

Ю.А. Шабанова

**ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА:
МЕСТО ВСТРЕЧИ – ЧЕЛОВЕК**

Моим дорогим родителям посвящается

**Днепр
ЛИРА
2017**

УДК 130.2:78
ББК 87.3
Ш12

Рекомендовано к изданию Учёным советом
Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки
(протокол № 1 от 14.09.2017)

Рецензенты:

Шевцов С.В. – доктор философских наук, профессор,
профессор кафедры философии Днепропетровского
национального университета им. О. Гончара

Копица М.Д. – доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры истории украинской музыки и
музыкальной этнографии Национальной музыкальной
академии Украины им. П.И. Чайковского

Тарасова Н.Ю. – кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры философии и педагогики Государственного
ВУЗ «Национальный горный университет»

Шабанова Ю. А.

Ш 12 Философия и музыка: место встречи – человек : монография/
Ю.А. Шабанова. – Днепр : ЛИРА, 2017. – 172 с.
ISBN 978-966-383-964-6

Книга посвящена исследованию феномена музыки в
контексте философии целостности. Проанализирован
музыкальный аспект творчества А. Шопенгауэра,
А. Скрябина, П. Флоренского, наследие которых
представляет эволюционный этап в становлении
философии музыки. Рассмотрены феномены музыки,
культуры, философии как смыслового пространства
становления Человека-Духовного.

УДК 130.2:78
ББК 87.3

ISBN 978-966-383-964-6

© Шабанова Ю.А., 2017
© ЛИРА, 2017

Содержание

НОМО CULTURAE: К ПРОБЛЕМЕ САМОВЫЖИВАНИЯ	6
ВОПРОШАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФИИ: ГЕТЕРОФОННО-ЦЕЛОСТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ	23
МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ	41
МЕТАФИЗИКА МУЗЫКИ АРТУРА ШОПЕНГАУЭРА	53
АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН. ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА	95
ИДЕИ Е.П. БЛАВАТСКОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. СКРЯБИНА	118
МУЗЫКАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ ПАВЛА АЛЕКСАНДРОВИЧА ФЛОРЕНСКОГО	132
СОВРЕМЕННОЕ БЫТИЕ ФИЛОСОФИИ, ИЛИ БЫТИЙСТВЕННОСТЬ ФИЛОСОФИИ СЕГОДНЯ	161

* * *

Философия и музыка – предельно допустимые абстракции в сознании человека. При этом вечно присутствующие, управляющие, и, по сути, направляющие эволюционное становление его бытия.

Практически всю мою сознательную жизнь сопровождали осмысления, размышления о философии и музыке, все больше соединяясь в моем сознании в единое притягательное поле вопрошаний о смысле, о Духе, о себе.

Так родилась эта книга, вобравшая в себя мои размышления о музыке, со скромной попыткой философского осмысления ее сути. Так возникла имплицитная потребность взглянуть на философию с высоты музыкально устроенного универсума, вступая в резонанс с музыкально звучащим мировосприятием.

Встреча музыкального и философского представляется мне органичным выражением той уникальной сферы жизни человека, которая, отстранившись от прикладного, прагматичного, конъюнктурного и приходящего в состоянии удержать высокую планку целеполагания в Вечном, придавая смысл земному пути.

Собранные материалы, написанные в разные годы, отражают сакровенную сферу моей жизни, зачастую скрытую за видимостью проявленного.

Философия и музыка – спасительное убежище чувствующего, мыслящего человека. Убежище, где происходит восполнение Духа, ведущее по жизни и поддерживающее в самые противоречивые моменты существования в несовершенном мире. Неиссякаемый оптимизм, как безусловное доверие к философски–музыкально устроенному миру, наделяет смыслами земной путь и ведет в Духе.

НОМО CULTURAE: К ПРОБЛЕМЕ САМОВЫЖИВАНИЯ

Размышления о культуре все больше волнуют гуманитариев, и, прежде всего, философов. С одной стороны, парадоксальным, а с другой – закономерным есть то, что интерес к сущности культуры, которая всегда являлась наиболее целостной формой становления человека, пробуждается на том этапе, когда культура подвержена самовырождению. Результаты цивилизационного развития зачастую порождали опасность нивелирования культурного начала в человеке. Сегодня среди философов и культурологов все чаще распространяется позиция признания в современном обществе состояния «посткультуры» [1], что, по сути, абсурдно, исходя из имплицитной характеристики человека как существа «культурного». Культурного в смысле самоосуществляющегося через расширение своих бытийственных форм, через преодоление себя, себя несовершенного, и восполнение себя целостного; через творческое становление и раскрытие полноты своей сущности; через многообразие социально проявленных артефактов; через расширение смыслополагания и построение, в соответствии с ним, своего «жизненного мира». Около 700 определений культуры, существующих сегодня в гуманитарных науках, недостаточны для выражения всей полноты данного феномена. Понятно одно: человек – существо культурное (homo

culturae), то есть, творящее «вторую природу», которая одновременно является результатом его деятельности и необходимым условием этой деятельности. Культура – эквивокационна, единовременно направлена к глубинам внутреннего единичного человека и его внешним формам общественного осуществления. Культура – основание, причина и цель человека. Ее утрата – это потеря возможности реализации «незавершенного проекта» под названием Человек. В связи с этим, исследования современного состояния культуры обусловлены актуальной необходимостью обращения к данному феномену во избежание утраты смыслового стержня культурного осуществления человека, чем и обусловлена цель данной статьи в виде осмысления исторической судьбы и перспектив современной культуры.

Вопросы культуры традиционно рассматривались в контексте проблемы культуры и цивилизации (О. Шпенглер, А. Тойнби) [2], культуры и нравственности (А. Швейцер, Н. Бердяев, Н. Рерих, С. Булгаков) [3], культуры в социальной динамике (П. Сорокин) [4] и т. д. Современность ожидает пересмотра и переосмысления этих проблем в связи с определением перспектив выживания современного человека и общества в целом. Проблема заостряется в ракурсе западной культуры, базовая установка которой заключается в необходимости преобразования мирового хаоса в мировой порядок, в котором человек есть основное действующее лицо. Данная мировоззренческая

доминанта античной культуры генетически укоренилась в европейском типе культуры, опирающемся на веру в то, что потенциальный хаос, который всегда шире, чем порядок, можно преодолеть. При этом мы не имеем конечного образца миропорядка и даже возможности предположить его пределы, так как сами являемся атрибутом хаоса, то есть, формой бытия, проявленного из небытия, хранящего неисчерпаемую потенцию к множественности объективаций. Стремясь несовершенным объяснить совершенное, мы загоняем себя в тупиковые ситуации, называя их время от времени кризисами культуры.

Но борьба за свою иллюзию порядка как системы, в которой все ради человека, чаще становится бесполезной в контексте продвижения к отдаленному идеалу целостности. Так объясняются закономерные периоды варварства и цивилизации – граней дуальности в процессе культуротворчества. Именно так мы развиваемся через культурное осуществление, продвигаясь к пониманию «кто мы?». Этот главный и вечный вопрос, которым задаются философы, является основанием для утверждения нашей счастливой «обреченности» на культуру, как глубинного лона бытия человека. «И не мы таковы, каково время, а время таково, каковы мы», – писал Августин Блаженный [5, с. 117]. Мыслитель IV в. н. э. в контексте своего времени отразил понимание культуры как выражение уровня развития сознания человека и мира культуры в

соответствии с ним.

При этом культурология, как философская наука о культуре, появляется только в XX веке. Представляется закономерным появление в XIX веке психологии – детища неклассической философии; а в XX веке культурологии – детища постнеклассического плюрализма и скрытого вопрошания о целостности. В достижении вопрошаемой целостности человек «обречен» обратиться к самому себе, черпая из своей неосуществленной культурности, как потенциала непроявленного, эволюционно созревшие смыслополагания. Ибо в глубинах человека всегда остаются потенциал, неупорядоченная латентность, скрытый хаос, из которого разворачивается новый и новый порядок, как новая надежда на эволюционное самоосуществление. Только через индивидуальное творятся миры. Индивидуальное – источник неповторимости, оригинальности прочтения и осуществления через культуру обновленных смыслов. Только личностное обогащает и движет культурой. Только экзальтировано-личностному имплицитно присуще воспоминание об абсолютном. Как утверждает Й. Хейзинга, «культура рождается именно в личности и в ней сохраняет свое «здоровье» [7, с. 100]. Но абсолютно «здоровой» культура быть не может, в силу имплицитной тенденции к развитию и обновлению, а, следовательно, постоянному поиску и изменчивости своих форм. Особенно это

касается западной культуры, в которой индивидуальное представлено в центрированно-личностном, обрекающем культуру Запада на эксцентрику. Представление о мире как упорядоченном хаосе, возникшее в античности, способствовало разобщенности с восточной культурой, в рамках которой отношение к миру не было связано с преобразованием хаоса. Запад не вник в предостережение Лао-цзы о том, что, начав действовать, чтобы преодолеть хаос, человек способен внести в этот мир еще больший хаос.

Какая же судьба ожидает западную культуру в XXI веке? Что уберезет ее от кризисных состояний «посткультуры» и хаотичного саморазрушения? Что позволит индивидуальному сохранить себя и свою неисчерпаемую глубину, тем самым уберечь человечество от универсализации, процветающей сегодня, предпринимательской культуры, как продукта потребленческого общества? Потребленческая культура, как это ни парадоксально звучит, – это форма самоуничтожения культуры, ибо обесценивает потуги homo culturae преобразовать себя через преобразование мира. Потребленческая культура предлагает свести суть своего бытия к животному, которое только поддерживает свой вид, но никак не развивается. В обществе потребления человек как субъект культуротворчества попросту исчезает. «...Нет больше ни противоречия бытия, ни проблематики подлинности и видимости. Есть только излучение и получение знаков <...> человек

потребления имманентен знакам, которые он упорядочивает. Нет больше трансцендентности, финальности цели: общество характеризует отсутствие перспективы в отношении себя самого... Нет больше зеркала или зеркальной поверхности в современной системе, человек больше не сталкивается со своим образом, лучшим или худшим, взамен появилась витрина – геометрическое место потребления, в которой человек сам не отражается, а занимается созерцанием многочисленных предметов-знаков и поглощается системой знаков социального статуса», – пишет Ж. Бодрийяр в работе «Общество потребления» [6, с. 240–241]. И в таком обществе трудно найти основания для определения культуры. Видимо, философский дискурс о «посткультуре» правомочен. Видимо, в XX веке произошла катастрофа, кардинальная смена ценностей. И необходимо активизировать весь потенциал гуманитарных наук, чтобы из нее выйти. Не случайно Клод Леви-Стросс так тревожно предрекал то, что XXI век будет веком гуманитарных наук, или его не будет вовсе. Йохан Хейзинга, автор многих философских сочинений о культуре, в трактате «Затемненный мир» подразумевает под этим образом наш современный мир, погружившийся в ночь варварства. Человек в нем испытывает страх перед ближайшим будущим, чувство упадка и заката культуры. Свои интуиции Хейзинга выразил так: «Это не просто кошмары, мучающие нас в ночные часы, когда пламя жизни

горит слабее всего. Это трезво взвешенные ожидания, основанные на наблюдениях и выводах» [7, с. 9].

В осуществлении современной «ночи» культурное развитие замещают технологии, оправдывая культуру информационного общества. А ведь модернизация, которая сегодня привела к культуре технологий, поглотившей индивидуальное, является закономерным результатом реализации стремления существовать в ритмах Запада и жертвовать традиционными ценностями. Этот императив порожден Модерном, идеи которого успешно реализуют просветители, согласно которым «Мнения правят миром!».

Оппонентами идей Просвещения стали романтики, выступающие первыми критиками прагматичного рационализма. Просветители не поняли Средневековье, мудрого хранителя идей об абсолютной целостности, которая латентно давала о себе знать в рационально неуловимых откровениях о трансцендентном. Они хотели, в соответствии с вызванным ими к жизни принципом «прогресса», поскорее освободиться от наследия «темных веков». Романтики же приняли Средневековье как традиционное наследие, которым нельзя пренебречь. Рубеж XX–XXI веков четко ощутил несовершенство и крайности прогрессивного и необходимость обращения к традиционному, достоверным источником которого есть духовный потенциал человека. Вторая половина XX века развивает тенденцию к

накоплению фрагментарных знаний, точечных проблем и дробных направлений в науке. Эту конкретизацию множественности, как утрату целостности, во многом прогнозировал Ф. Ницше еще в XIX веке: «Количество разрозненных впечатлений больше чем когда-либо: космополитизм языков, литератур, газет, форм, вкусов, даже пейзажа... Впечатления смыывают одно другое; инстинктивно остерегаешься воспринимать что-либо, воспринимать глубоко...» [8, с. 63]. Предсказания Ницше обрели слишком явную форму в виде дискурсивного определения – «мозаичность». Французскому культурологу и мыслителю Абраму Молю удалось своевременно найти это слово, выражающее процесс утраты целостности в силу доминанты фрагментарного, возведенного в ранг мировоззренческой детерминанты. Через мозаичное сознание оправдывает себя предпринимательская и потребительская культура, система ценностей которой управляема сиюминутными, утилитарными целями. Абрам Моль писал, что «знания складываются из разрозненных обрывков, которые больше не образуют структуры. И как следствие – гуманитарная система представлений устаревает. Технологии ее уничтожают. На смену ей приходит мозаичная культура» [9, с. 43].

Очевидно, поэтому XXI век и ощущается как вопиющее вопрошание к гуманитарному, спасительно-традиционному, реконструирующему вечное через культурные проекции современности.

Но какая из гуманитарных наук сегодня максимально полно может приблизиться к запросам современного общества, отвергающего в своем большинстве философские абстракции и моральную императивность?

«Европа утратила нравственность. Прежнюю массовый человек отверг не ради новой, а ради того, чтобы, согласно своему жизненному складу, не придерживаться никакой. Что бы ни твердила молодежь о «новой морали», не верьте ни единому слову», – пишет Ортега-и-Гассет [10, с. 179]. Разуверие в моральности породило принцип двойного стандарта, в котором то, что «должно», то, что нравственно и праведно, вытесняется в мертвую зону теоретических изысков, против которых никто не возражает, но которым никто и не следует. А право на жизненную практику все больше получает то, что «нужно», оправданное обывательским утилитаризмом, возведенным в нормы цивилизационных форм материально ориентированного общества. Следовательно, философские увещевания о добре и зле остаются не востребуемыми историями о нравственности.

Гуманитарной сферой, способной быть услышанной и воспринятой современным модернизированным обществом, представляется эстетика. Наука относительно новая (XVIII век), значительно расширившая не только пространство гуманитарных наук, но и сферу их функционирования в европейской культуре через искусство. Миссия эстетики сегодня – это некое

противостояние прагматизму и конъюнктуре потребительской культуры с ее культом пользы. Эстетическое, как бесполезное с позиции потребителя, становится эволюционно востребованным с позиции целостного. Время собирать камни, а что, как не эстетическое, призвано воссоздать предельную целостность гармоничного миропорядка. Эстетика культивирует антиутилитарный дух. Вместе с проблематикой эстетики возникает идея культуры как «второй природы» человека. Идея эстетики является идеей культуры. Культурологическая мысль впервые появилась в эстетике как противоядие превращения человека в функциональное существо, как средство преодоления отчуждения, защиты от крайнего утилитаризма. Предметом эстетики И. Кант, а затем и развивающий его идеи Ф. Шиллер, сделали игровую стихию как возможность свободного самовыражения, опираясь, прежде всего, на искусство. Это – мощное средство противостояния распространяющемуся утилитаризму. Именно поэтому эстетика, опирающаяся на вечные ценности и предельную гармонию миропорядка, способна через искусство сохранить культуру и противостоять тенденции посткультуры. Культура пытается охватить «все» человека. При этом человек, и только человек, обладает культуротворческими способностями, поскольку не только рационален, но и иррационален и сверхрационален. Если для *homo rationalis* важно

было преобразовать мир в соответствии со своим проектом и придать ему упорядоченную систематизированную форму, то для homo creativus важно самореализоваться, опредметить свои замыслы и в этом процессе найти смысл, сходный с религиозным бессмертием. Творчество, как и некогда разум, становится доминирующим свойством, систематизирующим сущностные свойства человека, и отождествляется, главным образом, с художественным творчеством.

Пришло время менять «точку сборки», менять оптику культурного осуществления. Пришло время, одевать эстетические очки для того, чтобы увидеть варварство в эпоху цивилизации. Иначе массовый человек имеет все шансы выйти за пределы культуры, несмотря на то, что это внекультурное бытие и называют «массовой культурой», в недрах которой культура не представлена, а присутствует только в качестве постмодерного симулякра. Хосе Ортега-и-Гассет формулирует этот феномен следующим образом: «Массовый человек обнаруживает в себе ряд «представлений», но лишен самой способности «представлять» [10, с. 47]. То есть, привычное представление человека о бытии как культурном бытии, сохраняет только оболочку, без содержательного наполнения. Очевидно, так рождается эпоха посткультуры, а в ней и «постчеловек» в качестве видимости толпы как доминирующей формы существования, у которой практически не остается шансов для культуротворчества. «Массы, – утверждает Ортега-

и-Гассет, – это те, кто плывут по течению и лишены ориентиров, поэтому массовый человек не созидает, даже если возможности и силы его огромны» [10, с. 49]. Так возникает вопрос о возможности существования бессубъектной культуры. Ж. Бодрийяр бессубъектность определяет характеристикой «посткультуры», для которой потребительский характер становится определяющим. Посткультура отрицает субъекта деятельности, вместо которого появляется безликий «агент», средоточие сил, определяющих ход дальнейшей истории. Снимается проблема трансцендирования опыта в прежних, классических формах понимания, исчезает ключевой модус культуры – сотворчество имманентного и трансцендентного субъектов. Отсутствует определяющее, значимое, обеспечивающее смыслы в их неограниченном представлении, смыслы, определяющие ход культурного развития. Посткультура – путь толпы в никуда.

Представляется, что игровой принцип, как бытие свободного творчества, содержит возможности выхода из бесплодной статики толпы и привнесения в массовость обновленной индивидуации, инициируя прорывы эпохи «безкультурья». В этой связи эстетика представляется познанием и самопознанием искусства как выражение духа игры, а не утилитарного интереса. Цель эстетики по Канту – это реабилитация эпикуровского гедонизма,

следовательно, игра как творчество осуществляет протест против формализации и технологий. М. Вебер отстаивает якобы противоположную позицию, определяя предназначение эстетики в уничтожении чувственного наслаждения жизнью. Но при кажущейся противоречивости этих взглядов на эстетику, толкование ее сути едино. Чувственное наслаждение – достаточно мимолетное и всегда не досказанное состояние. Достижение глубинного наслаждения возможно только в высших формах отражения мировой гармонии, что в мире несовершенных людей – явление абстрактное. Познание в современных формах своего осуществления все более отдаляется от фундаментальности, а генетический зов к целостности не имеет шансов к осуществлению в фрагментарности социальной бытийственности. В этой картине эстетика выступает идеалом, вечно ускользающим в мире просветительской модернизации, граничащей с профанацией и зачислением романтического порыва к утопии. Эстетика несет миссию сохранения метаисторического образца исторического осуществления культуры. На фоне предпринимательской культуры, содержащей опасность универсализации своих ценностей в виде пользы и выгоды, эстетика для одних – бесполезна, для других – единственная форма мировоззренческого прецедента сохранения культуры в ее надкультурных основаниях. Игра в эстетике – спасение глубоко субъективного,

потенциально хаотичного как нескончаемого хранилища вариантов разворачивания бытия и творения культуры. В наиболее необусловленном виде дух свободы сохранен в игровой природе искусства, из многообразия видов которой музыка хранит потенциал непроявленного хаоса, открывающего безграничные возможности homo culturae звучать в соответствии с современностью, не утратив традиционного. В метафизических принципах музыки, как в вечном осуществлении игровой природы, отражаются фундаментальные принципы культуры, которая функционирует и развивается как игра. И до тех пор, пока цивилизация не жертвует игровой стихией, пока дух игры жив, не угасает и культура, а значит, будет жить и человек. Человек – как субъект истории и как субъект культуры.

