середины, а его границы суть ничто» и «Среди великих вещей, которые находятся среди нас, бытие ничто – величайшая»[2]. А нобелевский лауреат по физике Р. Фейнман писал на первый взгляд совсем о другом: «Если бы в результате какой-то мировой катастрофы все накопленные научные знания оказались бы уничтоженными… то какое утверждение, составленное из наименьшего количества слов, принесло бы наибольшую информацию? Я считаю, что это – *атомная гипотеза… все тела состоят из атомов – маленьких телец, которые находятся в беспрерывном движении, притягиваются на небольшом расстоянии, но отталкиваются, если одно из них плотнее прижать к другому.* В одной этой фразе… содержится *невероятное* количество информации о мире»[3]. И поразительным способом именно музыка соединяет в себе в своей бытийной форме эти два величайших знания.

Мелодия – есть последовательность звуков. И нажимая во времени на клавиатуре инструмента звуковую последовательность си-ми-си-соль#-соль#-ля-си-си-до#-си-си-ля (в более точном латинском обозначении, где в знаковом выражении будут представлены распределения нот в октавах, это будет: h-E-h-g#-g#-a-h-h-C#-h-h-a) мы услышим тему хора странствующих монахов-пилигримов из оперы Вагнера «Тангейзер». Но, взятая отдельно любая нота из этой последовательности, не будет мелодией шествия монахов-аскетов, она всегда будет только какой-либо одной нотой. И

---

[1] Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Н.О. Лосский. – М.: Республика, 1995. – С. 260.
[2] Цит. по: Бибихин В.В. Примечание / В.В. Бибихин // Хайдеггер М. Что такое метафизика? – М.: Академический Проект, 2007. – С. 76.
[3] Фейнман Р. Фейнмановские лекции по физике. Вып. 1, 2 / Р. Фейнман, Р. Лейтон, М. Сэндс. – М.: Мир, 1977. – С. 23, 24.

любые две взятые на инструменте ноты не будут мелодией, так как они всегда будут каким-либо музыкальным интервалом. И только последовательно взятые три ноты, будучи мельчайшим мотивом, могут в нашем сознании дать ассоциацию с темой хора. Здесь мы подводим наше исследование к пониманию того, что такое музыка сама по себе и в нашем мире, и в мире Ничто. Существование музыки таково, что она не есть ноты и не звуки, она то, что существует между нотами: «музыкальная тема не является конгломератом звуков»[1]. В вышепредставленной последовательно записанных звуков мелодии Вагнера, музыка есть те тире, которые стоят между буквенными обозначениями звуков. То есть хор пилигримов, который звучит между нот, есть: - - - - - - - - - - - . Вот оно почти чистое ничто; звучащая пустота, которую неспособно услышать ни одно человеческое ухо; музыка без нот.

И за этой музыкой скрывается то неизвестное, что скрыто от людей с начала мира – смысл. Он не может быть познан человеческим разумом, но его непроговоренность уже есть та непознанность, которая являет себя нам. И люди знают мир настолько насколько им это позволено, и не знают его только так, как им не дано его знать. Лейбниц в «Опытах теодицеи» вывел правило в искусствах как заведомую, вневременную, истинную красоту добра, следуя шаблонам которой даже Бог творил этот мир, не говоря уже о всех людях вообще. «Добродетели являются добродетелями только потому, что ведут к совершенству или препятствуют несовершенству тех, кто добродетелен, или даже тех, кто только имеет отношение к ним. И это им свойственно по их природе и отвечает природе разумных созданий еще до того, как бог решит их создать. Судить об этом иначе было бы равносильно тому, как если кто-нибудь сказал, что правила пропорций и гармоний произвольны для музыкантов, на том основании, что они имеют место в музыке лишь тогда, когда решат петь или играть на

[1] Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн // Избранные работы. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. – С. 60.

каком-либо инструменте. Но они суть именно то, что называется существом хорошей музыки; ведь правила эти ей соответствуют уже в идеальном состоянии, даже тогда, когда никто не собирается петь… так же добродетели отвечают идеальному состоянию разумного создания еще до того, как бог решит его создать»[1].