Чем интенсивнее становились процессы модернизации, тем четче было осознание того, что такое культура, выступающая гарантией того, что модернизация, как объективный процесс истории, не превратит окончательно человека в объект. Следовательно, культура может отвлекать от крайностей модернизации и обеспечить выживание человечества в ситуации нарастающего прогресса цивилизации. В культуре – наше спасение.

Сегодня мы взываем к культуре, ибо ей угрожает упадок вследствие модерна, открывшего врата царству политики и экономики, верховенству прагматизма и утилитаризма, абсолютизации предпринимательской установки в

построении картины мира. Эстетика и культурология, как верные дочери философии, слабо вписываются в процессы модернизации, поэтому и вытесняются на современные задворки элитарности, гордо ожидая своего выхода в нафталиновых комодах вечных ценностей. Но ведь их миссия исключительна: они – хранительницы музыкально звучащего хаоса и творческого потенциала развития культурного сценария, весь замысел которого знает только «Автор». Формализация им противопоказана. В мире рыночных отношений понятие гуманитарный или философский «продукт» лишает априорного смысла вечные ценности музыкально-игровой природы свободного творчества, выступающего условием развития культуры в обновленных и эволюционных формах.

Культура – это бытие, в котором сохраняются гуманитарные ценности, определяющие истинное предназначение человека и уберегающие от разрушения его жизненное пространство. Во времена утилитаризма и культурного варварства она призвана удерживать барометр вечных ценностей. Поэтому культура не вписывается в модернизацию. В этом ее исключительная миссия. В этом наша счастливая «обреченность» на культуру как убежище, лоно, первобытие, мудро оберегающее заигравшегося младенца от опасности саморазрушения. *Nomo culturae* – и только! Иного не дано. «Автор» знает, как продлить пьесу в вечности. Доверимся ему, осуществляя роль

НОМО CULTURAE в его метаисторическом предназначении.

Литература:

1. Флиер А. Я. Науки о культуре после постмодернизма / А. Я. Флиер // Флиер А.Я. Культурология 2011 / Флиер А.Я. – М. : Согласие, 2011; Шапинская Е.Н. Культурологический дискурс после постмодернизма / Е.Н. Шапинская // Обсерватория культуры. – 2010. – № 6; Бычков В.В. Художественный Апокалипсис культуры. Строматы XX века / Бычков В.В. : в 2 кн. – Кн. 1-2. – М. : Культурная революция, 2008.

2. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / Шпенглер О. – М. : Наука, 1993; Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории. – М. : Рольф, 2002.

3. Швейцер А. Культура и этика / Швейцер А. – М. : Прогресс, 1973; Бердяев Н. О культуре. Философия неравенства / Бердяев Н. – М. : ИМА-пресс, 1990. – С. 237–252; Булгаков С. Два града. Исследование о природе общественных идеалов / Булгаков С. – СПб. : РХГИ, 1997; Рерих Н. Культура и цивилизация / Рерих Н. – М. : МЦР, 1997.

4. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин. – СПб. : РХГИ, 2000; Сорокин П.А. Социокультурная динамика и эволюционизм / П.А. Сорокин // Американская социологическая мысль. – М. – 1996. – С. 372–392.

5. Августин Блаженный. Исповедь / Августин Блаженный. – М. : Даръ, 2007.

6. Бодрийяр Ж. Общество потребления / Бодрийяр Ж. – М. : Культурная революция, 2006.

7. Хейзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир / Хейзинга Й. – СПб. : Изд-во

Ивана Лимбаха, 2010.

8. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ницше Ф. – М. : Культурная Революция, 2005.

9. Моль А. Социодинамика культуры / Моль А. – М. : Прогресс, 1973.

10. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Ортега-и-Гассет Х. – М. : АСТ, 2002.

ВОПРОШАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФИИ: ГЕТЕРОФОННО-ЦЕЛОСТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

*«Кто верит какой-либо системе,
тот изгнал из сердца своего любовь!
Гораздо сноснее нетерпимость чувствований,
нежели рассудка: Суеверие все лучше Системотверия –
«Aberglaube ist besser, als Systemglaube»*

В. Ваккенродер

Концептуальный, мировоззренческий и методологический плюрализм современной философии закономерно приходит к своему пределу, взывая к жизни поиски новых моделей своего осуществления. XXI век пронизан интуициями Целого. Наука живет интенциями предельных описаний мировых структур, провоцируя вспышки культурного самосознания, вырывающего человека из материально-земных координат. Философия и искусство углубляют свои поиски сущностных глубин человеческой природы. В этой связи, с одной стороны, формируется теория эволюционирующей Вселенной, с другой – обостряются экзистенциальные вызовы современного человека. Идея Вселенной и идея человека – в ожидании неминуемой встречи. Где же та область, в которой возможна органичная встреча человека со Вселенной? Допустимый ответ может быть услышан в, так называемом, «антропном принципе» Б. Картера, согласно которому, человек и Вселенная –

взаимоопределяемы и взаимообусловлены [1, с. 370].

В интуитивном ожидании эволюционных перемен плюрализм философского постмодерна представляется несостоятельным разрешить глобальные вызовы современности, заигравшись словоблудием интеллектуализированных теорий. При этом скрытые тенденции к новому качеству философствования в полилоге рефлексирующих голосов неизбежно ожидают той целостности, в которой Человек и Вселенная не просто доопределены, а проходят свое становление в новом метаисторическом качестве. Как отмечал К. Ясперс: «История обладает границами, которые отделяют ее от других реальностей – от природы и Космоса. Историю со всех сторон окружает безграничное пространство сущего вообще» [2, с. 243]. Поиски единства в современном философском полилоге приводят к границе «другой реальности», в которой абсолютизация рациональности исчерпывает свою исключительность, уступая место осуществлению Целостности.

Определение искомой целостности требует методологической ясности.

Получившие сегодня широкое распространение психологические толкования Целостности как состояния, в котором сознание и бессознательное пребывают в гармоническом согласии [3, с. 307], представляются не достаточными для полноты философских

определений. Гештальтпсихология, полностью основанная на концепте целостности, презентует несколько односторонний подход к этому понятию в виде исключения рации из возможных структур целостности. Вся целостная психология (гештальт, структурная психология) рассматривает целостность сугубо как внутренние психологические процессы в определенных ситуациях, пренебрегая целостностью общей картины мира. Тем более не достаточны для глубинного понимания этого концепта контекст целостности восприятия или психологии общения, где целостность понимается как единство убеждений и действий [4, с. 176]. Неполным является и научно-атомистическое, механистическое понимание Целого и Целостности как суммы его элементов. Еще Аристотель утверждал, что Целое больше суммы своих частей, целое не составлено из частей, а в них только различаются части, в каждой из которых действует целое.

Социальный подход в толковании целостности относительно материальных объектов в виде Целостности мировоззрения, территориальной целостности, национальной целостности и так далее, представляет собой идейную ограниченность, далекую от всеохватности и предельности этого понятия. В таких подходах, скорее, подчеркивается относительная автономность объекта, его независимость от окружающей среды и, как следствие,

топологическая ограниченность.

Возникает потребность в предельной безотносительности этого понятия, что уже по своему определению способствует воссозданию граничных контекстов, в которых востребована целостность всех планов и уровней бытия с неизбежным включением и отражением принципа целостности в природе человека. В этой связи смысл немецкоязычного понятия Ganzheit (целостность), что дословно переводится как совсем или всебытие, способствует преодолению внутренних структурных различий и внешних объективных ограничений предметной целостности, в виде единства без различий, как синхронизированной цельности или тотальности. Близкое к этому обоснование целостности дает квантовая механика, которая доказала нерасчлененность физических состояний на элементы и множества, предложив взгляд на Мироздание, включая и наблюдателя как на целостную монаду.

Переосмысление концепта целостности в XX веке дает Я. Смэтс в своей работе «Холизм и эволюция», утверждая, что целостность есть высшая философская категория, синтезирующая субъективное и объективное, и является последней реальностью бытия [5]. Его последователь Дж. Холдейн создает учение о целостности – холизм, которое «исходит из целостности мира как высшей и всеохватывающей целостности – и в качественном, и в организационном отношении, –

целостности, обнимающей собой психологический, биологический и, наконец, слой внешней, хотя и самой рациональной – физической действительности; все эти области представляют собой упрощение и обособление охватывающей целостности» [6, с. 503]. Такой подход к пониманию целостности представляется наиболее приемлемым для поиска новых самоосуществлений философии, для которой мир как целое в его предельном бытии является одной из фундаментальных категорий. Пожалуй, понятие «мир как система» в самом широком смысле может приблизить к искомой целостности. Категория «Мир» как целостное состояние саморазвивающейся системы, обладающая атрибутами фундаментальности: континуальностью, информативностью, направленностью развития, самодостаточностью как богатством эволюционных потенций, открытостью как способностью сохранять качественную определенность при постоянном изменении, может быть ориентиром в допустимых рефлексивных конвульсиях предельных поисков возможных представлений. Такое определение мира как целостности наиболее близко по своим характеристикам к понятию Мироздание. А принцип мира как целостной системы переложим на понятие «Мир человека», который является не элементом, а отражением Мироздания. В этой связи «антропный принцип» Картера обретает новые формы осуществления в виде созвучного единства всех принципов и форм целостного

человека, искомого и вопрошаемого не только философией, но и жизненными реалиями кризисных коллизий современности. Мир, где равновесность Мироздание-Человек осознается и направленно целеполагается, есть мир человека. При этом областью операциональности преобразований сущностного выступает культура, в которой и осуществляется миротворчество Мироздание-Человек, в целостном проявлении целостного бытия. В намеченной пограничной точке предельных измерений целостности философия обретает себя через родственные формы культуры, среди которых искусство становится более точным выразителем, чем наука или религия, так или иначе соприкасавшихся с философским подходом. Можно сказать, что именно в искусстве антропный принцип в виде взаимообусловленности человека и Вселенной смещается из сферы пояснительной в сферу осуществления, становления через действительность. Именно в искусстве, достигающем предела символической интенсивности, происходит сбрасывание символики. В искусстве через преодоление языков и кодов культуры проступает мир сущего. А среди всех искусств в музыке, чей язык не имеет эквивалента ни в одной области культуры, предметность принципиально непонятна, и не подлежит редукции, проступает тот самый генезис, который больше нигде не обнаруживает себя с такой очевидностью. Музыка как предельное отражение целостности

представляется возможным ориентиром в обновлении философской предметности через новую рациональность, отражающую принципы музыкального устройства Вселенной, и образцом обновления форм существования философии, стремящейся преодолеть постмодернистский плюрализм в обновленных интуициях единых устремлений.

Музыка как модель универсальной целостности рассматривается в данном контексте не с позиции культурологического, искусствоведческого, социального анализа, ни в рамках теории искусств и даже философии музыки, а как попытка осмысления фундаментальных принципов музыкального универсума, как модель философии, которая в своем пределе обращена к миру сущего, к тому генезису, в котором и осуществляется встреча человека и Вселенной. Ее осмысление сегодня является одним из основных философских вопросов, где целостность выступает как предмет поисков, так и ожидаемой формой эволюционного становления ее осуществления, которое в пределе постмодернистского плюрализма тем, направлений и методологий обречена на этот путь.

В основу данного осмысления положены как логические принципы музыкального мышления, наиболее полно освещенные А. Лосевым, в контексте процессуально-временной природы музыки, так и иррационально-интуитивная интенция музыкального мироощущения, методологически обоснованная в онтологии и

гносеологии А. Шопенгауэра. Совмещение этих подходов позволяет сформулировать концепт целостности для обновления философской методологии и преодоления плюрализма современных философских студий.

Анализ фундаментальных принципов музыкального универсума позволяет эксплицировать основы методологии Целостного, которая базируется на органичном единстве Мироздания и Человека как генезиса мироустройства. Данные принципы не представляются кардинально новыми для философского знания. Предлагается лишь их переосмысление в контексте поиска методологии Целостности с позиции ее музыкального отражения.

Обоснованием выбора музыки как наиболее точного отражения целостности послужит анализ фундаментальных принципов музыкального бытия, преодолевшего в максимальной форме обусловленность, что нашло отражение в музыкальных закономерностях, являющихся тождеством определяющих характеристик целостного мира.

В этом контексте дуальная природа музыки содержит в себе потенцию взаимодействующих характеристик целостности, многоуровневые потенции которой несет растождествление целостности в дифференциации. Многомерность проявлений дуальной природы музыки представлена в виде взаимодействующих характеристик, таких как:

– рационального и иррационального. Что нашло

выражение, с одной стороны, в рациональных закономерностях, с другой, – в иррациональной природе вечного бессознательного стремления;

– субъективного и объективного, как взаимодополнения высшей абстрактности музыкальных образов и их чувственно-символических сопереживаний;

– метафизического и экзистенциального как совмещение метафизических принципов музыкального мироустройства с непосредственностью выявления из сущности в пространстве развернувшегося существования;

– метаисторического и линейного как единство целостно-голографической метапозиции и исторической протяженности звукового осуществления;

– логического и алогического как актуализации закономерностей музыкального универсума и потенциальности интонационных расширений, непредсказуемость мелодических поворотов и модуляций, как редукции высшей необусловленности абсолютного;

– консонансного и диссонансного как гармонической предзаданности в виде благозвучных сочетаний аккордов и мелодий и потенциальная возможность мелодических оборотов выходит из сферы гармонии, в которой диссонанс выступает провокацией поиска новых смыслов как новых закономерностей;

– тональной гармоничности и атональной дисгармонии;

– проявленности и непроявленности в виде интонационной конкретизации как выражение смысла в действительности и паузы, тишины, молчания как потенциал возможных смыслов.

Представленная дуальность характеристик музыки способна преодолеть диалектическую линейность и приблизиться к голографической методологии, в которой разворачивание Звукоидеи преодолевает рациональную ограниченность Абсолютной идеи Гегеля и бессознательную неопределенность Метафизической воли Шопенгауэра. В силу такой амбивалентности музыка способствует расширению сознания за счет преодоления привычных мыслеформ и стереотипного восприятия процесса развития. Это требует от человека «ежемоментного осознания логики развертывания звучащего потока», вернее, интонационно-смыслового раскрытия музыки» [7, с. 234–235].

Особое значение для осмысления музыкальной целостности представляет интонационная природа музыки, как выражение смысловой информации о высших смыслах, сущностных основ бытия. Эрнст Курт говорит о смысловых «единствах» в музыке, через которые открываются определенные «виды энергии» [8, с. 117]. Борис Асафьев, во многом не соглашаясь с Э. Куртом, обосновывает теорию интонационной природы музыки, в которой смысловое выражение музыкальной ткани выражается через музыкальную интонацию. Интонационная дихотомия музыки проявляется в

отношениях одного звука к другому. «Всякая самая простейшая музыкальная интонация предполагает наличие двух моментов: звукопроявление и отношение этого звукопроявления к последующему. Это последующее звукопроявление вступает с предыдущим в ряд отношений» [7, с. 198–199]. В сверхпонятийном отношении одного звука как качества вибрации к другому содержатся смыслы на уровне сущностных первоначал, глубинных и единых истоков Мироздания и Человека. Сам по себе звук не несет полноты энергий. Только в интонационном отношении одного звука к другому выстраивается ткань музыкальных смыслов, отражающих содержание целостности в ее разнообразии игровой вариативности. Б. Асафьев, исследуя интонационную природу музыки, говорит о том, что содержание в музыкальном материале «слито с интонацией как звукообразный смысл» [7, с. 197]. Музыкальная интонация неразрывно связана с динамической природой музыки, в которой интонационное отношение разворачивает временную континуальность, неразрывно связанную с темпоральностью бытия в его экзистенциальном звучании.

Музыка, в которой нашли отражение вселенские принципы, во многом опережает философию, которая зачастую обобщает и систематизирует то, что выработано в прикладных, мировоззренческих и социокультурных сферах.

Вершиной музыкальных основ мироустройства,

отраженных в организации музыкальной ткани, является принцип, органично сочетающийся с музыкальной дихотомией и расширяющий спектры философского поиска. Это триадичная природа музыки. Вернее, триадичность как условие ее бытийственности, которая реализуется в обязательном осуществлении триады композитор – исполнитель – слушатель. Музыка как никакой другой вид искусства нуждается в этой триадичности, которая выступает определяющим условием ее главного предназначения – катарсиса, очищения через освобождение от обусловленности и проникновение в мир целостности. Катарсиса в виде снятия тех оболочек, которые уводят, разделяют и удаляют от чистого безусловного бытия духа, прикосновение к которому и несет в себе голографический принцип музыкальной триадичности как отражение целостности. Без полноценного участия хотя бы одного представителя триады мистика музыкального катарсиса не осуществляется, ибо музыкальный катарсис – это единовременное включение в Целостность, в которой музыка, не отвергая своей дуальной природы, через триадичность осуществления трансцендирует все формы обусловленности. Так, современная философия, в своей потенции как философии Целостности, современное растворение в полилоге рефлексирующих голосов, концептов и подходов, перенесение музыкального принципа триадичности несет в себе возможность

осуществления «антропного припципа» через взаимопроникновение единых законов Мироздания и Человека. В философии Целостного, уже не антиномичность мышления, а ее триадичность, где Творец (чистый источник знаний, открывающийся интуитивно), философ (систематизатор, рационализатор этих знаний) и человек, общество, цивилизация в виде практического воплощения идей и эволюционного становления сливаются в целостном проживании Истины. Очевидно, при таких условиях современные вопрошания философии выразятся не в теоретических системах и интеллектуальных построениях, а в жизненной практике духовного целеполагания, где не теория, а жизнь по законам Духа станет высшей музыкой сфер, отраженной в гармоничной палитре музыкально устроенного мира.

Одним из перспективных проектов осуществления философии Целостности представляется концепт гетерофонии о. Павла Флоренского, который, в отличие от А. Лосева, анализировавшего временную природу музыки и закономерности ее логической организации, сосредоточился на пространственной характеристике музыки. Следует отметить, что музыка для Флоренского была проявлением Духа Божественного самоопределения, а ее пространство условно определялось как метафизическое отражение трансцендентности, как наиболее сущностные принципы

Боготворимого мира. Под гетерофонией Флоренский понимал полную свободу всех голосов, которые свободно, импровизационно развиваясь, преодолевали какое-либо подчинение (гомофония, полифония, симфония), способствуя при этом «досочинению» их друг с другом. Характерный для мыслителя постоянный перенос музыкальных принципов на философские основания способствовал открытию голографического метода в контексте нового типа рациональности. «Строение такой мысленной ткани – не линейно, не цепью, а сетчатое, с бесчисленными узлами отдельных мыслей попарно, так что из любой исходной точки этой сети, совершив тот или иной круговой обход и захватив на пути любую комбинацию из числа прочих мыслей, притом, в любой или почти любой последовательности, мы возвращаемся к ней же. <...> Это – круглое мышление, прием излагать созерцательно» [9, с. 27].