Важная особенность для подтверждения нашей концепции о постоянном взаимодействии материального мира с миром Ничто – это генезис развития мира Ничто. Дело в том, что мир абсолютной пустоты не исчез в момент возникновения мира, а напротив, он каким-то образом постоянно расширяется. Этот процесс, возможно, начался еще до возникновения мира, а затем он все более ускоряется в геометрической прогрессии. Все решения в земном мире проблем между людьми, все страсти и взаимоотношения, все мыслительные акты, открытия и выводы, на первый взгляд, кажется, позитивно наполняют наш мир, усложняя его и делая все более и более б*о*льшим. Но это не так. На самом деле все, что здесь происходит, расширяет мир Ничто и собственно наш мир и нужен для предвечной пустоты. Мир, окружающий людей, с момента своего возникновения сворачивается, и этот процесс идет также скоротечно, с ускорением в геометрической прогрессии. Мир выхолащивается, движение времени ускоряется, люди не успевают то, что еще 20-30 лет назад успевал делать каждый человек. Этот процесс особенно наглядно виден через философию и искусство XX века. Материальный мир опустошается у нас на глазах, а мир Ничто все растет и насыщается. А что будет дальше, нам пока неведомо. Возможно, наш мир начнет движение назад на новом витке развития, возможно, появится в этом тонком месте реальный переход в мир Ничто. Пока точно понятно, что до настоящего времени эти два мира никак не соприкасались друг с другом во взаимовыгодном общении, пока только все из нашего мира переходит в мир Ничто, возможно, в

[1] Лейбниц Г.В. Опыты теодицеи / Г.В. Лейбниц // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 445.

постмодерне произойдет коренная смена формы существования миров. И где же здесь роль музыки – может возникнуть вопрос. А музыка, как всегда, как бы ни при чем, ее здесь нет, потому что она и есть все мироздание. Музыка есть истинное желание Его от этих миров, она высший интерес духа Первосущего. Все, что идет в мирах, всего лишь поддув для звучащего под Его руками орг*а*на. И исполняемое произведение на этих двух разных мануалах (двух мирах), естественно, завершится финальным аккордом, тоникой. А пока пусть «Из чаш этих царств / Пенится для Него Его бесконечность»[1].

§2. Символ музыки – Святая Цецилия

В мировой живописи много прекрасных картин изображающих музыкантов, поющих или играющих на инструментах. Но для нас апофеозом всего изображенного о музыке является «Святая Цецилия» Рафаэля.

Художник выбрал тот момент, когда святая в хвалебном песнопении возносится душою к всемогущему[2]. Прославление всевышнего, чаяния праведника, надежда грешника трепещут на ее устах; ее душа находится во власти святого вдохновения, охватившего некогда и Давида и побудившего его коснуться струн священной арфы. Взор ее просветлен, ее слух внемлет гармонии, небо отверсто ей, к ней склоняются сонмы ангелов, и Осанна в высших разносится в необъятных просторах. Весь ее облик дышит восторгом. Глаза ее устремлены к небу, руки опущены, она погружена в немой экстаз, и несовершенное орудие ее хвалебных песнопений кажется готово выскользнуть из ее рук. Чувствуешь, что эта душа не принадлежит больше миру, что это дивное

---

[1] Видоизмененные нами заключительные слова «Феноменологии духа» Г.В.Ф. Гегеля.
[2] Цецилия Римская. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Цецилия_Римская (дата обращения: 06.06.2018).

тело готово к преображению в некий христианский идеал какой бы национальности оно не было[1].

Нам видится в этом благородном лике **символ музыки**, музыки в полном блеске ее всемогущества, символ всего духовного, божественного, чем обладает искусство. Разве не подобна эта отрешившаяся от действительности, просветленная божественным восторгом дева самому вдохновению, как оно возникает в сердце художника – раскрываясь, свободное от всех сковывающих его уз?

Ее обращенный к видению взор, это проникающее ее черты не поддающееся описанию упоение блаженством, эти опустившиеся руки, сгибающиеся под тяжестью неведомого восторга – разве это все не является выражением человеческого бессилия в его исполненном страстного желания и предчувствий стремлении к божественному? Разве все это не реальнейшее воплощение того упадка духа, охватывающего поэта, когда он в моменты упоения блаженством от познания вечных тайн вынужден сознаться, что не может передать людям ничего из того небесного, которому сопричастен?

Справа от святой, устремив на нее взгляд, исполненный непорочного чувства, св. Иоанн, которого возлюбил Господь, кому он, умирая, поручил свою мать, кто, возлежа на груди господней, постиг таинство безграничной любви, любви «до конца неустающей», как говорит писание. С другой стороны стоит, внимая священным песнопениям, Магдалина во всем великолепии своих мирских нарядов. В ней есть нечто придворное, светское, известная роскошь во всем ее облике, имеющая в себе больше греческого, чем иудейского, более выражающая язычество, чем христианство.

На переднем плане виден еще св. Павел, склонивший голову на левую руку в позе глубокого раздумья. Его правая рука опирается на меч,

---

[1] Христианство и культура: литература, искусство и музыка. Режим доступа: http://online-books.openu.ac.il/russian/ethiopia-christianity-islam-judaism/section1/1.8.html (дата обращения: 06.06.2018).

символ воинствующего и покоряющего слова, которым он рассеивал невежество народов и обращал их души к неведомому им богу. Св. Павел – первый из апостолов, привлекший на службу христианской религии, для распространения веры, красноречие и философию. Он был первым, кто внес разум и науку туда, где до того властвовало лишь чувство. Красноречием является для него и то, что он слышит в музыке. Поучение через интуицию – вот что он здесь находит, новую, более таинственную, но от этого не менее могучую проповедь, покоряющую сердца и открывающую им истину. Соответственно этому, выражение его лица несет на себе в большей степени отпечаток размышления, нежели непосредственного восторга. Видно, что он пытается разобраться в этом столь для него новом языке, он хотел бы выяснить себе, чем именно эта речь музыки воздействует, он завидует деве, овладевшей даром убеждать и силой обращать сердца не трудами, преследованием и оковами, как это пришлось делать ему.

Поодаль, на заднем плане, находится св. Августин, слушающий, как кажется, равнодушно. Его лик серьезен и печален. В нем можно узнать долго заблуждавшегося, спотыкавшегося на своем пути человека, относящегося с известной настороженностью даже к самым святым восторгам. Он, находившийся в непрестанной войне со своими чувствами; он еще подозревает змия зла за внешней стороной небесных явлений. Он, обретший истину лишь после долгих блужданий в пустыне сомнения, он коего в юности языческие искусства соблазняли и увлекали за собой с пути вечного спасения – он спрашивает себя, не содержат ли эти возвышенные гармонии скрытого яда, не являются ли эти как бы нисходящие с неба звуки обманчивыми голосами, кознями сатаны, чью силу он слишком часто испытывал на себе?

Так поняли мы в этих четырех фигурах, с неподражаемой простотой расположенных вокруг главной, четыре основные типа нашего

искусства; они олицетворяют собою важнейшие элементы музыки, а также различные типы воздействия, оказываемого ею на человеческое сердце.

Художник поместил у ног святой орудия ее мученической смерти. Сделал ли он это для того, чтобы напомнить, что для гения, как и для самопожертвования – этого гения сердца, всегда, всегда есть орудие пытки, будь оно явным или скрытым? Что в истории нашего мира страдание и искупление предшествуют внутреннему просветлению или же следуют за ним?

Неизвестно точно, были ли у Рафаэля те намерения, которые мы ему приписываем? Действительно ли он думал о том, чтобы символизировать здесь музыку, или же скорее он просто подчинялся обычаю эпохи и выполнял предъявляемые ему требования? Во время его жизни общины и лица, дававшие художникам заказы, были побуждаемы к этому в большей степени набожностью, нежели любовью к искусству. От Перуджино или Рафаэля требовали картину не для того, чтобы стать обладателями шедевров, но чтобы удовлетворить чувство набожности; так же заранее обусловливали мельчайшие детали композиции. Обычно это должна была быть мадонна или окруженный святыми и мучениками тот святой, чье имя носил меценат. Он хотел еще на земле воздать честь своим небесным покровителям, чтобы побудить их действовать за него в будущем перед Всевышним. В этом объяснение большинства картин того времени.