Подчеркивая свою принципиальную антисистемность, Флоренский вводит в философскую бытийственность гетерофонию как музыкальную модель нового миропонимания. Это самая невероятная (по степени свободы) из всех вероятных моделей философского выражения, отражающего в себе высшие музыкальные принципы устройства универсума. Флоренский называет гетерофонию наиболее свободной от различных форм уплотненного и ленточного выражения. В своем пределе гетерофония – знак

осмысленной и целенаправленной множественности в ее внутреннем единстве. Не удивительно, что именно эту форму физик и математик Павел Флоренский, последователь теории множественности Г. Кантора и теории относительности А. Эйнштейна, избрал как идеальную модель информации. При этом скрепляющим началом гетерофонной многоголосицы выступает, согласно Флоренскому, синархия или синергия (религование, связь с Богом). Если гетерофония отражает полную свободу и творческую природу проявления множественности, то синергия придает этой свободе момент целостности, что формирует принцип взаимообусловленности множественности и целостности в виде гетерофонной синергийности и синергийной гетерофонии. Так взаимодополняемость синергии и гетерофонии, представлена у Павла Флоренского как внесистемная системность философского метода. С одной стороны, всеединство, целостность; с другой, специфический космизм со свободной автономией всех компонентов. «У первичных интуиций философского мышления о мире возникают сначала вскипания, вращения, вихри, водовороты – им не свойственна рациональная распланировка, и было бы фальшью гримировать их под систему, – если только вообще-то таковая ни есть всегда *vaticinium post eventum* (предсказания задним числом)» [9, с. 28], – пишет Павел Флоренский о генезисе природы философствования.

Представленная в данном исследовании музыкальная модель мироустройства способствует приближению в философии встречи с истинным. Человек и Вселенная отражают единые законы мироустройства, детерминированные абсолютным высшим трансцендентным (Божественным) началом, характеристики и принципы которого невыразимы и ускользают от философского определения. Музыкальные принципы представляют собой наиболее универсальные основы существования и перенесение их на современную философскую методологию позволит преодолеть многие кризисные явления, вызванные узкой конкретизацией предмета и методов философского анализа современных направлений. Основой универсальной методологии современной философии может быть гетерофонный принцип, эксплицированный из синергического звучания музыкальной модели универсума как взаимодоопределяемые импровизационно развивающиеся подходы философского осмысления сущего, объединенные единым стремлением обрести целостную картину мирочеловека. Это позволит человеку не только осмыслить свое истинное предназначение, но и практически применить целостный эталон синергического миропонимания для духовного освобождения от отживших форм обусловленного мира в виде эволюционной встречи Человека и Вселенной.

Найти возможность этой встречи, значит найти ту точку, которая не сотворена, которая есть

всегда, в которой Вселенная и человек звучат в унисон. Музыка, как вечная тайна, предопределяет мистическую встречу Человека и Вселенной. Философия Целостности готовит эту встречу, в точке преодоления разделения между несовершенным и совершенным. Между ищущим и искомым, между звучащим и извлекающим звук.

Возможно, философский постмодерн еще долго будет идти по пути преодоления плюрализма, ожидая перерождения концептуальной разноголосицы в синергию гетерофонного сотворчества. А пока музыкальный постмодерн через творчество Кшиштофа Пендерецкого, Алфреда Шнитке, Иегуди Менухина, Эдисона Денисова уже открывает философии будущего интуиции Целого, которыми наполнены ожидания XXI века. И дай Бог философии не заблудиться в отживших дебрях закостенелой рациональности и услышать гетерофонию истины в единстве ее синергийного гимна.

Литература:

1. Картер Б. Совпадение больших чисел и антропологический принцип в космологии / Б. Картер // Космология. Теория и наблюдение. – М. : Мир, 1978. – С. 369–380.

2. Ясперс К. Истоки истории и ее цель / Ясперс К. // Ясперс К. Смысл и назначение истории : пер. с нем. / Ясперс К. – М. : Политиздат, 1991. – С. 28–286.

3. Зеленский В. В. Словарь аналитической психологии / Зеленский В. В. – СПб. : Б&К, 2000. – 324 с.

4. Вердербер Р. Психология общения / Р. Вердербер, К. Вердербер. – СПб. : Прайм-Еврознак, 2003. – 320 с.
5. Smuts J. C. Holism And Evolution / J. C. Smuts. – Macmillan, 1926. – 384 p.
6. Философский энциклопедический словарь. – М. : ИНФРА-М, 1998.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – М-Л. : Музыка, 1971. – 176 с.
8. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Курт Э. – М. : Музгиз, 1931. – 304 с.
9. Флоренский П.А. Пути средоточия / П.А. Флоренский // Флоренский П.А. У водоразделов мысли : в 2 т. / Флоренский П.А. – Т. 2. – М. : Правда, 1990. – 146 с.

МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ

Философское осмысление феномена музыки предполагает изначальную дифференциацию на музыку звучащую, формализованную в музыкальных произведениях, и музыку метафизическую, в виде музыкального принципа картины мира как сущностного бытия.

Разделение на музыку как вид искусства и музыку как онтологическую категорию обуславливает дуальность постижимого и непостижимого, опытно данного и вместе с тем ускользающего от полного осуществления в опыте. Эти два основных вектора (один вектор – вовне, в космос; другой – внутрь, в глубину души), определяющие дуальную природу музыкального, обозначены уже в знаменитом музыкальном трактате Боэция «Musica mundane et musica humana» (Музыка небесная и музыка человеческая).

Выявление метафизической сущности музыки направлено на осмысление вектора космичности, который позволяет приблизиться к понимаемому истинному бытию музыки, вне форм объективированной обусловленности. Обращение к «чистому» бытию музыки открывает эволюционные возможности ценностного определения человеческого развития, позволяя выявить истинные смыслы предназначения человека в мире бесконечного космоса. Возможно, в сверхэмпирической сущности музыки и находится

поле осмысления музыки, в своей полноте не представленной в виде целостного исследования ни одной из наук. Пока не существует науки, которая определяла бы своим предметом запредельное бытие универсума, устроенного музыкально. Феномен музыки исследует физика (акустические закономерности), психология (мир чувственных, подсознательных переживаний человека), культурология (особенность музыкального в формировании мировоззренческих основ социокультурного пространства), эстетика (закономерности эстетического сквозь призму музыкальной специфики, музыки как вида искусства), музыковедение (стилистические особенности музыки), хронософия (интердисциплинарная наука о времени) и, наконец, философия (выявление генезисных и бытийственных структур музыкального способа освоения мира).

Музыка исследуется как высшая форма логических закономерностей в контексте коммуникативной проблематики, как пространство иррационально-интуитивных осуществлений сознания человека, как историческая фаза состояния стилей и жанров искусства, как механизмы процессов музыкального восприятия, как музыкальное проявление временных структур. Перечисления предметов исследования музыки можно продолжить, но при этом ни одна сфера познания не в состоянии охватить глубинные смыслы чистого бытия

музыки, ибо рассматривает ее феномен с одной из ограниченных форм осуществления.

Представляется, что, наряду с высокой степенью абстракции или феноменологической редукции философского метода, и он оказывается не состоятельным охватить глубинную сущность феномена музыки. Возможно, синкретическое единство постижения Божественной природы мира как гносеологическая целостность, не расчлененная дисциплинарно и методологически, способно приблизить нас к сущности музыки, а через нее, как утверждал А. Шопенгауэр, и к сущности мира?

Исходя из понимания мира как целостного единства, предмет исследования метафизической музыки находит выражение в виде «чистого бытия» музыки. Музыка, метафизически допустимой в предельных возможностях нашего сознания и ее бытия в перводанной и наиболее аутентичной форме бытийственности, не обусловленной множественностью различения. Согласно А. Ф. Лосеву, такое понимание бытия исходит из «отношения к миру как к целому» [1, с. 783], в котором человек рассматривается в своем отношении к запредельному, а «образ мира» – как некое особое знание мира о самом себе.

Именно музыка выступает в виде предельного образа познания, в котором мир открывается в своей сущности. Прежде всего, это звуковая природа музыки, отображающая творческую вибрацию жизни. Звук слышимый несет в себе

отражение звука неслышимого. Слово «звук», происходящее от латинского SOUN, трансформируется во французское SON (звук), а также английское SON (сын). Такое соответствие неслучайно и отображает сыновий аспект троицы – логоса – слова. Слово – как творящая сила вселенной, то есть, сама жизнь, в вечном осуществлении Божественной природы, в своей целостной полноте, скрытой в потенции хаоса.

Подобная концепция звука существует и в недрах индийской философии, где различается слышимый звук (ахата) и звук неявленный (анахата). Последний тождественен универсальному творческому принципу, воплощенному Шиве, который одновременно разрушает и творит новое.

Аналогия генезиса звука явленного прослеживается в его биологической эволюции от непроявленной немоты до все более развивающейся способности голосового и рационального выражения. При этом, речь и интеллект взаимосвязано развивались в человеке. Но еще до того, как человек стал мыслить рационально, он обладал музыкальным мышлением, понимая и общаясь с миром на языке вибраций – языке музыки. Ибо звук, как взаимопроникновение звуковой вибрации Абсолюта, на всех уровнях резонирует в человеке, способствуя обретению смыслов, которые эволюционно формировались в социокультурном становлении.

Разумеется, слышимый звук с его зависимостью от материальной среды и узким интервалом частот,

есть нечто иное, нежели звук непроявленный, проводящий творческую вибрацию Абсолюта. При этом слышимый звук порождает, оживляет гармонически настроенные суперструктуры нашего сознания, обладающие творческой силой. Слышимый звук способствует приближению к смыслам и символам звука неслышимого. Это наделяет музыку магической силой, приближает ее к мистическому феномену, в котором преодолены субъект-объектные разделения, а целостность мира открыта в акте интуитивного озарения.

Помимо вибрационной природы, что есть первичным признаком жизни во всех ее проявлениях, музыка обладает феноменом отображения ритмической пульсации, лежащей в основе любого творения. Это космические ритмы Вселенной, дыхание Брахмы, вечное чередование состояний проявленного и непроявленного, дня и ночи, активного и пассивного, как принципа осуществления мироздания в его нескончаемом свершении. Это условие вечного становления, в котором с каждым рождением и смертью подтверждается их приходящий характер, утверждая торжество единого, целостного, нескончаемого, в котором бинарные оппозиции обретают смысл в наявности обоих. Не это ли смысловая развязка всех противоречий мира множественного, осуществляемая через музыкальную природу «чистого бытия»?

Интересно, что музыка в своих звучащих аналогах совмещает иррациональную суть

непроявленного хаоса в виде нерасчлененной, а следовательно, не поддающейся формализации целостности и возможность высшей системности в виде «гармонии сфер» (Пифагор). В этой связи уместны ницшеанские экстраполяции античных Аполлона и Диониса на формализацию принципов бытия искусства, в виде упорядоченной системности (Аполлон) и бессистемного порыва творческой энергии (Дионис). Метафизическая музыка вобрала в себя оба принципа, проявляя их одновременно во взаимодополнении строгой логики музыкального мышления и эвристической сущности творческой непредсказуемости музыкального потока. Единовременное совмещение несовместимого укореняет в музыке ее максимальную предельность, в виде аутентичного отображения Абсолюта в своем первичном самопознании. В каждом моменте музыки – выражение вечного и бесконечного, рождаемого и рожденного, отвержение раздельности причины и следствия. Это своего рода фокус нерасчлененности жизненных энергий цельного организма, всеобщее единство взаимопроникновенной множественности, где нет ничего и все возможно. Музыка погружена во Тьму Бытия, в так называемое Пред-бытие, где уже нет Небытия, но еще нет проявленного Бытия. Именно в этом Пред-бытии осуществляется Вселенная. И хотя для А. Ф. Лосева «музыка есть величайший Хаос», глубинное единение упорядоченной гармонии и ее творческого саморазрушения дает

возможность определить фундаментальный принцип ее бытия как «Хаокосмос» [2, с. 478]. Ибо, «музыка не насквозь хаотична», – утверждает Лосев, «она возвещает хаос накануне преобразования», ее мятущийся дух содержит в себе замысел становления.

Фундаментальной характеристикой бытия музыки выступает ее континуальность, динамичность как условие существования. «Вечно играющий» и вечно изменяющийся музыкальный субъект осуществляет через становление ускользающую от какой-либо понятийной фиксации свою Трансцендентную природу. В динамической природе музыки, в ее принципе диалектического разворачивания во времени открывается принцип «становящегося смысла», «становящегося знания» [3, с. 278], в виде объективации ни вещей, и даже не понятий, а лишь замыслов, образов (эйдосов) бытийственности.

Если временная природа музыки не вызывает сомнений, то вопрос о пространстве музыки подразумевает отвлеченно-метафизический подход. «На протяжении столетий понимание музыки как чисто временного искусства надолго отодвинуло осознание факта музыкального пространства» [4, с. 17]. Обращение к наиболее выразительному средству смысловой наполненности звука – интонации, выявляет ее координатную выраженность в виде числовой характеристики, осознаваемой через соотнесение

«точек» музыкального пространства. Пространство метафизической музыки есть «чистое бытие» или как мы его попытались точнее определить – «Предбытие», которое онтологически выражается как отражение Абсолюта в виде целостного Универсума, имплицитно содержащего все потенции (возможности) абсолютного Хаоса или абсолютного Ничто, а космологически выражает наивысшие структуры метафизически мыслимой гармонии ожидаемого замысла, проекта самоосуществляемого Бытия. Естественно, все определения пространства музыки с позиции материалистических подходов будут недостаточны. Тем более, что материально мыслимое пространство существует во взаимодействии со временем. Пространственное определение музыки допускается лишь с позиции континуума, в виде пространственно-временного перехода, фундаментальность которого, не являясь прерогативой музыкального мышления, и восходит к глубинным принципам и основаниям Мироздания. Так отвлеченная категория пространства, применительно к «чистому бытию» музыки, выявляет ее беспредметную внепространственность или пространство духовной сущности в виде предельной бесформенности и хаотичности, в которой исчезают все противоположности. Характеристикой пространства музыки, согласно А. Ф. Лосеву, может выступать «всеобщая внутренняя текучесть», «слитность в нем (пространстве музыки. – Ю. Ш.)

всех возможных предметов в их нерасчленимой бытийственной сущности» [3, с. 227]. И если философское познание видит сущность мира в постижении эйдосов или вещи в себе, то музыкальное бытие открывает «ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира **в-себе-сущность**, во всей ее нетронутой чистоте и несказанности» [3, с. 228].

Таким образом, метафизическое пространство музыки есть «чистое бытие» или «Пред-бытие», которое обуславливает следующее:

- Музыка есть высшая системность в виде «хаокосмоса»;
- Музыка – тождество сознания и бытия;
- Музыка есть выражение всех граней универсума в их целостности;
- Трансцендентная сущность музыки есть фундаментальная детерминанта музыкального устройства мира;
- Онтологическая интегративность музыки обуславливает взаимосвязи всех форм проявлений, среди которых определяющим является взаимосвязь Человека и Универсума;
- Космологическая предельность музыки выражает максимально возможное, в виде глубинно невыраженной, но интуитивно присутствующей потенции чистой, необусловленной духовности;
- Мистическая природа музыки обуславливает постоянно ускользающий ускользающий и

притягивающий горизонт обретения смысла, в виде расширения сознания до духовной сути бытия.

Обращаясь к взаимодополняющей дуальности музыки метафизической и музыки звучащей, следует определить их категориальный статус, исходя из представленного выше осмысления метафизического пространства музыки. В связи с этим, можно говорить о «музыке-сущности (субстанции) и музыке-явлении (искусстве)» [5, с. 74] как двух сторонах музыкального универсума.

Исходя из платоновской картины мира, музыка метафизическая не просто как сущность вещей (эйдос), а как в-себе-сущность представляется в виде самоопределяющей, и вопреки платоновской характеристике эйдосов, не поддающейся умозрительному постижению универсалией, а музыка звучащая (вид искусства) – лишь иллюзорным ее проявлением в мире форм.

Применяя аристотелевские категории субстанции и акциденции к метафизическому осмыслению музыкального бытия, можно заключить, что музыка метафизическая есть смыслом, который содержится в музыке звучащей, выступая нематериальным материалом (духовным субстратом), обретающим форму в виде музыкальных творений. Являясь скрытой, непроявленной возможностью, музыка метафизическая содержит в себе неопределимые для эволюционирующего сознания горизонты его расширения, а музыка звучащая, отображая

актуализируемую действительность, выступает движущей силой реализации этого расширения.

Так открывается уникальное бытие музыки, которая через свое «здесь и сейчас», то есть, экзистенциальное проживание истины, способствует проникновению к целостной сокрытой возможности чистого бытия Абсолюта, указывая путь взаимодействия Индивидуального сознания с сознанием Космическим, открывая человеку истинный смысл своего предназначения, выраженный в простой формуле:

Человек – духовный есть человек – музыкальный!

В этой связи понимание Мироздания как единой жизни, единой вибрации творческого импульса укореняется в метафизическом понимании музыки как высшей детерминанты сознания. Поэтому не музыка звучащая способна расширить сознание, а сознание, приближаясь к метафизической сущности музыки в ее трансцендентных основаниях в виде осуществления принципа «чистого бытия» как принципа необусловленной духовности, сможет приблизить эволюционное расширение до идеала единой жизни, имя которому – **музыка**.

Литература:

1. Лосев А.Ф. О мироощущении Эсхила / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / Лосев А.Ф. – М.,

1995.

2. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / Лосев А.Ф. – М., 1995.

3. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990.

4. Суханцева В.К. Музыка как мир человека / Суханцева В.К. – К., 2000.

5. Коломиец Г.Г. Философско-антропологический статус музыки: аксиологический аспект / Г.Г. Коломиец // Вестник московского университета. – Сер. 7. Философия. – 2006. – № 5. – С. 73–94.

интеллигентных людей. Это труды – часто цитируемые и нередко принимаемые за абсолютную истину, ибо обращаясь к чувственной, душевной, волевой сферам человека, мыслитель открывает творческие пути обретения духовных ориентиров развития человека и общества.

В XIX веке Артур Шопенгауэр, гениально ощутив необходимость обращения к духовным истокам бытия человека через субъективное, иррациональное начало, создает прообраз философской модели, выступающей эволюционной альтернативой рационализму. Актуальность его наследия заключается в бескомпромиссной критике сциентизма, источнике техногенной односторонности общества; в беспощадном осуждении мещанства, потребленчества, эгоистичной ограниченности, выступающей причиной человеческих страданий и социальных конфликтов. Основная заслуга философа – обоснование типа философствования, который служил бы разуму и чувству; науке и искусству; конкретному и всеобщему; целостному целеполаганию и практической морали. Он закладывает основы нового понимания гуманизма на основе иррационализма и восточного квиетизма, вопреки этике «разумного эгоизма», выработанной рационалистами XVII–XVIII вв. Талант Шопенгауэра, взрощенный идеей бунтарства «эпохи бури и натиска», а также творческого порыва романтической эпохи, смело вступает в спор со временем и его

мировоззренческой рациональностью, критикуя крайнюю рационализацию, сухой объективизм и прикладную прагматичность морали. Его философский бунт против титанов немецкой классической философии – Гегеля, Фихте, Шеллинга – дает значимые идейные результаты, выразившиеся в обосновании принципиально новых философских направлений. Идеи Шопенгауэра стали продуктивной тенденцией всей неклассической философии, в которой объективному противопоставляется субъективное, всеобщему – конкретное, рациональному – иррациональное. Так Артур Шопенгауэр вошел в историю философии как основоположник иррационализма, волюнтаризма, пессимизма и этики сострадания. Он впервые вводит в европейский контекст концепты восточной философии, органично вплетая идеи реинкарнации и «закона жертвы» в метафизическую картину мира. В онтологии Шопенгауэра искусство, которому он отдавал приоритетное значение перед наукой, выполняет функцию высшей объективации Мировой Воли – сущностного, иррационального, динамического, безосновного и бессознательного начала мирового порядка. В этом ряду новаций философа особое место занимает музыка, впервые в европейском философском пространстве получившая статус онтологической категории.

Безусловно, такое философское почитание музыки неслучайно. Интерес к осмыслению ее

сущности обусловлен несколькими факторами:

1. Музыка как самый сложный и наиболее абстрактный вид искусства переживает свой расцвет значительно позже, чем другие виды искусства. Ее взлет в XVIII–XIX вв. объясняется не только закономерностями становления музыкальной стилистики и инструментовки, но и зрелостью европейского сознания, которое к этому времени ищет формы адекватной рефлексии на глубинные смыслы бытия.

2. К концу XIX века уровень общеевропейской музыкальной культуры достиг своего кульминационного расцвета. Музыка окончательно утверждает свое лидерство над другими видами искусства по содержанию, воздействию на слушателя, по сложности и многоплановости языка и формы. Симфонизм Бетховена и оперная драматургия Вагнера замыкают виток спирали музыкального рационализма, излучая романтический дух кардинальных перемен в музыкальном мышлении.

3. Музыка по своей субстанциональной природе наиболее неосвязаема. Степень ее абстракции столь глубока, что она ускользает от окончательной категориальности, при этом через интуитивно-субъективное является понимаемой и воспринимаемой сознательно. Совмещая экзистенциальное и метафизическое, музыка несет расширение миропонимания до его универсальных констант. Именно эта сфера была востребована на рубеже смены философских и мировоззренческих

парадигм в Европе XIX века.

4. Завершение рационалистической парадигмы в философии, заложенной Античностью, усовершенствованной в метафизических абстракциях Средневековья и прагматично суженной в философии Модерна до проблемы метода, ищет выход в новое концептуальное поле. В этом процессе музыка с ее космологическими и метафизическими истоками, органично сочетающая логику и упорядоченную закономерность с иррациональными расширениями субъективной сферы, является универсальным феноменом, позволившим интуициям Шопенгауэра поднять ее до метафизического и сущностного статуса.

Получив интеллигибельный опыт, европейское мышление XIX века ищет формы постижения сущности мира интуитивным путем, расширяющим сознание, и находит один из таких путей именно в музыке. Представляется, что именно музыка в силу своей всеобъемлемости, всеобщности, абстрактности, идеалистичности и внепространственного, процессуального существования отображает ту сущность мира, которую сегодня предчувствует и ощущает не только гений-одиночка, коим был Шопенгауэр, но и большинство современных людей, обращенных к духовным смыслам бытия.

Франкфуртский философ начала XIX века Артур Шопенгауэр опередил и предвосхитил голономную парадигму мировосприятия,

интуитивно нащупав и обосновав ее через метафизику музыки. Безусловно, гений Шопенгауэра не появился на пустом месте. Как любая философская система, его учение имеет предтечи и последователей. Большинство исследователей творчества Шопенгауэра, единодушно утверждают, что его философия имеет три основных источника [1–5]. Это Платон, Кант и Упанишады. Философия музыки Шопенгауэра, также как и в целом его учение об искусстве, непосредственно вытекает из концепции кантовской «вещи в себе», платоновского понятия «эйдосов» и интуитивного созерцания как выхода в трансцендентные состояния сознания или состояния нирваны, свойственные ведическим и буддийским философским традициям.

Опираясь на понятие «эйдосов» (метафизических замыслов, универсальных идей) «божественного» Платона как прообразов, с которыми соотнобразует вся действительность, Шопенгауэр «неизменным идеям» подчиняет явления. Именно в этом разделе учения Шопенгауэра французский философ, психолог начала XX столетия Теодюль Рибо видит начало обращения философа к искусству в целом и к онтологической трактовке музыки в частности, которой в музыке отводится место над идеями – формами объективизации воли [6, с. 76]. При этом музыка в учении Шопенгауэра есть сама Воля, то есть мировой принцип.

У Платона идеи – как умопостигаемые сущности. Выражают метафизическую сущность вещей в проявленном мире. Шопенгауэр в своем основном философском труде «Мир как воля и представление» указывает на близость между понятиями идей у Платона и «вещью в себе» как «истинного» бытия у Канта. Именно это сходство между Платоном и Кантом было использовано Шопенгауэром в теории об искусствах, в которой определяющим является концепция метафизической музыки. «То, что Кант называет вещью в себе, ноуменом, – пишет Шопенгауэр, – и то, что Платон называет идеей, – это два понятия без сомнения, не тождественные, но близкие и имеющие лишь разный оттенок. Очевидно, что внутренний смысл обоих учений один и тот же: оба они в видимом мире усматривают лишь призрак, майю, как говорят индусы, – призрак, который сам по себе – ничто, а получает значение и реальность только от того, что в нем выражается, а именно от вещи в себе Канта или от идеи Платона, – словом, от ноумена, которому совершенно чужды универсальные и существенные формы явления – время, пространство, причинность» [7, с. 127]. Лишь музыка, в соответствии с шопенгауэровской концепцией, вскрывает покрывало действительности, оставляя призрак майи (Ю. III. – иллюзии) позади себя.

И хотя общие принципы философской системы Шопенгауэра выходят из основных положений философии Канта и Платона, сравнительный

анализ учений о музыке Платона, Канта и Шопенгауэра указывает на существенные различия именно в этих разделах их учений.

Музыка с ее абстрактно-геометрическими формами признается Платоном как предмет свободного от заблуждений удовольствия [8]. Тогда как Шопенгауэр видит в музыке высшую ступень абстрагированного мышления, форму интуитивно-созерцательного познания. У Платона музыка – это духовная категория идей, под которой подразумевается интеллектуальное наслаждение абстрактной гармонией и ритмом. Шопенгауэр, определяя музыку онтологической категорией, поднимает ее над идеями, преодолевая интеллектуальное начало в познании через музыку, выводя ее функции из сферы чистого эстетического наслаждения. Различия учений о музыке у Канта и Шопенгауэра еще более разительны, чем со взглядами Платона. У Канта музыка среди всех искусств занимает одно из последних мест, тогда как Шопенгауэр поднимает ее над всеми искусствами, указывая на метафизическую сущность музыки.

Кант оценивает музыку «по суду разума» [9]. Шопенгауэр преодолевает интеллектуальное, умозрительное начало в музыке.

Шопенгауэр рассматривает музыку как целостное «мировое» явление. Кант подменяет понятие музыки акустическими законами звука или субъективными особенностями слуха.

В «Критике способности суждения» Кант

рассматривает музыку в связи с теорией познания как раздел анализа субъективной способности восприятия. Шопенгауэровская трактовка музыки лишена субъективного аспекта. В музыке он видит гораздо большее назначение, чем субъективно-эстетическое.

Как мы видим, кантовская трактовка музыки почти не имеет точек соприкосновения с концепцией Шопенгауэра. Как точно отмечает Т. Разбеглова, Канту не хватало в музыке «...духа, содержательной наполненности» [10, с. 118]. Шопенгауэр создает совершенно самостоятельное, глубинное, одухотворенное учение о сущностном содержании музыки. И хотя исходным моментом шопенгауэровской философии и его учения об искусстве есть кантовское понятие «вещи в себе», его учение о музыке наиболее ярко проявило противоположную направленность их философских систем, как рационалистической и иррационалистической.

Метафизику музыки Шопенгауэра нельзя рассматривать и в отрыве от культурно-исторических закономерностей времени, в котором он жил.

До Шопенгауэра уже существовал богатый опыт философского осмысления музыки, идеалистичность которой была признана даже философскими школами материалистического направления.

Французские сенсуалисты и материалисты XVIII века развили теорию «подражания»,

«выразительности и изобразительности» музыки. Метафизический материализм, ставя вопрос о первичности действительности и музыки, приходит к утверждению ее идеалистической трактовки.

Немецкий идеализм сводит трактовку музыки практически полностью к субъективизму, который венчается полным растворением объекта в субъекте и отрывом последнего от звучащей материи действительного мира.

Теория чувств доминирует в выразительной идеалистической концепции музыки XVIII века. Содержание музыки в ней рассматривается по преимуществу, а порой исключительно, как выражение человеческих чувств, «внутреннего мира» души. Так Гегель утверждает, что музыка «имеет дело лишь с носящими неопределенный характер внутренними духовными движениями, как бы со звучанием не перешедших в мысль эмоций...» [11, с. 34]. Основную задачу музыки Гегель видит не в выражениях объективного мира, а в передаче «беспредметной внутренности» переживаний.

Кант в своих рассуждениях уже колеблется между субъективным и объективным пониманием музыки. Он рассматривает музыку как проявление «чистого чувства», как систему материалистических пропорций.

Генрих Гейне, обращаясь к «существованию музыки» и определяя ее срединное положение между духом и материей, утверждал чудесное, а, следовательно, неподдающееся рациональным

определению происхождения музыки, невольно зачисляя ее в мир духовный. «Музыке присуще чудесное, – утверждает Гейне, – я готов сказать, что она – чудо. Она стоит между мыслями и явлениями; она родственна обоим и однако от обоих отлична: она – дух, но дух, который нуждается в мере времени; она материя, но материя, могущая обойтись без пространства» [12, с. 540].

Несмотря на существование различных тенденций, европейская философия музыки XIX века определенно склонялась к идеализму. В это время в концепциях музыки привычными становятся понятия о «неопределенности», «многозначности», «идеалистичности», «абстрактности» музыки. Все эти тенденции и понятия получили отображение в философии и эстетике романтизма, который, безусловно, оказал влияние на мировоззрение Шопенгауэра.

В рассуждениях о музыке Шопенгауэр старается уйти от чувственного субъективизма, свойственного немецкому романтизму. Но общие принципы его концепции искусства, и особенно музыки, тесно взаимосвязаны с эпохой романтизма. Учение о музыке Шопенгауэра – это утверждение и торжество романтической эстетики и, вместе с тем, зарождение философских основ неклассической метафизики.

В работах эстетиков, литераторов, музыкантов романтизма начала XIX века, таких как Генрих Ванкенродер, Эрнст Теодор Амадей Гофман,

Беттина Бретано, Карл Мария фон Вебер еще до возникновения шопенгауэровского учения о музыке развивается идея звукового космоса, возникшая еще у Пифагора как учение о «музыке небесных сфер». Не придавая значения теоретической разработке сущности музыки немецкие эстетики конца XVIII – начала XIX веков робко приносят те положения и понятия, которые, благодаря философскому обоснованию, обретут в концепции Шопенгауэра законченные и совершенные формы. Типичными для романтической литературы о музыке и развитыми впоследствии Шопенгауэром являются идеи:

- превосходства музыки над другими видами искусства. Высшее из искусств в XVIII веке – поэзия, в XIX – уступает место музыке;

- подлинного познания действительности не через науку, а через искусство;

- главенствующей роли в познании интуиции творца-художника;

- приоритета инструментальной «чистой музыки». «Высшая форма музыки – это музыка инструментальная, симфоническая» [13, с. 60];

- безысходности человеческого существования и бегства в иные формы бытия.

В то время, когда музыкальные эстетики и философы рубежа XVIII–XIX веков пытаются сформировать систему иерархии видов искусств, в которой музыка является ее вершиной, Шопенгауэр указывает и философски обосновывает качественную специфику музыки,

выявляя ее метафизическую первосущность. Так, его учение о музыке становится не только философским фундаментом музыкальной эстетики и культуры XIX века, но и формирует новые ракурсы в онтологии и гносеологии европейской философии.

Трактовка музыки у Шопенгауэра – это не эстетическая система, имевшая место практически у всех философов XVIII–XIX веков, а философское осмысление музыки как сущности онтологической картины мира и наиболее истинного способа познания метафизической реальности, в которой метафизика музыки становится решающим звеном всей философской системы мыслителя. Философия и музыка в теоретической системе философа взаимосвязаны и взаимодополняемы.

Онтология музыки

Музыка как самостоятельное метафизическое понятие становится частью онтологической картины мира в учении Шопенгауэра. Философ пытается объяснить сущность музыки, исходя из ее метафизической реальности, в качестве автономного бытия духа. Метафизической музыке Шопенгауэр отводит исключительное место в своей системе. Она является «отпечатком», «слепком», то есть полнейшим выражением «метафизической воли» – универсального принципа существования мироздания.

Шопенгауэр утверждает, что музыка как

отпечаток Метафизической воли способна непосредственно выразить сущность мира. Такое понимание музыки и ее глубинной сущности нашло положительные отклики у многих исследователей творчества мыслителя, признающих Шопенгауэра истинным философом музыки. Так, немецкий музыковед и философ П. Моос называет Шопенгауэра «одним из величайших музыкальных эстетиков всех времен» [14, с. 165]. Немецкий философ Г. Зиммель, автор монографии «Шопенгауэр и Ницше», утверждает, что шопенгауэровское понимание музыки как отпечатка воли «может быть, наиболее глубокое толкование музыки» [15, с. 132]. Немецкий музыкальный эстетик Ганс Эрлих, несмотря на ряд противоречий, указанных им в учении о музыке франкфуртского философа, называет Шопенгауэра «гениальным музыкальным мыслителем» [16, с. 177]. По мнению советского музыковеда и эстетика В. Ванслова, «Шопенгауэр лучше многих других философов понимал музыку» [17, с. 262].

1. Уникальность учения Шопенгауэра заключается, прежде всего, в том, что музыке отводится место, не отличное от других искусств, а кардинально исключительное. «Действительно, – пишет философ, – музыка сильно отличается от других видов искусств: тогда как эти последние объективируют волю посредством идей, музыка выше самих идей, она независима от мира явлений, который она игнорирует. Она – непосредственный образ абсолютной воли...

Музыка ни в коем случае не является, подобно другим искусствам, образом идей, она – образ самой воли, объектностью которой служат и идеи» [7, с. 467].

В шопенгауэровской концепции музыки явно прослеживается общая идея пифагорейцев о музыкально звучащем мироустройстве и идеализм в виде первичности метафизической «мировой музыки» над «музыкой звучащей». В его учении метафизическая музыка – «отпечаток» метафизической воли, а ее звучащие преломления – представления в виде земных музыкальных систем.

Музыка, по мнению философа, в высшей степени идеалистична, в ней есть все прообразы материальных форм и процессов. Внешние формы этих процессов познаваемы лишь на стадии материализации. То есть, потенция дуальности, присутствующая в характеристике воли, в метафизической музыке получает начальную форму проявления.

Музыка, также как и воля, трактуется философом как «вечная неизменная форма». Являясь отпечатком первичной воли, метафизическая музыка в онтологической иерархии мира, согласно Шопенгауэру, находится у истоков духовного бытия и проявляется в материальных формах явлений в виде музыки звучащей.

2. Поскольку музыка есть «непосредственный отпечаток воли, – отмечает философ, – «а мир – не что иное, как проявление идей во

множественности <...> то музыка, не касаясь идей, будучи совершенно независимой и от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было, – чего о других искусствах сказать нельзя» [7, с. 467]. Так Шопенгауэр приходит к идеалистическому утверждению существования музыки «космической». Параллели с пифагорейскими и средневековыми концептами о «мировой музыке» в шопенгауэровском учении доходят до утверждения существования «чистой музыки», вне мира видимого. За этим утверждением можно наблюдать не абсурдную идею о музыке вне физического мира, а идею разрежения или утончения материальной субстанции до духовного бытия, устроенного музыкально.

Учение о музыке становится кульминационной частью онтологии Шопенгауэра, так как музыка является единственным объектом его системы, который воплощает и выражает все черты и характеристики иррациональной первосущности – Мировой воли. В мире представлений первосущностный принцип мироздания – метафизическая воля, в силу своей трансцендентно-духовной сути, никогда не может быть познана абсолютно. Она известна только как ступени объективизации в мире явлений. В связи с этим Шопенгауэр неслучайно обращается к музыке как метафизическому объекту онтологии. Ибо только музыка как «отпечаток» или «копия

оригинала, который сам никогда непосредственно не может быть представлен», в силу «всеобщего языка, который своей внятностью превосходит язык наглядного мира», несет информацию о Мировой воле, так как есть «полнейшее, мистическое выражение ее сущности» [13, с. 166]. Шопенгауэр в учении о музыке «отгадывает загадку» мироустройства, открывая человечеству тайные смыслы и глубины духовных первоисточков мира. Музыка и воля в его учении – предельно близкие понятия, а, следовательно, принцип музыкальности есть основной принцип воли, лежащей у истоков мирового творения. Близость воли и музыки утверждается философом в словах: «Мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей» [7, с. 475].

Музыка, по утверждению философа, «... для всего физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений – вещь-в-себе» [7, с. 473]. Музыка, также как и воля, не выражает явления или представления, а напротив, выражает первичную духовную сущность. «Она (музыка) выражает вовсе не явления, а исключительно внутреннюю сущность в себе всех явлений, самую волю» [13, с. 203].

И воля, и музыка представлены Шопенгауэром как вещь-в-себе, как метафизическая первосущность мира. Сравнительный анализ характеристик воли и ее «отпечатка» – музыки в учении франкфуртского философа, позволяет выявить близость этих категорий.

Но все же между музыкой и волей нельзя ставить знак равенства. Музыка – это «отпечаток», «слепок», «копия», отражение воли, а, следовательно, нечто иное, чем воля, хотя и наиболее близкое к первосущности. Соотношение музыки и воли в концепции Шопенгауэра можно сравнить с зеркальным отражением.. С одной стороны, это совершенно точная копия, с другой – она отличается от оригинала хотя бы тем, что именно им и не является, не говоря о некоторой утрате абсолютного в содержании отражаемого объекта. Так музыка, будучи отпечатком воли, сохраняет все ее черты и одновременно отличается от нее хотя бы самым фактом проявления.

Согласно Шопенгауэру, первичная воля есть единая, цельная, неразделимая первосущность, подобно кантовской «вещи-в-себе», тождественная во всех явлениях. Музыка не может характеризоваться как целостно единое, она только отображает принцип единства воли; но как «слепок оригинала», метафизическое бытие музыки является метафорой единой воли. Вследствие этого музыка в учении Шопенгауэра представлена в качестве носителя главного принципа единой воли – ее вечного влечения, иррационального по своей сути.

Шопенгауэр утверждает, что музыка в высшей форме своего проявления – мелодии – отражает волю на стадии ее объективации, когда слепая, бессознательно устремленная воля, проявляясь, озаряется сознанием. «Она (мелодия – Ю. Ш.)

рассказывает историю освещенной сознанием воли, отпечаток которой в действительности есть ряд ее деяний; но она говорит больше: она раскрывает интимную историю воли, живописует всякое побуждение, всякое стремление, всякое движение ее, все то, что разум объединяет под широким и отрицательным понятием чувства и чего он не в силах уже воспринять в свои абстракции» [7, с. 470]. Так музыка в высших формах своего проявления выражает проблески сознания бессознательной воли, а следовательно, является первой стадией ее конкретизации, способствующей постижению ее иррациональной сути. Раскрыть сущность музыки, также как и воли, при помощи понятий – орудия разума – невозможно. Следовательно, Значит, музыка, также как и воля, не познаваема рационально.