Для нас, увидевших в «святой Цецилии» символ внематериальной любви к музыке, этот символ существует. Если это заблуждение, то, конечно, заблуждение, простительное человеку, любящему музыку, но нам верится, что это не так.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первой главе нами были проанализированы процессы развития музыки со своего начала до современности. Здесь были выделены и проработаны три теории возникновения первомузыки – теория эволюционизма, вербальная и метро-ритмическая теории. Было проведено исследование происхождения и первых форм пения. Определено что первоформы пения возникли благодаря акустическому открытию консонантного интервала октавы, а затем консонантных интервалов квинты и кварты; дальнейшее интонационное заполнение первых малых интервалов стало началом первопения.

Анализируя во второй главе философию музыки эпох рационализма и иррационализма, мы увидели, что вначале музыка была полнозвучна, входила в сферу развлечения и воспитания, затем она стала стремиться выйти из этих оков и все более и более хотела обрести самостоятельность и стать самодостаточной. Если Локк ставил музыку на последнее место, а Кант уже на второе после поэзии, то Шопенгауэр возвел музыку в ранг высшего искусства, а Ницше открыл в ней надвременную природу. В процессе онтологического поворота музыка получила саму себя – она была наделена онтологическим статусом.

В этом своем высшем статусе искусств в эпоху позднего модерна с музыкой стали производить всевозможные эксперименты. Додекафоническая школа музыку лишила тональных, гармонических отношений, акустической природы; упразднила мелодию. И если Вагнер в «Музыке будущего» (1860 г.) писал, что: «*единственная форма музыки – мелодия*, что без мелодии музыка просто не мыслится, что музыка и мелодия нераздельны»[1], то С.И. Танеев в 1906 г. уже предслышал иной финал музыки будущего: «Наша тональная система… перерождается в

[1] Вагнер Р. Музыка будущего / Р. Вагнер // Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 528.

новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и к замене диатонической основы гармонии хроматическою, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы»[1]. Так и произошло. Музыка подверглась процессу искусственного структурирования. Была достигнута вершина пустоты, от звучащего бытия модерна музыка пришла к тишине постмодерна; музыка проделала путь от «Высокой мессы h-moll» Баха до «4,33» Кейджа. Но это была не печальная дорога в никуда.

В третьей главе нами дана попытка осмыслить это неукоснительное движение к ничто. Почему так выстроен мир, что в звучащую музыку с самого начала был заложен механизм достижения ее молчания? Для ответа на этот вопрос нами предложена концепция движения навстречу двух миров – материального и Nihil. Определено, что миры постоянно развивались, но их ускорение в последнее время значительно возросло. Их развитие прямо противоположно друг другу. Материальный мир постоянно сужается и выхолащивается, стремясь к Ничто. Мир пустоты, наоборот, постоянно расширяется и наполняется всем, что происходит в реальном мире, он стремится занять место мира материального. Идет такое движение друг на друга. В этом движении музыка является высшим интересом всего мироздания. Определено что только в христианском культе музыка не изменилась до деконструктивного состояния, а сохранилась в своем истинном благом состоянии.

Тема данной работы может быть продолжена в дальнейших исследованиях. Интересно будет рассмотреть трансформацию музыки более подробно с использованием максимально широкого теоретического материала, что в данную работу просто по объему не могло быть вмещено. Также анализ мира Ничто и концепция взаимоперехода двух миров друг в друга может стать отдельным онтологическим исследованием; для нас же особый интерес представляет возможность теоретического осмысления

[1] Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма / С.И. Танеев. – Лейпциг; М.: М.П. Беляев, 1909. – С. 6.

принципиально новых открывающихся положений о красоте инобытия, то есть эстетики мира пустоты. Данные дальнейшие разработки темы магистерской диссертации могут быть представлены в виде научных статей, монографии или диссертационного исследования. Так нами планируется и далее разрабатывать теоретические исследования, где музыка, теология и философия сосуществуют как одно целое. «Философия и искусство соединяются друг с другом в своей истине, - писал Т. Адорно, - последовательно раскрывающаяся истина произведения искусства ничем не отличается от истины философского понятия»[1].

[1] Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М.: Республика, 2001. – С. 191.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно / Вст. ст. К. Чухрукидзе. – М.: Логос, 2001. – 352 с.

2. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М.: Республика, 2001. – 527 с.

3. Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. Репринтное издание 1914 г. / Я. Беме. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.

4. Бибихин В.В. Примечание / В.В. Бибихин // Хайдеггер М. Что такое метафизика? – М.: Академический Проект, 2007. – С. 74-78.

5. Вагнер Р. Музыка будущего / Р. Вагнер // Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 494-539.

6. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн // Избранные работы. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. – С. 14-228.

7. Гегель Г.В.Ф. Наука логики / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Издание профкома слушателей Института Красной профессуры. 1929. – 220 с.

8. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Том XII. Лекции по эстетике. Книга первая / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. – 471 с.

9. Декарт Р. Из «Трактата о музыке» / Р. Декарт // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 213-215.

10. Декарт Р. Размышления о первой философии, содержанием которой является доказательство существования Бога и бессмертие души / Р. Декарт // Разыскание истины. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 129-214.

11. Декарт Р. Рассуждение о методе для руководства разума и отыскания истины в науках / Р. Декарт // Разыскание истины. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 63-128.

12. Евангелие от Матфея // Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2005. – С. 1011-1053.

13. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек. – М.: Издательство «Европа», 2008. – 516 с.

14. Кант И. Из опубликованных посмертно материалов 1770-1780-х годов к книге «Антропология в прагматическом отношении» / И. Кант // История эстетики. Т. III / Редактор-составитель Л.Я. Рейнгардт. – М.: Искусство, 1967. – С. 77-82.

15. Карс А. История оркестровки / А. Карс. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. – 260 с.

16. Кейдж Дж. Манифест / Дж. Кейдж // Тишина. Лекции и статьи. – Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2012. – С. 10-13.

17. Кормин Н.А. Онтология эстетического / Н.А. Кормин. – М.: Наука, 1992. – 117 с.

18. Кормин Н.А. Эстетическая герменевтика познания. Часть первая / Н.А. Кормин. – М.: Издательский дом «Академия», 2014. – 63 с.

19. Лейбниц Г.В. Опыты теодицеи / Г.В. Лейбниц // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 445.

20. Лейбниц Г.В. Сочинения. В 4 т. Т.1 / Г.В. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – 636 с.

21. Локк Дж. Мысли о воспитании / Дж. Локк. // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 87-91.

22. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Н.О. Лосский. – М.: Республика, 1995. – 400 с.

23. Мамардашвили М.К. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии / М.К. Мамардашвили,Э.Ю. Соловьев,

В.С. Швырев // Философия в современном мире. – М.: Наука, 1972. – С. 28-94.

24. Мень. А. В поисках Пути, Истины и Жизни. Том 1. Истоки религии / А. Мень. – М.: Жизнь с Богом, 2011. – 400 с.

25. Ницше Ф. Генеалогия морали / Ф. Ницше. – СПб.: Книгоиздательство «Вестника Знания» (В.В. Битнера), 1908. – 96 с.

26. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб.: Издательство «Азбука», 2000. – 232 с.

27. Спиноза Б. Из письма Гуго Бокселю / Б. Спиноза. // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 718-719.

28. Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма / С.И. Танеев. – Лейпциг; М.: М.П. Беляев, 1909. – 402 с.

29. Фейнман Р. Фейнмановские лекции по физике. Вып. 1, 2 / Р. Фейнман, Р. Лейтон, М. Сэндс. – М.: Мир, 1977. – 439 с.

30. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / М. Хайдеггер // Что такое метафизика?: Сб. текстов. – М.: Академический Проект, 2007. – С. 24-44.

31. Холопов Ю.Н. Кто изобрел 12-тоновую технику? / Ю.Н. Холопов // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. трудов. Выпуск 70. – М.: Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, 1983. – С. 34-58.

32. Четвертая книга Царств // Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2005. – С. 347-377.

33. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. I / А. Шопенгауэр // О четверояком корне достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – С. 125-631.