В связи с характеристикой времени, присущей музыке, можно говорить еще об одном отличии «отпечатка» воли от своего оригинала. «Слепок» воли – музыка, приобретая временную характеристику, предстает качественно измененным, в сравнении с волей. Но при внимательном рассмотрении шопенгауэровской характеристики воли можно заметить, что и воля косвенно сохраняет форму времени в виде принципа «слепого» стремления. Более того, этот принцип, музыкально обусловленный изначально, является главным условием существования воли. И если шопенгауэровскую волю можно охарактеризовать как абсолютную изменчивость

мира, то музыка в его учении выступает первейшим выразителем энергетической изменчивости, присущей воле. Так непознаваемое рационально качество воли – «слепое стремление» – приоткрывается для постижения через музыку. Музыка, как и воля, до конца не познаваема. Но через присущую музыке характеристику времени открывается возможность познать волю, если не законами разума, то чувственным проживанием и интуитивным созерцанием.

Благодаря присутствию в музыке категории времени ее звучащие, то есть проявленные формы, могут поддаваться рациональному постижению, на что обратил внимание Алексей Лосев в работе «Музыка как предмет логики». В ней он, основываясь на трактате Шопенгауэра «О четвероюм корне достаточного основания», стремится предельно точно исследовать существенную структуру музыки и как следствие, пути ее логического постижения [19, с. 214–219]. И хотя А. Лосев подвергает музыку логическому анализу, в итоге своей работы он приходит к выводу о том, что музыка есть чисто алогически выраженная предметность, что подтверждает ее иррациональную сущность, обоснованную Шопенгауэром задолго до XX века. Характеризующая музыку категория времени по аналогии с характеристикой воли может трактоваться как онтологический принцип подвижного покоя, в аспекте алогичного становления. Таковым является основной принцип

и воли, и музыки, формирующий не жесткую структурность, характерную для мира явлений и представлений, а энергетично-изменчивое бытие первосущего.

Противоречие между целесообразностью проявления и бессознательности воли частично разрешается в учении философа о музыке, которая в своей высшей форме – мелодии – проявляет целесообразность в большей степени, чем «оригинал». «Мелодия, – утверждает Шопенгауэр, – одна имеет от начала до конца многозначительную и целесообразную связность» [7, с. 470]. Целесообразность мелодии Шопенгауэр видит в постоянном движении от устойчивых ступеней лада к неустойчивым, и дальнейшем их разрешении в тонику. Движение от консонансов к диссонансу и наоборот тождественно бесконечному стремлению воли, порождающему желания и их удовлетворения. «Сущность мелодии есть постоянное отклонение тоники, переход тысячами путей, не только к гармоническим ступеням – терции и доминанте, но и к диссонирующей септимере, и к ступеням, образующим чрезмерные интервалы, причем, в конце концов, всегда следует возвращение к тонике; на всех этих путях мелодия выражает многообразное стремление воли, но выражает и ее удовлетворение» [7, с. 471].

Консонансные созвучия Шопенгауэр считает рациональными выражениями звучания, а диссонанс причисляет к иррациональным проявлениям. В связи с этим он пишет: «Пока

колебание двух тонов имеют рациональное и в малых числах выражаемое отношение, тогда вследствие часто повторяющегося совпадения они доступны пониманию: тоны сливаются между собой и образуют созвучие. Напротив, если отношение иррационально или выражено в больших числах, тогда совпадение колебаний невозможно; они препятствуют, таким образом, усвоению, образуя то, что называется диссонансом» [13, с. 200]. Стремление воли в виде импульса или толчка, породившего желание, – есть начало ее проявления, движения, объективизации и конкретизации, что тождественно диссонансу в музыке, который как бы провоцирует музыкальное развитие и стремится к разрешению в консонанс, что аналогично удовлетворению желания, порождаемого вечным стремлением воли. Именно в такой трактовке Шопенгауэр демонстрирует удивительную новизну понимания музыки как объекта онтологии.

Метафизическая музыка в онтологии Шопенгауэра разрешает противоречие между единой волей и множеством идей, не связанных единством одного рода. Музыка трактуется философом как «вечная форма» в понятии воли, дополненной платоновскими идеями. Но, вместе с тем, философ подчеркивает, что между музыкой и идеями нет совершенного сходства, так как музыка не является точным отпечатком идей, каковыми могут быть другие виды искусства, а есть отпечаток метафизической воли. В связи с

этим Шопенгауэр подчеркивает лишь параллелизм, а не полную идентичность понятий музыки и платоновских идей. «...между музыкой и идеями, – пишет философ, – проявлением которых во множественности и несовершенстве служит видимый мир, – несомненно существует, правда, совсем не непосредственное сходство, но все же параллелизм, аналогия» [7, с. 467].

В звучащей музыке, как отпечатке воли, подобно самому миру, Шопенгауэр наблюдает отображение всех ступеней объективизации воли в природе. Так, бас в музыке, согласно Шопенгауэру, символизирует низшие формы объективизации воли – косную материю – «неорганическую природу, планетарную массу» [7, с. 468]. Аналогично тому, как бас является основой или фундаментом всех гармонических построений в музыке, в природе на «планетарной массе» в виде иерархической лестницы зиждятся более высокие формы сознания (растения, животные). Над миром неорганической природы возвышается растительный, а за ним и животный мир. «Выше лежащие звуки являются в моих глазах представителями растительного и животного царства» [7, с. 468]. Музыкальные интервалы, то есть совокупность звуков, в учении Шопенгауэра близки к понятию видов в природе. «Определенные интервалы звуковой гаммы параллельны определенным ступеням объективизации воли, определенным видам в природе» [7, с. 469].

Альтерированные ступени, ведущие к смене

тональности или лада, ассоциируются у Шопенгауэра с отклонением от predetermined родовых или видовых закономерностей. Философ отмечает: «Отклонение от арифметической правильности интервалов, вызванное температурой или выбором строя, аналогично отклонению индивидуума от видового типа» [7, с. 469]. В этой связи можно добавить, что и в музыке, и в общеприродных закономерностях заложен принцип креативности, выражающийся в музыке в постоянном изменении и развитии музыкальной ткани (модуляции, формообразовании, ритмометрической структурах, ведущих к смене музыкальной стилистики, а с ней и к обновлению содержания). В природе этот принцип проявляется как постоянное совершенствование, обновление и эволюционирование начальных видов-форм. В такой форме развития музыки и заключается принцип становления. Именно диссонансирующие звучания в музыке, сравниваемые Шопенгауэром с «чудовищными выродками», и являются движущей силой новых преобразований. Понятие диссонанса значительно расширяет онтологическое понимание музыки до вечно изменчивого динамического бытия, тогда как арифметически точные консонансы, несущие успокоение в развитии, аналогичное удовлетворению устремлений воли, отражают структурную устойчивость.

Вершиной представленной иерархии в музыке, согласно Шопенгауэра, является мелодия, аналогичная наиболее конкретизированной

объективации воли в человеке. «Наконец, в мелодии, в главном высоком голосе, который поет, руководит целым и в нестесненном произволе развивается с начала до конца в непрерывной, многозначительной связи единой мысли, и изображает целое, – в этом голосе я узнаю высшую ступень объективизации воли, осмысленную жизнь и стремление человека» [7, с. 470]. Принципы ее развития есть принципы отображения сложных устремлений воли в бытии человека, безграничные и многообразные взлеты человеческого духа.

В результате сравнительного анализа метафизической воли и метафизической музыки последнюю как онтологическое понятие можно охарактеризовать как:

Иррациональная реальность, отображающая все качества первосущности мира в виде начального проявления процесса энергетической изменчивости, постигаемого чувственно-интуитивно и выраженного как принцип влечения в виде абстрактно-временного становления подвижного покоя.

Исходя из этого определения, можно утверждать, что метафизическая музыка, как сверхчувственная, теоретически мыслимая сущность, является в учении Шопенгауэра наиболее адекватной объективацией метафизической воли, начально проявленной в самых ранних формах духовных сфер. Весь принцип сотворения мира посредством проявления Мировой воли находит отображение в

принципах музыкального развития, которое совмещает в себе музыкальные логизмы проявленной музыки с ее иррациональной метафизической сущностью. Именно поэтому в музыке можно найти аналогии со всеми формами проявлений метафизической воли в мире видимости.

Гносеология музыки

Музыка является не только значимой частью онтологии Шопенгауэра, но и определяющим аспектом его гносеологии. Шопенгауэр все рассудочные формы сознания сводит к единому принципу – закону достаточного основания и последовательно проводит линию внутренней системности знаний, в том числе и априорных. С познанием мира представлений связана теория познания Шопенгауэра, изложенная в его диссертации «О четверояком корне достаточного основания» [20], которую мыслитель считает вступительным трактатом к своему основному труду «Мир как воля и представление». Как уже отмечалось, в отличие от Канта, который в своей теории познания отказывается от того, что внешний мир лишь представление познающего субъекта, Шопенгауэр исходит «не из объекта и не из субъекта, а из представления» [2, с. 412]. «Удивительно, – отмечает Шопенгауэр в дополнениях к «Мир как воля и представление», – почему Канту не пришло в голову вывести лишь

относительное существование явления из простой, столь близко лежащей непререкаемой истины: «Нет объекта без субъекта» [21, с. 214]. Шопенгауэр делает вывод, что «ни объект для субъекта, ни субъект для объекта не могут рассматриваться как следствие к своему основанию» [2, с. 125]. По мнению Шопенгауэра, разделение на объект и субъект является самой первой формой представлений. Так как субъект нераздельно находится в каждом познающем существе, то «всегда лежит вне времени и пространства» [2, с. 81]. Формой объектов в теории познания Шопенгауэра «служат пространство и время, а через них множественность» [2, с. 81].

Свойство сознания в виде неотделимости субъекта от объекта и объекта от субъекта, согласно Шопенгауэру, составляют корень достаточного основания. «Все наши представления – объекты субъекта, – утверждает Шопенгауэр, излагая корень достаточного основания, – и все объекты субъекта – наши представления. При этом, однако, оказывается, что все наши представления находятся между собой в закономерной и по форме а priori определяемой связи, в силу которой ничто для себя пребывающее и независимое, а также ничто единичное и оторванное, не может стать для нас объектом» [21, с. 36].

Трудно согласиться с утверждениями И. Нарского [22, с. 35] и Б. Мееровского [23, с. 47] о том, что Шопенгауэр заимствует классификацию типов закона достаточного основания у Лейбница.

Безусловно, Шопенгауэр опирается на взгляды Лейбница, но лишь в самом общем утверждении единого закона для всех вещей. Шопенгауэру принадлежит заслуга конкретизации корня закона достаточного основная в виде утверждения неотъемлемости субъекта от объекта, из чего философ и выводит четыре класса того, что «может стать для нас объектом, следовательно, все наши представления» [21, с. 37].

Первый класс представлений – это созерцательные и интуитивные представления, «совокупность которых и образует весь наш видимый мир, все поле нашего опыта» [21, с. 46]. Этот класс объектов, общий для человека и животного, получил в трактате Шопенгауэра название закон достаточного основания бывания или закон причинности.

Второй вид представлений связан непосредственно с разумным познанием человека, в процессе которого образуются понятия. «Человек разлагает созерцательные представления на их составные части, – пишет Шопенгауэр о втором классе закона, – мыслит эти части отдельно, собирает воедино общие признаки предметов, оставляя в стороне их индивидуальные, местные и временные различия. Конечно, представления теряют при этом свою наглядность, но зато выигрывают в общности, ибо понятие может заменить неопределенное множество созерцательных представлений» [21, с. 107]. Для истинности суждений, образованных из понятий,

согласно Шопенгауэру, необходимо иметь достаточное основание. Это и есть второй вид закона – закон достаточного основания познания.

Третий вид представлений образуют чистые созерцания, в которых пространство и время находятся между собой в закономерных отношениях. «Пространство и время, – пишет Шопенгауэр, – обладают тем свойством, что все их части взаимно определяют друг друга; во времени – это последовательность его отдельных моментов, в пространстве – положение его отдельных частей; и это отношение их частей непохоже ни на причинную, ни на логическую связь, и потому составляет особый вид закона достаточного основания» [21, с. 134]. Это закон достаточного основания бытия, основанный на арифметических отношениях.

Особо следует остановиться на 4-м виде закона достаточного основания – законе мотивации, в котором Шопенгауэр рассматривает самопознание. В самопознании, как и в любом познании, согласно Шопенгауэру, присутствуют познающее и познаваемое. В таком случае «познаваемое выступает исключительно и полностью как воля» [21, с. 142]. Именно последний вид закона, представленный Шопенгауэром, обращен к познанию сущности познающего субъекта, к его волею.

Последний вид закона достаточного основания является существенной особенностью шопенгауэровской гносеологии. Именно в законе

основания, связанного с самопознанием, причинный процесс переносится из мира явлений в мир метафизически мыслимой воли, которая в трактате о «Четверояком корне достаточного основания» находит выражение в важном положении: «Мотивация – есть внутренняя сторона причинности» [21, с. 150]. И хотя Шопенгауэр утверждает, что закон достаточного основания относится к сфере представлений, в 4-м виде закона он подходит к границе рационального познания, переходя в плоскость мотивации самопознания, иррациональной по своей природе.

Онтологическое разделение мира на чистое бытие метафизической мировой воли и ее объективаций в мире представлений порождает соответствующее гносеологическое разделение. Шопенгауэр стремится доказать, что суть бытия доступна человеку не только в форме логически обоснованных знаний, но и в форме интуитивного чувствования. Представленная выше концепция четвероякого корня достаточного основания вскрывает гносеологический рубеж в постижении мира представлений (три первых корня достаточного основания) и сущности мирового принципа – метафизической воли (четвертый корень демонстрирует рационально-иррациональную амбивалентность познания). В данном гносеологическом разделении Шопенгауэр обосновывает функцию науки как познания мира логическим путем и функцию искусства как путь постижения непосредственных отражений

мирового принципа. Наука и искусство противопоставляются Шопенгауэром как два начала, развивающихся в противоположных направлениях. Наука – по пути потребительского эгоизма, искусство – по пути морализации. «Горизонтальная линия есть путь науки и удовлетворения эгоизма, вертикальная – путь искусства и морали» [24, с. 1258].

Вертикальный способ постижения идей, согласно Шопенгауэру, это путь искусства – путь чистого, необремененного конечной целью – созерцания. Идеи свободны от закона достаточного основания. Интуитивное познание идей не зависит от закона достаточного основания, так как это познание касается не отношений вещей, а их сущности. Поэтому субъектом такого познания является не индивидуум, стоящий в центре отношений, а незаинтересованный, бесстрастный, «безвольный» или «чистый субъект познания» [2, с. 342], который целостно растворяется в созерцание предмета, как бы весь теряется в созерцании, забывая свое собственное стремление. Данное созерцание, по мнению Шопенгауэра, доступно только гениям. Только избранные, а именно сумевшие преодолеть личностную заинтересованность, условности внешнего мира и индивидуализированную обособленность, способны достичь состояния чистого субъекта познания. «Между тем как для обыкновенного человека познание служит фонарем, – пишет Шопенгауэр, – который освещает ему путь, для гения оно –

солнце, которое озаряет для него мир» [2, с. 358].

В гениальном познании через искусство Шопенгауэр различает два аспекта: один субъективный – чистый субъект познания, другой объективный – собственно познание идей. По глубокому убеждению Шопенгауэра, субъект в познании есть фокус, в котором сосредотачиваются идеи: «Художник – это самая сущность природы, объективирующаяся воля. Подобное, – как говорит Эмпедокл, – может познаваться только подобным; только природа может понимать саму себя, дух понимается только духом, или, – употребляя выражение Гельвеция, – дух ощущается только духом» [2, с. 392].

Таким образом, Шопенгауэр делает вывод: одна и та же сущность проявляется как в идеях, так и в субъекте, так как оба эти понятия одной природы. Субъективный и объективный элементы метафизического познания взаимопроникающие. Вследствие чего чистый субъект познания приводит искусство к самопознанию.

Прав был французский философ, психолог начала XX века Т. Рибо, который в связи с теорией познания Шопенгауэра писал: «Мир – это не знающая себя эстетика» [6, с. 83]. То есть, интуитивное познание через искусство у Шопенгауэра есть познание мира трансцендентного.

Так как мировые идеи, которые интуитивно постигает искусство, подчинены иерархии от низших ступеней объективации воли к высшим, от

проявления основных сил природы до воли человека, освещенной целостным познанием, то искусства, согласно Шопенгауэру, распадаются на иерархию, тождественную иерархии мира идей.

Так, самая низшая мировая идея соответствует архитектуре, выраженной в «тяжелом оцепенении материи» [2, с. 400], отображающей всеобщие силы природы. Нужно отметить, что Шопенгауэр разграничивает архитектуру на изящную и полезную, считая только изящную отображением мировой идеи.

Живопись и скульптура соответствуют более высоким ступеням объективации воли. Но их статичность, по мнению Шопенгауэра, не позволяет отобразить всю глубинную сущность мировых идей. При этом философ особенно выделяет изображение человеческой красоты, трактуя его «как объективное выражение, которое означает совершеннейшую объективацию воли на высшей ступени ее познаваемости» [2, с. 409].

В поэзии, как более высокой степени отображения объективации воли, Шопенгауэр видит могучее средство самопознания человека. Он считает, что гениальный поэт изливает в стихах свою собственную душу, в которой отражается существенное бытие человека, что и означает его идею. Венцом поэзии Шопенгауэр считает трагедию, выражающую самые печальные и страшные стороны бытия. Страшные страдания, отображенные в трагедии, по мнению Шопенгауэра, являются неизбежными,

вытекающими из самой сущности человека и его положения в мире. Философ считает, что трагедия выражает метафизическую вину человека. А. Аникст в работе «Теория драмы от Гегеля до Маркса» в связи с шопенгауэровской трактовкой трагедии отмечает: «Поскольку страдание – главная реальность бытия, а господство зла – закон жизни, то трагедия фиксирует действительное состояние мира» [25, с. 175]. В силу отображения всей полноты жизни трагедия, по мнению Шопенгауэра, отображает и способствует познанию высшей идеи объективации воли.

Музыка в теории познания Шопенгауэра, так же как и в онтологии, играет совершенно исключительную роль. Если представленные выше виды искусства, согласно Шопенгауэру, путем интуитивного созерцания познают идеи, то музыка, звучащая как проявление метафизической музыки, являясь и объектом, и средством познания, позволяет постигнуть самую иррациональную волю, так как является ее отпечатком, наиболее точным отображением. Именно потому, что музыка есть отображением самой воли, а не ее явлений, постижение сущности метафизической музыки, а через нее и самой воли, наиболее глубокое и, вместе с тем, понятное, ибо воля, согласно Шопенгауэру, есть внутренняя сущность человека, причем наиболее выраженная и конкретизированная. Музыка «в высшей степени общим языком выражает внутреннюю сущность, в себе мира» [2, с. 477] и нашу собственную

сущность, «представляя ее самым внятным образом и захватывая глубже всего» [2, с. 474]. Именно потому, что в музыке Шопенгауэр видит не вид искусства, а метафизическую реальность, отображающую глубинную сущность и мира, и человека, философ называет свое учение «метафизикой музыки» [18], в котором концентрируются основные положения его философии, и, в частности, метафизики познания.