34. Юм. Д. О норме вкуса / Д. Юм. // История эстетики. Т. II / Редактор-составитель В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – С. 140-158.

ИНТЕРНЕТ ИСТОЧНИКИ

35. Августин Блаженный. Исповедь. Режим доступа: https://lib.pravmir.ru/library/readbook/26#part_107

36. Беме, Якоб. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бёме,_Якоб

37. Богослужение. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Богослужение

38. Вагнер. Р. Паломничество к Бетховену. Режим доступа: http://www.beethoven.ru/node/83

39. Гармония сфер. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гармония_сфер

40. Кастальский А. Русская духовная музыка в документах и материалах. Режим доступа: https://books.academic.ru/book.nsf/66067325/Русская+духовная+музыка+в+докуметах+и+материалах.+Том+5.+Александр+Кастальский.+Статьи%2С+материалы%2С+воспоминания%2С+переписка

41. Клюев А.С. Музыка: пусть к Абсолюту. Режим доступа: http://aklujev.ru/30.pdf

42. Клюев А.С. Онтология музыки. Режим доступа: http://aklujev.ru/7.pdf

43. Левик Б.В. Месса. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/4954

44. Левик Б.В. Реквием. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6433

45. Литургия. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Литургия

46. Литургия это… Что такое Божественная литургия. Режим доступа: http://fb.ru/article/163911/liturgiya---eto-chto-takoe-bojestvennaya-liturgiya

47. Манукян И.Э. Оратория. Режим доступа: http://www.belcanto.ru/oratoria.html

48. Музыка. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка

49. О православном богослужении. Режим доступа: https://azbyka.ru/bogosluzhenie-sl

50. Ортодоксия. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ортодоксия

51. Певчие. Режим доступа: https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Певчие

52. Певчий (церковный хор). Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Певчий_(церковный_хор)

53. Православная музыка. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Православная_музыка

54. Современная христианская музыка. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Современная_христианская_музыка

55. Философия музыки. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Философия_музыки

56. Христианское богослужение. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Христианское_богослужение

57. Христианство и культура: литература, искусство и музыка. Режим доступа: http://online-books.openu.ac.il/russian/ethiopia-christianity-islam-judaism/section1/1.8.html

58. Церковная музыка. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Церковная_музыка

59. Церковная музыка, искусство. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1487939

60. Цецилия Римская. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Цецилия_Римская

ПРИЛОЖЕНИЕ

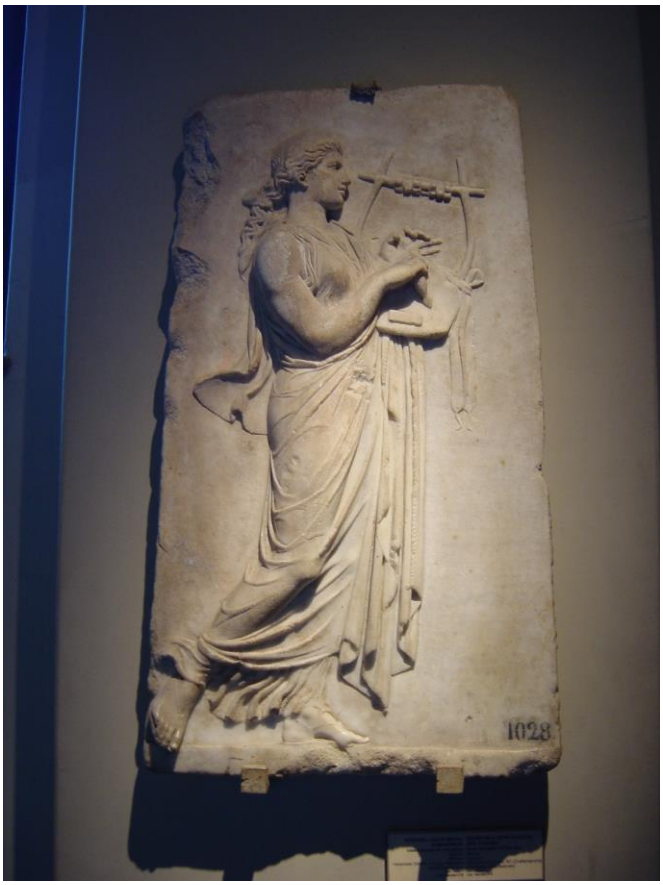

Рис.1. Древнегреческая муза с лирой.

Рис.2. Занятие музыкой.

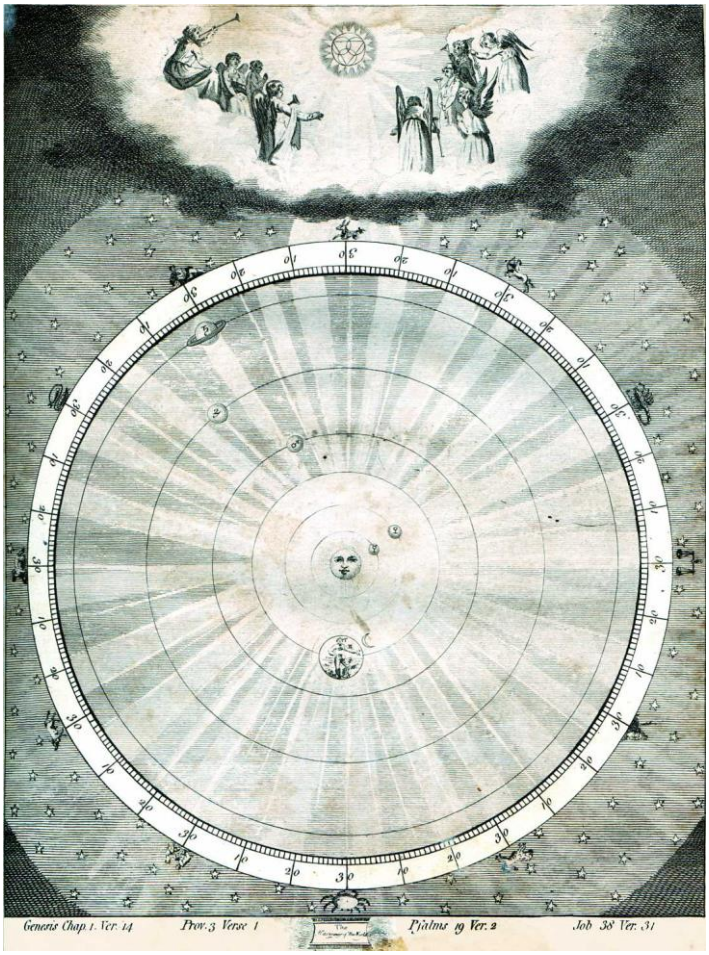

Рис.3. Гармония Мира (Сфер) Пифагора.

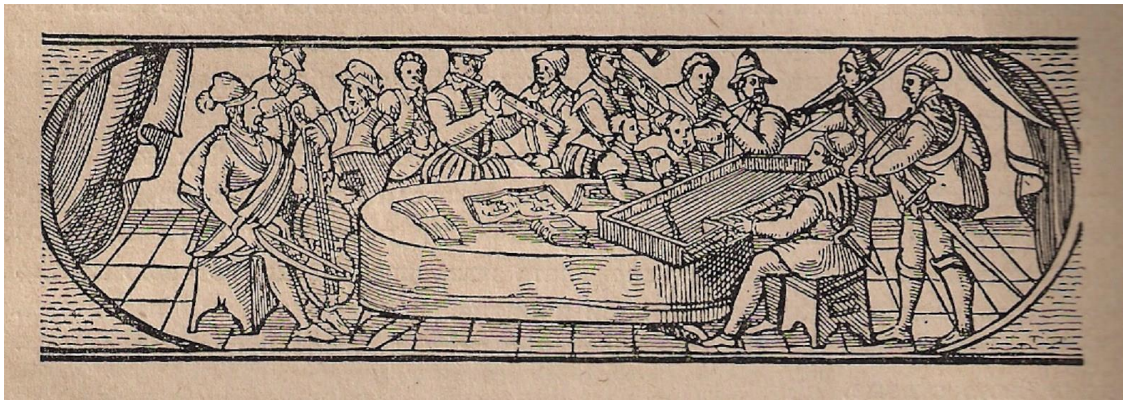

Рис.4. Средневековое музицировние.