Метафизическая музыка также, как и воля, согласно онтологии Шопенгауэра, – иррациональна, то есть не познаваема разумом. С. Мудрагей, исследуя вопросы гносеологии Канта и Шопенгауэра, подчеркивает значимый шаг в теории познания, свершенный Шопенгауэром, это шаг от «непознаваемости вещи в себе к ее узнаваемости» [26]. Такое заключение основывается на утверждении самого Шопенгауэра о том, что человек как вещь-в-себе есть не что иное как воля. Отсюда познания иррациональной воли Шопенгауэр видит в самопознании. Следовательно, путь постижения сути бытия лежит через самопознание и узнавание своего сущностного и мирового «Я». Музыка, согласно Шопенгауэру, может указать пути интуитивного постижения сущности иррациональных первоисточков через самопознание. Музыкальное познание мира в отличие от научного – рационального, является интуитивно-иррациональным сущностным самопознанием. Познание сущности музыки, а через нее и воли возможно лишь путем

интуитивного проникновения в само существо мира. Выразить это познание в понятиях невозможно. Немецкий философ и музыковед Р. Вейерс в монографии «Философия музыки Артура Шопенгауэра» пишет по этому поводу: «Разъяснение сущности музыки в понятиях и посредством доказательств невозможно, ибо их никогда не может быть представлено» [27, с. 94]. Шопенгауэр утверждает, что суть бытия доступна человеку в форме чувствования, которое посредством музыки проникает в существо самой воли. Ведь если «прочие искусства говорят лишь о тени», то музыка, согласно Шопенгауэру, о существе мира. В ней обнаруживается «сокровенное зерно или сердцевина всех вещей» [7, с. 476], предшествующая всякой форме. И раскрывает музыка это «ядро» не в форме понятий, а «языком непосредственным и ясным каждому» [7, с. 477].

С метафизической музыкой Шопенгауэр связывает и метафизику познания как постижение единого неизменного принципа мироустройства. Музыка звучащая, по Шопенгауэру, это объективированная форма в звуковых символах музыки метафизической. Через музыку звучащую Шопенгауэр предполагает осуществление процесса постижения или узнавания в себе сущности мира. В звучащей музыке Шопенгауэр допускает логические построения гармонии, ритма, мелодии. Оригинальной представляется трактовка философа концепции диссонансов и консонансов, в которой диссонансное звучание сравнивается с

иррациональной сферой познания. «Диссонанс или неподдающееся пониманию иррациональное соотношение звуков» [13, с. 200] понимается философом как ключ к новому типу познания, к расширению сознания до иррациональной сущности мира, постигаемой чувственно-интуитивно. Музыка звучащая является лишь связующим звеном между сущностной метафизической музыкой и глубинным существом человека.

Русский философ П. Калачинский в монографии «Философское пессимистическое мирозерцание Шопенгауэра и его отношение к христианству» критикует немецкого философа за одностороннее обращение к музыке академической или серьезной, по словам автора, к исключительно значимым явлениям в мировой музыкальной культуре [28, с. 111]. Действительно, обращение к мировым образцам музыкального искусства у Шопенгауэра связано с примерами из творчества Моцарта, Россини и особенно Бетховена. В связи с этим необходимо вспомнить общий критерий Шопенгауэра, по которому он оценивает значимость любого произведения искусств и особенно музыки. Это прежде всего «недосказанность, сокрытое существо мира» [13, с. 150]. Исходя из этого, те образцы музыки, которые не отвечают этому критерию, не могут нести метафизического познания глубинной мировой сущности. Это музыка легковесная, примитивная, сугубо развлекательная, которая с метафизической

музыкой не имеет ничего общего.

Поэтому степень метафизического постижения сущности мира через музыку зависит от того, к каким образцам музыкального искусства мы обращаемся. Согласно Шопенгауэру, через обращение к высшим образцам звучащей музыки происходит интуитивное постижение музыки метафизической. Метафизическая музыка является той внутренней реальностью, в которой пульсирует, в том числе и через человека, ритм метафизического бытия, а следовательно, через музыку можно постичь самое совершенное, фундаментальное и всеобщее. Музыка в силу своей всеобщности, согласно Шопенгауэру, отображает не ту или иную радость, не тот или иной страх или печаль, а просто радость, печаль или борьбу, то есть саму суть бытия, свободного от каких-либо воздействий на него. Поэтому в музыке в наибольшей степени, чем в других искусствах, интуитивное созерцание познающего преодолевает личностное или индивидуальное. Такое познание музыки, согласно Шопенгауэру, является наиболее истинным.

Выражая самое общее и глубокое, музыка как бы отдаляет дух человека, его внутреннее существо от внешнего мира, в котором объективированная воля порождает страдания. В этой связи, в эстетическом созерцании через музыку Шопенгауэр видит путь «освобождения от воли к жизни», растворение в существе мира и отстранение от тягот проявленного бытия. Такое

освобождение является временным и не несет полного ощущения счастья, но интуитивное познание, не только разумом, но и чувствованием всем человеческим существом сокрытых в музыке глубинных первоисточков мира, расширяет сознание человека до духовных первоначал, до того состояния бесстрастного и «безвольного» покоя, которое можно назвать инсайтом или нирваной, способствующего повышению качества жизни, указывающего духовные ориентиры в познании «сокровенной сущности мира» [2, с. 475].

Стремясь приблизить метод познания философии к искусству, и особенно к музыке, Шопенгауэр подчеркивает, что тот, кто во время созерцательного познания «возвышается до чистого субъекта познания и перестает быть субъектом хотения» [29, с. 1251], достигает цели в виде истинного знания. Музыка же, согласно Шопенгауэру, «всегда у цели» [29, с. 1261], так как созерцаемый мир посредством музыки «перестает быть загадкой, он весь высказывается сам собой» [29, с. 1262]. Исходя из этого, Шопенгауэр полагает, что тот, кто даст верное и полное определение музыки, тот сумеет выразить и сущность философии. Тем самым мыслитель указывает философии путь познания, в котором над рационалистическим способом преобладает интуитивно-созерцательное постижения иррациональной сути бытия, подобно тому, как это делает музыка.

Провозглашенное

Шопенгауэром

иррационально-интуитивное постижение можно определить как «чувствознание», являющееся не количественным накоплением конкретных знаний, полученных логико-рациональным путем и выраженных в понятиях, и не эмпирическим постижением внешнего мира, выраженным в виде эмоций, чувств, ассоциаций, а качественным изменением сознания, ведущего к пересмотру мировоззренческих ориентиров и морализации жизненных установок.

Литература:

1. Фишер К. Артур Шопенгауэр / Фишер К. – М. – 1896. – 521 с.
2. Иберг-Гейнце А. История новой философии / Иберг-Гейнце А. – СПб. : Издание Л.Ф. Пантелеева. – 1890. – 320 с.
3. Льюис Дж. История философии / Льюис Дж. – СПб.: Склад у Н.И. Герасимова. – 1897. – 689 с.
4. Фолькельт И. Артур Шопенгауэр. Его личность и учение / Фолькельт И. – СПб : Типография А. Лейферта. – 1902. – 414 с.
5. Фалькенберг Р. Краткий обзор истории философии. От Канта до Ницше / Фалькенберг Р. – М. – 1911.
6. Рибо Т. Философия Шопенгауэра / Рибо Т. – СПб., 1901. – 138 с.
7. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Шопенгауэр А. – Минск : Литература, 1998. – С. 49–704.
8. Платон. Собрание сочинений в 4 томах / Платон. – Т. 1 – М. : Мысль, 1990.– 860 с.
9. Кант И. Критика способности суждения / Кант И. – М. : Искусство, 1994. – 368 с.

10. Разбеглова Т. П. Эстетика Канта в музыкально-историческом контексте / Т. П. Разбеглова // Філософія. Культура. Життя. – 1999. – № 4. – С. 108–124.
11. Гегель Г. Работы разных лет : в 2 томах. – Т. 1. – М. : Мысль, 1970. – 671 с.
12. Heine H. Sämtliche Werke / Heine H. – Т. 4. – Leipzig und Wien. – 1918.
13. Шопенгауэр А. К метафизике музыки / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Статьи эстетические, философские и афоризмы. – Х. : Изд. Бирюковых, 1888. – С. 196–208.
14. Moos P. Philosophie der Musik / Moos P. – Bern, 1902. – S. 562–640.
15. Simmel G. Schopenhauer und Nitsche / Simmel G. – Lpz., 1907. – S. 7–149.
16. Ehrlich H. Die musik – Aestetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart / Ehrlich H. – Berlin, 1882. – S. 141–207.
17. Ванслов В. В. Об эстетической концепции Рихарда Вагнера / В. В. Ванслов // Эстетика, искусство, искусствознание. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – С. 315–319.
18. Шопенгауэр А. К метафизике музыки / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Статьи эстетические, философские и афоризмы. – Х. : Изд. Бирюковых, 1888. – С. 196–208.
19. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Из ранних произведений / Лосев А. Ф. – М. : Правда. – 1990. – С. 195–369.
20. Шопенгауэр А. О четверояком корне закона достаточного основания / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. – Москва : Эксмо-пресс, Х. : Фолио, 1998. – С. 13–162.
21. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в 4 томах / Шопенгауэр А. – Т. 2. – М. : Наука, 1993. – 669 с.

22. Нарский И. С. Артур Шопенгауэр – теоретик вселенского пессимизма / И. С. Нарский // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М. : Республика, 1992. – С. 3–40.

23. Мееровский Б. В. Шопенгауэр: Человек и мир / Б. В. Мееровский // Свободная мысль. – 1995. – № 7. – С. 44–56.

24. Шопенгауэр А. О философии и ее методе / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Шопенгауэр А. – Минск : Литература, 1998. – С. 1242–1283.

25. Аникс А. Теория драмы от Гегеля до Маркса / Аникс А. – М. : Наука, 1983. – 286 с.

26. Мудрагей Н. В. Вещь-в-себе: от непознаваемости к узнаваемости / Н. В. Мудрагей // Вопросы философии. – 1999. – № 1. – С. 106–123.

27. Weyers R. Artur Schopenhauers Philosophie der Musik- Regensbueg / Weyers R., 1976. – 152 s.

28. Калачинский П. Философское пессиместическое мирозерцание Шопенгауэра и его отношение к христианству / Калачинский П. – К., 1887. – 190 с.

29. Шопенгауэр А. Мысли о различных предметах 1810–1869 / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Минск : Литература, 1998. – С. 1241–1405.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН. ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА

Александр Николаевич Скрябин по профессии и роду своей деятельности – композитор, музыкант, исполнитель. При этом его увлечение философией, которая становится основой его музыкальной концепции, требует анализа не только музыкального наследия композитора, но и его мировоззрения. Известно, что Скрябин отличался лирическим дарованием, и в то же время обладал философским складом ума. В литературе о Скрябине достаточно подробно представлены исследования музыкальной стилистики композитора, его новаторские находки в области музыкальной формы, гармонии и инструментовки.

Практически все исследователи творческого пути композитора подчеркивали его врожденную склонность к философствованию. «Документы и воспоминания неопровержимо свидетельствуют о серьезности философских интересов Скрябина, – пишет музыковед Д. В. Житомирский. – Как читатель философских книг, он обладал живой заинтересованностью, пылкостью, творческой активностью. Схватывая и в целом, и в частностях весьма сложные абстрактные идеи, он сразу же вводил их в круг своих собственных размышлений. Скрябину, несомненно, были свойственны специфические способности и склонности к философско-теоретическому мышлению» [1, с. 246].

О значении философии в становлении творческой концепции Скрябина писали музыковеды и философы советского времени: А. А. Альшванг [2], Б. В. Асафьев [3], И. Ф. Бэлза [4], И. Л. Ванечкина, Б. М. Галеев [5], А. Ф. Лосев [6], А. В. Луначарский [7], С. А. Маркус [8] и др. Их исследования в большей степени были посвящены биографическим или музыковедческим аспектам творчества композитора, в которых философские воззрения Скрябина рассматривались опосредованно. В советский период вопросам философских воззрений Скрябина если и уделялось внимание, то в очень одностороннем идеологически ограниченном ракурсе. В работах этого периода Скрябин представлен как «певец революционного движения в России», тогда как интуиции композитора, отражающие общечеловеческие и вселенские

процессы, гораздо шире. При этом объективных исследований философских воззрений Скрябина в советский период практически не представлено, что значительно ограничивает полноценное осмысление наследия композитора, музыкальные замыслы которого полностью основаны на философских воззрениях. Сам Александр Николаевич не отделял себя и свое творчество от философии, которую считал источником всех своих музыкальных поисков и стилистических трансформаций. Л. В. Данилевич справедливо отмечает: «Скрябин много занимался философией... Он говорил, что не хочет быть «только музыкантом», испытывая потребность глубоко осмыслить значение искусства для человечества, роль художника-творца» [9, с. 256].

Значительное повышение интереса к творчеству и личности композитора в сегодняшние дни не позволяет оставить без внимания вопрос о «философии Скрябина», ибо творчество композитора без философско-эстетического подтекста представляется недостаточно осмысленным.

Сегодня стало возможным обращение к музыковедческому и мемуарному наследию о Скрябине русского музыковеда Л.П. Сабанеева и философа Б.Ф. Шлецера, которые были близкими друзьями композитора в последние десятилетия его жизни. Еще в 20-е годы XX столетия сложилась традиция пренебрежительного и недоверительного отношения к работам Шлецера и Сабанеева, обвиняемых в мистических издержках трактовки скрябинских философских воззрений. Но изучение

мировоззрения музыкального гения, восприимчивого ко всему духовному, запредельному, без обращения к его мистическим предчувствиям, представляется неполным. Значимость мемуарного наследия Сабанеева и Шлецера о Скрябине подтверждают слова Н. Виеру: «Богатейший материал об облике, творчестве, идеях Скрябина в воспоминаниях Сабанеева трудно считать вымыслом, плодом фантазии, так как в них слишком ярко отражена своеобразная личность художника. Гениальные высказывания и идеи об искусстве, приводимые Сабанеевым, могли принадлежать только Скрябину» [10, с. 337].

В последние десятилетия появились новые исследования творчества Скрябина, в которых представлен объективный взгляд на философские воззрения композитора. Это и основательная монография В. В. Рубцовой [11], и монографии А. И. Бандуры [12], Е. В. Славиной [13], С. Р. Федякина [14], и замечательная работа Б. А. Фохта «Философия музыки А. Н. Скрябина» [15] и др.

Исследование творческого наследия А. Н. Скрябина не позволяет однозначно говорить о законченной, четко зафиксированной философской системе композитора. «Его учение», являющееся основополагающим в музыкальных замыслах, не нашло системного изложения в виде философских трактатов. Мы имеем возможность обращаться лишь к рабочим записям, пометкам в философской

литературе, изучаемой композитором, ремаркам и пояснениям в партитурах. Сохранились философские записи А. Н. Скрябина, которые являются, практически, единственным дискурсивным выражением его философских воззрений, «его учения».

Мировоззрение и тип мышления композитора отличаются философской глубиной. Его творческий духовный поиск высших смыслов бытия представляет Скрябина как философа, положившего своеобразную философско-эстетическую программу в основу своего музыкального творчества, в котором субъективное и объективное находятся в неразрывном единстве и диалектическом развитии. «Скрябин отличался ярким лирическим дарованием и в то же время обладал философским абстрактным складом ума. Как философствующий лирик, композитор предметом своего художественного освоения избрал две сферы – духовный мир человека и всеобщие законы развития бытия в его идеалистическом понимании» [17, с. 185]. Сам композитор считал, что имеет совершенно законченную философскую концепцию, которую уже с начала XX века называет «моим учением» или «моей философией» [18, с. 307, 444].

Скрябинская концепция формировалась под влиянием различных философских учений, к которым композитор обращался на протяжении всей своей жизни. Его занятия философией не носили любительский характер, а были

систематическими и продолжались до конца жизни. Цитаты из писем Скрябина свидетельствуют о широком круге философской литературы, представлявшей для него интерес: «...с удовольствием и величайшей легкостью проглотил книгу Куно Фишера «История философии». Хочу прочитать все тома. «...Вам нужно как можно скорее усвоить Канта и познакомиться немного с Фихте, Шеллингом и Гегелем... Учебник Фулье никуда не годится. Приобретите историю новой философии Иберг-Гейнце. Это сочинение довольно бездарное, но очень полное и, главное, схематичное. С Кантом Вы можете познакомиться по Куно Фишеру. Когда все это усвоите, мне будет легко заниматься с Вами и Вы скоро воспримете мое учение» [18, с. 307].

Письма и воспоминания свидетельствуют о серьезности философских интересов Скрябина. Обладая склонностью к философско-теоретическим обобщениям, он создавал стройные системы, которые любил фиксировать в графических изображениях [16, с. 174]. Философские тетради Скрябина представляют собой не только конспекты работ изучаемых философов, но и попытки обобщить, сформулировать для себя многие понятия, пропустить их как бы через свое сознание. В удивительном сплаве философствований Скрябина сочетаются солипсизм, идеи титанизма, мессианства и самоутверждения. Но неоспорим факт признания идеалистического характера философских взглядов

Скрябина, утверждение первичности «творящего духа» над «косной материей». Из всех философских учений, входящих в круг его интересов, Скрябин улавливает только то, что вписывалось в его субъективно-идеалистическое мировоззрение, что соответствовало его художественным устремлениям.

Еще в юношеские годы Скрябин знакомится с Г. В. Плехановым, который дарит ему свои работы с надеждой приобщить композитора к марксизму. Усилия Плеханова не увенчались успехом: «...наши воззрения были диаметрально противоположны: он упорно держался идеализма; я с таким же упорством отстаивал материалистическую точку зрения», – пишет Плеханов [19, с. 147–148]. Все, что было связано с материализмом, было неприемлемо для Скрябина. Это подтверждает и современник композитора, его первый биограф Ю. Д. Энгель: «Для Скрябина социализм был только ступенью к каким-то дальнейшим, высшим метафизически-мистическим планам» [20, с. 37]. Эти свидетельства говорят об устойчивости идеалистических устремлений Скрябина, которые начали формироваться у молодого композитора еще в юношеские годы. Знакомство с марксизмом помогает молодому Скрябину откристаллизовать идеалистическую направленность своих взглядов и утвердить для себя первичность духовного начала.

Формированию идеалистического мировоззрения Скрябина способствовало сближение молодого композитора с религиозным

философом С. Н. Трубецким, который в своих работах пытался преодолеть односторонность рационализма. Решая проблемы антропологии, гносеологии и метафизики, Трубецкой выдвигает гипотезу о «вселенском сознании», достижение которого возможно в «церковном богочеловеческом организме». Эта идея найдет отклик в мировосприятии Скрябина как идея соборности, высшего единства. Будучи знатоком древнегреческой культуры, Трубецкой знакомит Скрябина с обрядами и культами элевсинских мистерий, связанных с Дионисом и Деметрой. Руководимые мистагогами, тайные обряды на протяжении долгого времени были закрытым оккультным действием. Очевидно, рассказы об этих мистериях, которые отличались массовостью, творческой активностью всех участников и носили ярко выраженный пантеистический характер, утверждающий жизненную силу природы, повлияли на зарождение замысла философско-художественной концепции «Мистерии» Скрябина, идея которого вынашивалась на протяжении всей сознательной жизни композитора.

После знакомства с религиозной философией Трубецкого Скрябин с интересом погружается в философию Ф. Ницше, в которой его особенно интересует идея «сверхчеловека». В этом философском самоувенчании Скрябина привлекла возможность объединить понятия Человек-Творец и Бог. Богоискательство Скрябина, пройдя через субъективизм, солипцизм, венчается

самоутверждением не личного, индивидуального «Я», а Божественного «Я».

Особое место среди философских учений XIX века Скрябин отводит работам Артура Шопенгауэра и, в частности, его трактовке музыки [21]. Если когда-либо возможно применение шопенгауэровского определения музыки как непосредственного воплощения воли, то именно в оценке скрябинского творчества. Вся жизнь и музыка композитора были поиском выхода в метафизическое пространство. Также как и для Шопенгауэра, для Скрябина музыка и философия выражают одно, но в разных формах и на разных языках. Именно поэтому композитор стремится воплотить в музыке скрытое от познания само существо мира. Внутренняя уверенность Скрябина в том, что через музыкальный звук он должен указать пути духовного развития человечества, наталкивает композитора на создание философской онтологической концепции своих произведений, воплощенной в абстрактных образах музыки. Согласно Шопенгауэру, Скрябин считает, что именно композитор через свои творения может выразить «глубочайшую мудрость мира». Так, уже в 1-й симфонии он ищет выход к людям через искусство, желая сплотить и преобразовать человечество. Его идея мессианства, избранности человека-творца утверждается в лейт-теме III симфонии («Божественная») на слова «Я ЕСМЬ», обращенной к свободному творческому самосознанию человека. Личная воля и творимый

ею мир, в представлении композитора, становятся универсумом, а сам он – носителем этого универсума. Это ощущение наполненности высшими принципами творения прослеживается в письмах композитора: «Я преклоняюсь перед величием чувств, которое ты даешь тому, кто пребывает во мне. Ты веришь в него!.. Я еще не он, скоро стану Им!.. Он отождествляется со мной...» [18, с. 257].

Именно в творчестве Александра Скрябина русский субъективный лиризм, достигнув высшего своего рассвета, стремится преодолеть себя и выйти за пределы личностного. В своих последних произведениях композитор от интимного личного плана приходит к общечеловеческому, от частного к соборному. И здесь уместно отметить огромную связь творчества композитора с его временем. В музыкальном искусстве Скрябин является первым русским композитором, принявшим за основу своего музыкального языка исключительно западную музыкальную культуру. Но стилистика произведений композитора, в которой ощущается влияние Шопена, Листа, Вагнера, одухотворена идеями русского «космизма», философско-эстетическими воззрениями русского символизма.

Скрябин является выразителем идеалов русской интеллигенции рубежа XIX–XX вв. Его творчество было насыщено духом его эпохи. Эпохи, пропитанной жаждой проникнуть в глубины неизвестного, непознанного, «незримого очами» /Соловьев/. Тревога передовых людей России на

рубеже столетий выразилась в символизме, к которому примыкал и Скрябин. Следует отметить, что отношения с художниками, поэтами, философами у Скрябина складывались лучше, чем с музыкантами, которые не всегда понимали сложные абстракции и философствования композитора. Отличаясь сверхразвитой чувствительностью души, тонким интуитивизмом художника, Скрябин не мог не принять идеалы символистов, их устремления к поиску высшего порядка бытия. Скрябину были близки идеи этого направления, где символ – отображение грядущего преобразования мира. Лейт-темы произведений композитора, особенно последнего десятилетия, являются «знаками», символами, предчувствиями Трансцендентного. На формирование философских взглядов Скрябина большое влияние оказали философия и поэзия Владимира Соловьева, основоположника учения о всеединстве, идеи которого нашли выражение в замыслах «Мистерии».

Стремление к «соборности» роднит мировоззрение Скрябина с идеалами Вячеслава Иванова, с которым композитора связывала удивительная духовная близость. «Он так близок мне и моим мыслям, как никто», – пишет композитор о Вячеславе Иванове [18, с. 147]. К моменту их сближения идеи соборного предназначения искусства Вячеслава Иванова уже выкристаллизовались в теоретической форме и были зафиксированы в работах «Предчувствие и

предвестие», «Новые маски», «Религия Диониса». Ознакомившись с работами Иванова, Скрябин становится реализатором «соборных чаяний» поэта-символиста. Соборность как высший синтез, при котором стирается грань между мистикой и реальностью, между искусством и религией, становится главной целью в замысле «Мистерии» Скрябина. Философия «русского ренессанса начала XX века» /Бердяев/, воплощенная в художественных образах, была призвана выйти за рамки эстетического внушения, ее миссией становились величайшие жизненные перемены. Последний, так и не реализованный замысел композитора – «Мистерия», в которой не должно было быть зрителей, а только участники, должна была стать последним мистическим действием человечества. Беспредельная мощь музыки как «всеискусства» должна была вылиться в соборно-музыкальное действие. Посредством синтеза музыки, религии, философии, игры света, гармонии ароматов, и даже самой природы состояние исполнителей должно было достичь экстаза. В философствованиях Скрябина ЭКСТАЗ – категория, выражающая «абсолютное единство», принцип высшего синтеза.

Концепция синтеза искусств незадолго до Скрябина была разработана Рихардом Вагнером. Обобщая и переосмысливая достижения Вагнера в области музыкальной драмы, Скрябин считал, что «театр превратится в «Мистерию». По его мнению, «Мистерия» вмещала гораздо больше, чем

вагнеровские преобразования в сфере театрального искусства: она вмещала полет мистического вдохновения, стремление выйти в перспективность «иных пространств», в трансцендентные сферы мироздания.

Эволюция скрябинского мировоззрения от субъективного индивидуализма и солипцизма, идей «соборности» русского символизма приводит в последние годы его жизни к страстному увлечению теософией. К теософскому учению Скрябин обращается неслучайно. В теософии он находит кристаллизацию духовных поисков всей своей жизни. Еще до знакомства с теософией Скрябин проявлял интерес к индийской философии, как известно, составившей основу теософического учения. Об этом свидетельствует книга из личной библиотеки композитора «Катха Упанишад» с ремарками и пометками, сделанными рукой Скрябина. Известно, что Скрябин подчеркивает именно те места в этой книге, которые освещают идею мировой целостности, беспредельного абсолютного единства.

В теософском учении идея единства мира находит большую близость со скрябинским мировоззрением, которое реализуется в высшем синтезе мистической драмы. В 1905 году в Париже Скрябин впервые знакомится с работами Е. П. Блаватской и, в частности, с «Тайной доктриной», о чем сообщает в письмах своей жене [18, с. 467]. Именно через работы Блаватской Скрябин постигал «существо индусской мистики и ее

отношение к европейской теософии и оккультизму» [22, с. 209]. В «Записях» Скрябина не зафиксировано, что именно заимствовано композитором из учения Блаватской. Но по его творческим замыслам и философским программам к произведениям последнего десятилетия можно предположить, что грандиозная попытка синтеза мира, идея единства всех планов бытия стала основой мировоззрения художника.

Обобщая свои философские искания, Скрябин задумывает написание «Мистерии», которая и должна была реализовать его мистико-философскую концепцию. Воплощение этого замысла становится самым значительным событием в жизни композитора: «День исполнения моей Мистерии будет счастливейшим днем моей жизни» [18, с. 467].

Теософия в творчестве Скрябина превращается в высшую мудрость жизни. Пройдя эволюционный путь своего мировоззрения от религиозного идеализма С. Трубецкого и крайнего субъективного индивидуализма, сформированного на основе философии Шопенгауэра и Ницше, Скрябин приходит к идеям соборности русских символистов, на основе которой императивное «Я» уносит его к мистическим высям трансцендентного. Л. Л. Сабанеев в «Воспоминаниях о Скрябине» пишет: «С самого первого раза я понял, что у этого человека есть сложившееся, прочное постоянное мировоззрение, ставшее догмой» [23, с. 47]. Эта «догма» или философская концепция Скрябина

легла в основу его музыки. Причем музыка для композитора становится не самоцелью, а средством общения с людьми. Он знал, что должен принести миру духовную весть и что эти идеи могут быть даны в звуках.

Основой любого произведения Скрябина, будь это первые симфонии или последние сонаты для фортепиано, не говоря уже о замысле «Мистерии» и «Предварительном действе», является онтологическая концепция композитора. Исходным моментом этой концепции является понятие «АБСОЛЮТА» – высшего трансцендентного начала, с которого начинается и заканчивается творение мира. Философские программы произведений позднего периода – это отображение космогенезиса в виде космической эволюции ЕДИНОЙ ЖИЗНИ, находящейся в вечном движении от «НИЧТО» к материальному множеству и перманентному возврату к АБСОЛЮТУ.

В скрябинской теории итогом эволюции является единство, принцип высшего синтеза, что на художественно-эстетическом уровне воплощается в категории «ЭКСТАЗА» [24]. Не случайно для достижения «Экстаза» Скрябин все проявления физического мира – звук, цвет, движение – стремится собрать в первоначальное исходное состояние момента творения, чтобы в результате наивысшего духовного устремления достичь высшего синтеза. С категорией «ЭКСТАЗА» композитор связывает понятие «дематериализация», как растворение в едином

духовном первоисточке: «Когда этот миг гармонии наступит, – утверждает Скрябин, – то в это самое время и должна произойти дематериализация. Созерцание гармонии – вот условия дематериализации. Ведь это же как дважды два – это логический вывод из принципа единства» [16, с. 107]. Скрябин считает, что дематериализация возможна при полном растворении, слиянии с Абсолютом. «Созерцание гармонии» у Скрябина понимается как абстрагирование от мира материи и возможно при мощном творческом духовном устремлении, ускорении и утончении материи, как переход в иную реальность. В кульминационных моментах последних сонат, Скрябин рекомендует величайшее ускорение, в виду которого и должна была произойти «дематериализация». Очевидно, под «дематериализацией» Скрябин понимал утончение музыкальной ткани, превращение ее в неосязаемую, как человеческая мысль, информационную среду, носителя духовных знаний. Музыкальному мышлению композитора, его утонченному слуху удавалось до такой степени разряжать и разгружать музыкальную ткань, что воздушность гармоний и динамики «полетов» его музыки по отношению к почти осязаемому материалу его современников ощущалось как нематериальное, чисто духовное состояние. Кульминационная точка в момент этого духовного утоньшения – «дематериализация» – и должна была создать состояние ЭКСТАЗА, который «проглотит время» и превратится в «момент вечности». При

этом «абсолютное бытие» отождествляется с «Небытием». То есть, ВСЕ становится НИЧТО. Происходит сворачивание БЫТИЯ в точку, из которой начиналось падение духа в материю.

Реализовав эту концепцию во многих своих произведениях, Скрябин считал искусство средством для изменения жизни, для повышения ее духовного напряжения. Именно искусство понималось Скрябиным как источник творческой энергии, способной преобразовать косную материю.

Представленная выше философская концепция просматривается уже в ранних фортепианных и симфонических произведениях композитора. Преодолевая схематизм и некоторую статичность классических музыкальных форм, он утверждает экстаз в виде новой формы творческого процесса. Идея творческого экстаза повторяется от одного произведения к другому, видоизменяясь в более напряженном и экзальтированном звучании. Кристаллизация экстатической формы в своей повторяемости является гранями одного формообразования.

В ранних произведениях Скрябина его категория «СИНТЕЗА – ЭКСТАЗА» преломляется в образах томления, прозрачности, выразившаяся в отсутствии квадратной четкости построений, гибкости метrorитмической организации и полимелодической фактуры. В наиболее завершенной форме философская концепция Скрябина отражена в симфонических

произведениях композитора, таких как «Поэма экстаза», «Божественная поэма». Особый интерес представляет «Прометей. Поэма огня», в котором идея высшего синтеза реализуется введением в звуковую партитуру светового органа, органично воплотившего идею ВЫСШЕГО СИНТЕЗА через единство звука и цвета. В основу же концепции «Поэмы экстаза» легли общие представления Скрябина о строении мироздания. Написанная в 1907 году, подкреплённая теософскими знаниями, она является музыкальным воплощением скрябинской инволюционно-эволюционной системы божественной эманации. Философская программа «поэмы», написанная композитором в стихотворной форме, и есть изложение его миропонимания последнего периода творчества..

Воплощение философской программы композитора в музыке «Поэмы экстаза» строится на взаимодействии тем-образов. И хотя за звучанием «Поэмы» стоят абстрактная, философско-мистическая концепция, её музыкальное воплощение предельно конкретно, впечатляюще и ярко. Первые темы, томительно-пассивного, созерцательного характера (тема томления, тема мечты, тема возникших творений и тема полета) отображают движение духа на пути погружения в материю, что обуславливается усилением звучания, сгущением гармонии, все более очерченным, рельефным мелосом. Последующие темы (тема тревоги, тема воли, тема самоутверждения) уже напористые и эмоциональные, контрастируют с

начальным звучанием. Волнообразные взлеты эмоциональных нагнетаний приводят развитие поэмы к грандиозной, радостно экстатической кульминации, где в синтезе рождается новое звучание – ЭКСТАЗ – духовное начало, вобравшее в себя все стадии творения. Кульминация поэмы сопровождается таким текстом из философской программы:

«В этом взлете, в этом взрыве,
В этом молнии порыве,
В огневом его дыханьи
Вся поэма мирозданья» [24].

В своих философских «Записях» и письмах Скрябин неоднократно подчеркивает, что и в дальнейшем творчестве он будет придерживаться философской концепции, положенной в основу «Поэмы экстаза». «Мистерия» должна была стать итогом философских поисков Скрябина. Ее отличие от предшествующих произведений должно было заключаться высочайшим подъемом духовных сил человечества, средствами синтеза искусства будет создан высший накал духовных устремлений, выходящий за грань материального на духовный уровень. Свои симфонии и поэмы Скрябин утверждал как всенародные и мыслил их ступенями, восходящими к окончательному завершению его идеи в Мистерии, во всенародном соборном действе.

Музыка композитора лучше воплотила его

мысли, чем словесные объяснения, которые зачастую неубедительно и довольно часто туманно изложены. Музыкальное мышление заменяло ему мышление дискурсивное. Созданная Скрябиным философская концепция побудила его к созданию нового музыкального языка. Преодолевая схоластическую косность, условную схематичность музыкальных форм и эмоциональную атрофию изжитого звукового материала, Скрябин создает музыку будущего, соответствующую сознанию высокого духовного уровня, воспринимаемую менталитетом не только XX, но и XXI века. Именно Скрябину принадлежит революционный переворот в гармонии, в замене чувственных благозвучий на острые диссонирующие звучания.

Таким образом, в музыке философская концепция Скрябина находит наиболее полную реализацию. Композитор воплощает в музыке, а затем и синтетическом музыкальном действе, абстрактную форму выражения философской концепции «модели мира». Поднимаясь над рациональным, «музыкальная философия» Скрябина, не прибегая к вербальному изложению, находит свое выражение на уровне абстрактно-символических образов, за которыми кроются глубинные смыслы бытия.

Прикоснувшись ко многим философским учениям, Скрябин оставался идеалистом. Не останавливаясь подолгу ни на одной теории, отбрасывая все, что принижает силу человеческого духа, композитор приходит к теософскому учению,

отображая его в своем творчестве. Реализация философской концепции Скрябина требует революционных перемен в музыкальном языке и Скрябин становится таким революционером не только в смене стилистики, но и в создании новых принципов музыкального мышления будущего. Возможно, скрябинская идея изменения мира и сегодня кажется утопичной. Свою оригинальную философскую концепцию Скрябин воплощает в звуках, создавая новую иррациональную реальность, обогащая философскую традицию сферой активного воплощения теоретической абстракции в синтетическом действе.

XXI век – это время сближения философии и искусства. Сложные явления современности требуют философского осмысления, а сознание человека XXI века готово к восприятию идеи единства, воплощенной в символическом синтезе.

Одна из тенденций музыки будущего – отказ от развлекательности, чувственного наслаждения. Музыка, как особый пласт высокоабстрактного мышления, на иррациональном языке указывает духовные горизонты эволюции человека. Творческое наследие Скрябина, особенность философского мировосприятия которого – утонченный интуитивизм, обращено к метафизическому звучанию мира, интуитивно ощущаемому сознанием человека XXI века.

Литература:

1. Житомирский Д.В. А.Н. Скрябин / Д.В. Житомирский // Избранные статьи. – М. : Советский композитор, 1981. – С. 241–282.
2. Альшванг А.А. А.Н. Скрябин / А.А. Альшванг. – М.–Л., 194; Альшванг А. А. Избранные сочинения : в 2 т. / Альшванг А.А. – М., 1964.
3. Асафьев Б.В. Скрябин. Опыт характеристики / Б.В. Асафьев. – Петроград : Светозар, 1921. – 51 с.
4. Бэлза И.Ф. Александр Николаевич Скрябин / И.Ф. Бэлза. – М. : Музыка, 1982. – 176 с.
5. Ванечкина И.Л. Поэма Огня / И.Л. Ванечкина, Б.М. Галеев. – Казань : Издательство Казанского университета, 1981. – 168 с.
6. Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина / А.Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 733–780.
7. Луначарский А.В. Вопросы социологии музыки / А.В. Луначарский // В мире музыки. – М. : Музыка, 1971. – С. 3–11.
8. Маркус С.А. Об особенностях и источниках философии Скрябина / С.А. Маркус // А.Н. Скрябин: сборник к 25-летию со дня смерти. – М : Музгиз. – 1940. – С. 188–210.
9. Данилевич Л.В. А.Н. Скрябин / Л.В. Данилевич // Русская музыкальная литература. – 1973. – Вып. IV. – С. 256.
10. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства / Виеру Н. // А.Н. Скрябин: сб. статей к столетию со дня рождения. – М. : Музыка, 1973. – С. 320–343.
11. Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин / В.В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 447 с.

12. Бандура А.И. Александр Скрябин / А.И. Бандура. Челябинск : Аркаим. 2004. — 384 с.
13. Славина Е.В. Творчество Скрябина как эстетико-философский проект «русского культурного ренессанса» начала XX века / Е.В. Славина. — М : РГСУ, 2010. — 173 с.
14. Иванов В. Скрябин – русский гений / В. Иванов // Федякин С.Р. Скрябин / Федякин С.Р. — М. : Молодая гвардия, 2004 – 555 с.
15. Фохт Б.А. Философия музыки А.Н. Скрябина / Б.А. Фохт // А.Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. — М. : Гос. мемориальный музей А.Н. Скрябина, 1994.– С. 201–226.
16. Скрябин А.Н. Записи / А.Н. Скрябин // Русские пропилеи: материалы по истории мысли и литературы. — Т. 6. — М., 1919. — С. 97–247.
17. Рыбакина Е. Эстетическая природа жанра фортепианной поэмы А. Скрябина / Е. Рыбакина // Из истории русской и советской музыки. — Вып. 3. — 1978.
18. Скрябин А.Н. Письма / сост. и ред. А.В. Кашперова; А.Н. Скрябин. — М.: Музыка, 1965. — 720 с.
19. Плеханов Г.В. Из воспоминаний о Скрябине. Искусство и литература / Г.В. Плеханов. — М. : Искусство, 1949. — 216 с.
20. Энгель Ю.Д. Глазами современника / Ю.Д. Энгель. — М. : Музыка, 1971. — 57 с.
21. Шопенгауэр А. К метафизике музыки / А. Шопенгауэр // Статьи эстетические, философские и афоризмы. — Х. : Изд. Бирюковых, 1888. — С. 196–208.
22. Шлецер Б.Ф. А. Скрябин / Б.Ф. Шлецер. — Берлин : Грани, 1923. — 356 с.
23. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине / Л.Л. Сабанеев. — М. : Музсектор Госиздата, 1925. — 318 с.
24. Скрябин, архив: Скрябин А. Наброски «Поэмы экстаза». Автограф. — ГЦММК. — Ф. 31. — № 118.