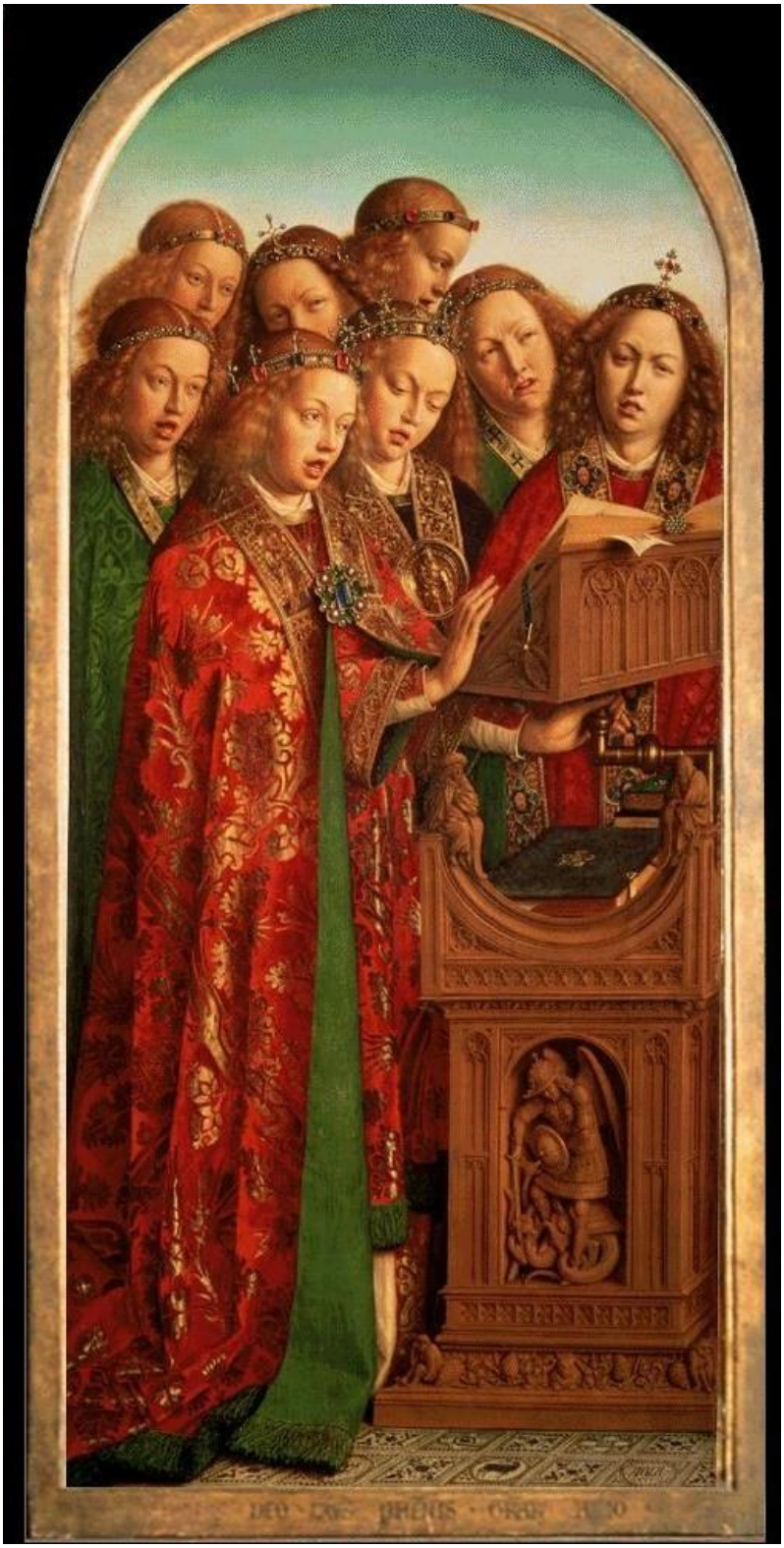

Рис.5. Хор.

Рис.6. Святая Цецилия Римская

Рис.7. Регент Никольского кафедрального Собора матушка Михаила (1988 г).