ИДЕИ Е. П. БЛАВАТСКОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. СКРЯБИНА

В многочисленной литературе об Александре Николаевиче Скрябине достаточно подробно представлен анализ музыкальной стилистики произведений композитора, его новаторские находки в области музыкальной формы, гармонии и инструментовки. При этом, практически определяющим для формирования творческой концепции композитора является постоянное обращение к философским и теософским учениям, которые и становятся основой его музыкального творчества. Если о философских аспектах творчества Скрябина представлено большое количество научных работ, то теософские взгляды композитора остаются недостаточно исследованными. Вместе с тем, творчество композитора последнего десятилетия во многом предопределено влиянием теософских идей учения Е. П. Блаватской и ее единомышленников. По сути, итогом мировоззренческих поисков композитора становится своеобразная переработка теософской доктрины Блаватской и религиозных учений Индии.

Говорить о явной теософской доминанте в мировоззрении композитора не приходится, учитывая широкий спектр его философских знаний, которые он расширял на протяжении всей своей жизни. В советский период эта проблема если и была рассмотрена, то в очень одностороннем идеологически-ограниченном

ракурсе, согласно чему, Скрябин представлен как певец революционного движения в России, тогда как интуиции композитора, отражающие общечеловеческие и вселенские процессы, гораздо шире и глобальней [1–3]. Расширением представлений о Скрябине-философе является рефлексивная литература и мемуарное наследие русского музыковеда А. П. Сабанеева [4] и философа Б. Ф. Шлецера [5], которые были близкими друзьями композитора в последние десятилетия его жизни. Непреходящее значение для исследований мироощущений композитора, ставших основой его творчества, есть письма композитора, в которых раскрывается непосредственный пласт становления творческих замыслов композитора [6].

Современный взгляд на философскую основу творчества Скрябина обогатили работы зарубежных авторов, таких как М. Карлсон [7, 8], С. Клербоус [9], М. Келькель [10], Л. Харрис [11], во многом опиравшихся на теософские влияния в формировании творческой концепции композитора. И хотя сложно утверждать о существовании законченной философской системе композитора, сам Скрябин считал свои воззрения самостоятельной концепцией, которую уже с начала XX века называет «моим учением» или «моей философией» [6, с. 307]. Широкий круг философских интересов Скрябина определяется учениями идеалистического, философско-религиозного и мистического характера. Даже общение с Плехановым и некоторое увлечение его

взглядами является для композитора полимическим контекстом, в котором он оттачивает идеализм своих воззрений. В круг философских изучений Александра Скрябина входят воззрения религиозного философа С. Н. Трубецкого, учение Ф. Ницше о «сверхчеловеке», работы А. Шопенгауэра, и, в частности, его концепция метафизики музыки. Особое воздействие на Скрябина имели воззрения русских религиозных философов Серебрянного века и, прежде всего, идеи соборности Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова. Философская осведомленность Скрябина приводит композитора к увлечению теософией, которая в начале XX века входит в круг интересов интеллигенции России, в чем значительную роль сыграла Елена Петровна Блаватская (урожденная Ган). Блаватская является основателем Теософского общества, официально созданного в 1875 году в Нью-Йорке. В состав правления обществом входили и представители России. Одним из его Вице-президентов в конце XIX века был Александр Николаевич Аксаков, племянник писателя С. Т. Аксакова. А. Н. Аксаков – русский публицист, переводчик с немецкого работ Эм. Сведенборга, издатель из рода Аксаковых, известный изобретением термина «телекинез», во многом повлиял на распространение теософских идей в обществе российской интеллигенции, к которой принадлежал и А. Н. Скрябин. В Генеральный совет Теософского общества входила и тетя Е. П. Блаватской Надежда

Андреевна Фадеева. В 1883 году была организована первая в России теософская Ложка (г. Одесса), которой руководила Надежда Фадеева. Следует отметить и деятельность Веры Желиховской, родной сестры Блаватской, которая с 80-х годов XIX столетия постоянно публикует статьи о Блаватской и ее взглядах в журнале «Ребус», активно распространявшемся в Санкт-Петербурге и других городах России.

Так, проникновение идей теософии в Российскую империю шло двумя основными путями:

1. Через широкий круг знакомых и родственников Е. П. Блаватской, с которыми на протяжении своей жизни она поддерживала контакты, вела переписку.

2. Через представителей аристократических фамилий, которые владели языками, много путешествовали по Европе и привозили в Россию модные на то время теософские идеи. Организовывались группы для обсуждения теософских идей в некоторых собраниях аристократических салонов. Активными популяризаторами теософии были Нина Гернет, Анна Философова, Анна Каменская.

В начале XX века было создано Российское теософское общество со штаб-квартирой в Петербурге и имевшее ряд отделов в других городах России. Отделы общества были в Москве, Киеве, Одессе, Харькове, Полтаве, Кисловодске, Житомире, Калуге, Ростове-на-Дону, Ялте,

Варшаве. В рамках деятельности Российского теософского общества издавался журнал «Вестник Теософии», в котором размещались переводные и оригинальные статьи зарубежных и российских теософов. Большинство членов Российского теософского общества видели в теософии не только эзотерическое учение, но и форму социальной и филантропической деятельности. Теософия удовлетворяла их потребность в служении на благо человечества.

К этой теософской среде был приобщен и Александр Николаевич Скрябин, который имел широкий круг общения не только с российской, но и зарубежной интеллигенцией.

В 1905 году в Париже Скрябин впервые знакомится с работами Е. П. Блаватской. В письмах к своей жене он пишет: «Читаю интересную книгу «La clef de Théosophie» (Ю. Ш. – «Ключ к теософии») Блаватской» <...> «La clef de Théosophie» – замечательная книга. Ты будешь удивлена, до какой степени близко ко мне» [6, с. 369]. Примерно в это же время Скрябин знакомится и с «Тайной Доктриной» Е. П. Блаватской, о чем свидетельствуют Борис Шлецер [12, с. 68] и Леонид Сабанеев [4, с. 24]. Скрябин серьезно увлекается теософией. В Государственном мемориальном музее им. А. Н. Скрябина сохранились 5 томов «Тайной Доктрины» Е. П. Блаватской, принадлежавшие композитору и хранящие на своих страницах множество отметок и подчеркиваний – свидетельств тщательной проработки текста

композитором. Проживая в Швейцарии и Бельгии он выписывает теософский журнал «Le Lotus bleu» (Ю. Ш. – «Голубой Лотос»), а в России получает журнал «Вестник теософии» [12, с. 68].

Следует отметить, что Скрябин не считал себя теософом и всячески возражал против пропаганды теософии через его творчество. Увлекаясь учением Блаватской, композитор черпал вдохновение и идейные смыслы для музыкальных идей и их воплощения в создании новых произведений. При этом исследователь творчества Скрябина Юрий Энгель пишет: «Так как грандиозный синтетический размах теософии был во многом родственен мистическим тяготениям Скрябина, он горячо увлекся новым учением» [13, с. 63].

Под воздействием теософских идей композитор начинает работу над симфонической поэмой «Прометей. Поэма огня», проводя большую часть времени в Брюсселе, где на то время Бельгийское теософическое движение переживало свой расцвет. К 2010 году в Бельгии насчитывалось не менее восьми бельгийских секций, которые входили в состав Теософского общества. О мощном влиянии теософии на развитие художественной культуры Бельгии можно судить по работам бельгийских художников-символистов, таких как Ж. Дельвиль, К. Меллери, Э. Смитс, Э. Фабри, Ф. Кнопфф. Американский ученый М. Карлсон в своей книге ««Нет религии выше истины». История теософского движения в России» утверждает, что Александр Николаевич Скрябин был членом

Бельгийской секции теософического общества [7, с. 51]. Достоверно известно, что близким другом и единомышленником Скрябина в его бельгийский период жизни был секретарь создававшегося в то время Бельгийского отделения теософического общества Жан Дельвиль, известный бельгийский художник-символист, писатель, оккультист. Жан Дельвиль был близким другом знаменитого французского теософа Э. Шюре и стоял у истоков Бельгийского теософического движения. Жана Дельвиля считают основателем «Salon d'Art Idealiste» – своеобразного аналога французского эзотерического объединения «Rose & Cross Salon». С 1910 года Жан Дельвиль – секретарь Бельгийского теософского движения, объединившего с 1909 по 1913 год разрозненные до того момента теософические ложи Бельгии. С лидером бельгийских теософов Александр Скрябин проводит немало времени в беседах, высоко оценивая труды Е. П. Блаватской. Кроме того, Дельвиль и Скрябин вместе обсуждают книгу Анни Безант, второго президента Теософского общества, и работу известного британского теософа Чарльза Ледбитера «Мыслеформы», в которой говорится о коррелятивной связи между звуками, цветами, эмоциями. Обоих интересует идея создания «светового органа», впервые сформулированная еще в XVII в. французом Луи-Бертран Кастелем. Художник и композитор говорят и о синтетическом произведении искусства, в котором бы объединились цвета, формы и звуки. Одной из тем,

объединявших их творческие устремления, была тема Прометея, что нашло выражение в искусстве обоих мастеров. С 1904–1907 гг. Ж. Дельвиль работает над своим знаменитым полотном «Прометей». Через несколько лет появляется «Прометей» Скрябина, а Дельвиль создает Фронтиспис для первого издания партитуры. При этом и Скрябин, и Дельвиль опираются на теософическую трактовку символа «Прометея», непосредственно раскрытую в работах Е.П. Блаватской.

К 1909 году Скрябин собирает все книги основного труда Блаватской «Тайная Доктрина. Синтез науки, религии и философии», который надолго становится для него наиболее авторитетным источником информации оккультного характера, а также кладезем новых творческих идей. Этот труд Блаватской Александр Николаевич «...читал и перечитывал, многие места подчеркивая карандашом» [5, с. 27]. Более 513 фрагментов текста различным образом выделены им в пяти томах французского издания «Тайной Доктрины» («La Doctrine Secrète»). Содержание выделенных фрагментов во многом помогает понять собственную философию композитора. По характеру пометок (подчеркивание, одна, две, три, четыре, пять горизонтальных линий на полях, кружок вокруг номера страницы и др.) можно судить и о степени заинтересованности Скрябина той или иной идеей Блаватской. Именно Блаватской Скрябин обязан интересом к Индии. В

третьем томе «Тайной Доктрины» Александр Николаевич выделяет следующий фрагмент: «...Мистерии были занесены из Индии Орфеем, героем, намного предшествовавшим Гомеру и Гесиоду...» [14, с. 324].

В «Тайной Доктрине» Прометей признается, как «...олицетворенный символ коллективного Логоса, «Воинства [Дхиан-Коганов]» и «Владык Мудрости» или Небесного Человека, воплотившихся в человечество» [15, с. 517]. Огромное внимание композитор уделяет непосредственно тем символам, которые, согласно Блаватской, олицетворяет Прометей. Так, в одном из томов он выделяет: «Подобно тому, как Логос отображает Вселенную в Божественном Разуме, а проявленная Вселенная отображается в каждой из своих Монад, как говорит Лейбниц, повторяя лишь Восточное Учение, так и Монада должна в течение цикла своих воплощений отобразить в себе все основные формы каждого царства. Потому правильно говорят каббалисты, что «человек становится камнем, растением, животным, человеком, духом и, наконец, Богом», завершая, таким образом, свой цикл или кругообращение и возвращаясь к точке, от которой он начал как Небесный Человек» [16, с. 229]. В этой цитате мы можем видеть не только характеристику героя «Поэмы огня», но также и сюжет, задуманный Скрябиным, Мистерии.

Множество разнотолков породили объяснения к «Прометею», печатавшиеся в программах концертов: «Прометей (Prometheus, Satanus,

Lucifer) есть символ, в разных формах встречающийся во всех древних деистических учениях. Это – активная энергия вселенной, творческий принцип; это – огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль...» [цит. по 17, с. 44]. Безусловно, такое объяснение русским композитором названия своего нового сочинения, премьеры которого состоялась в православной патриархальной Москве 1911 года, не могло не вызвать, в силу сложившихся культурных традиций, некоторое непонимания. И все же, истоки скрябинского «Прометея» – «теософические». В «Тайной Доктрине» трактовка определений Satanas, Lucifer в корне отличается от христианских представлений. В третьем томе труда Блаватской Скрябин отмечает: «Нет ни Дьявола, ни Зла вне человеческого создания...» [15, с. 482]. Опираясь на эту трактовку, Скрябин разрабатывает в своем творчестве символ Прометея, как «восставшего ангела», что, по мнению композитора, есть фактически выявление Индивидуальности из Единства и начало того творческого процесса, который обуславливает возникновение и развитие жизни Вселенной. Эту идею композитор ясно запечатлел в тексте «Предварительного Действия», определяя цель и смысл жизненного порыва как эволюционного движения к Единству.

Вторая часть названия шестидесятого opus'a композитора – «Поэма Огня» – содержит в себе не менее емкий символ – Божественный Огонь, как

дар Прометея людям, благодаря которому последние получили возможность «сознательно следовать по пути Духовной Эволюции, преобразив, таким образом, самых совершенных животных на Земле в потенциального Бога...» [16, с. 305]. Помимо этого «Тайная Доктрина» относит самого Прометея «...к семи Небесным Огням: к Агни Абхиманин, его трем сынам и их сорока пяти сынам, составляя в общем Сорок девять Огней» [15, с. 653]. Во французском издании «Тайной доктрины» Е. П. Блаватской Скрябин подчеркивает: «...в каждой философской и религиозной системе огонь представляет собою Божественный Дух, активное мужское, зарождающее начало...» [18, с. 35]. Как и для Блаватской, для Скрябина понятия «Прометей» и «огонь» не просто взаимосвязаны, но подчас и взаимозаменяемы. И к «Прометею», и «огню» применимы определения композитора «творческий принцип», «активное начало». Но если «огонь» есть глубокий и универсальный символ, располагающий к созданию масштабных метафизических конструкций, то «Прометей», в силу антропоморфности своего образа, существенно уступает «огню» в способности участвовать в абстрактных построениях и, при серьезном рассмотрении, принужден в самом начале быть истолкован при помощи каких-либо более отвлеченных символов (того же «огня»). Прометей аллегорически является «Сыном Огня».

Подобно символам, олицетворенным в Прометее

(коллективный Логос, Агнишватта, «Небесный человек», «Владыки Мудрости»), понятие «огонь» чрезвычайно притягивает Скрябина-философа. Это становится очевидным в результате анализа его философских записей, материалов работы над литературным текстом «Предварительного действия», два последних варианта которого опубликованы в «Русских пропилеях» [19], из которых к музыке шестидесятого opus'a близок следующий: «...единственное различие между одушевленными и неодушевленными предметами на Земле, между животным и человеческим организмом, заключается в том, что в некоторых из них различные «Огни» находятся в латентном состоянии, в других же они действуют. Жизненные Огни заключены во всем сущем, и ни один атом не лишен их» [16, с. 301]. Кажется, вся музыкальная ткань «Прометея» пронизана этими огнями, «латентными» и «вызванными к жизни». Чем ближе к коде, тем больше и чаще вспыхивают прежде «латентные» огни. Финальные такты «Поэмы огня» – Дух полностью осознает свою «Божественность» и «просыпается в небо» [19, с. 234], наступает «миг гармонии», о котором так мечтал Скрябин.

Благодаря увлечению теософскими идеями, общению с людьми теософского круга Скрябин приступает к работе над «Мистерией», которая должна была реализовать его мистико-теософскую концепцию. Воплощение этого замысла становится самым значительным событием в жизни композитора: «День исполнения моей Мистерии

будет счастливейшим днем моей жизни» [6, с. 451]. К сожалению, замысел «Мистерии» так и не получил окончательного воплощения в творчестве Скрябина, из-за преждевременной смерти композитора. Но теософские идеи Е. П. Блаватской во многом повлияли на формирование философских концепций произведений композитора периода последнего десятилетия. Скрябин говорил: «...Ведь не я делаю Мистерию, я только знаю, что Мистерия должна быть, что она будет, я сообщаю о ней и содействую ей <...> мои музыкальные сочинения есть одна из форм этого содействия, ими пробивается что-то в мире, производится какое-то ускорение процесса, все это приближает Мистерию» [6, с. 333].

Литература:

1. Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин / В.В. Рубцова. – М., 1989.
2. Третьякова Л.С. Александр Николаевич Скрябин. Страницы русской музыки / Л.С. Третьякова. – М., 1979.
3. Луначарский А.В. О Скрябине. В мире музыки / А.В. Луначарский. – М., 1958.
4. Сабанеев Л.Л. Воспоминание о Скрябине / Л.Л. Сабанеев. – М., 1925.
5. Шлецер Б.Ф. А. Скрябин / Шлецер Б.Ф. – Берлин, 1923.
6. Скрябин А.Н. Письма / сост. и ред. А.В. Кашперов / Скрябин А.Н. – М., 1965.
7. Carlson M. «No Religion Higher Than Truth». A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875–1922 / Carlson M. – Princeton, 1993.

8. Carlson M. Fashionable Occultism: The World of Russian Composer Aleksandr Scriabin / M. Carlson // The Journal of the international institute. – 1997. – Vol. 7. – Num. 3.

9. Clerbois S. The Influence of Theosophy on Belgian Artists, Between Symbolism and the Avant-Garde (1890–1910) / S. Clerbois // Nineteenth-Century Art Worldwide. – Autumn, 2002. – V. 1. – Is. 2.

10. Kelkel M. Alexandre Scriabine: Un musicien a la recherche de l'absolu / M. Kelkel. – Paris : 1999.

11. Harris L. Painting, Spirituality, and the Esoteric Focus on Jean Delville / L. Harris // Insight. – Nov/Dec 2001.

12. Schloezer B. Scriabin. Artist and Mystic / Schloezer B. – Berkeley, 1987.

13. Энгель Ю. Д. А. Н. Скрябин / Ю. Д. Энгель // Музыкальный современник. – 1916. – № 4/5. – С. 60–72.

14. Энгель Ю.Д. Глазами современника. – М., 1925.

15. Blavatsky H. P. La Doctrine Secrète / H. P. Blavatsky. – 1909. – Vol. 5 (репринт экземпляра с пометками Скрябина).

16. Блаватская Е.П. Тайная Доктрина / Е.П. Блаватская. – Т. II. – Минск, 1997.

17. Blavatsky H. P. La Doctrine Secrète / H. P. Blavatsky. – 1904. – Vol. 3 (репринт экземпляра с пометками Скрябина).

18. Липаев И. А.Н. Скрябин / Липаев И. – Саратов, 1913.

19. Blavatsky H.P. La Doctrine Secrète / H.P. Blavatsky. – 1907. – Vol. 2 (репринт экземпляра с пометками Скрябина).

20. Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи : материалы по истории мысли и литература. – Т. 6. – М., 1919.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ ПАВЛА АЛЕКСАНДРОВИЧА ФЛОРЕНСКОГО



Музыка как предмет музыковедческого и эстетического анализа в мировой литературе представлена широко и разнообразно. К философскому же анализу музыки мыслители обращаются значительно реже. Если музыкальная проблематика и присутствует в философских учениях, то, как правило, представлена в рамках онтологической системы философов. В этой связи уместно вспомнить Пифагора и его музыку сфер, как онтологического учения о «мировой гармонии»; Боэция и онтологическую дуальность музыки небесной и музыки человеческой (*Musica mundanae et musica humana*); онтологический статус музыки метафизической как высшей объективации мировой воли в учении Артура Шопенгауэра и т. д.

В историко-философском пространстве отечественной философии наследие Павла Александровича Флоренского является замечательным примером музыкального миропонимания, в котором отразился универсализм взглядов мыслителя, нашедший выражение в уникальном синтезе технического и гуманитарного, светского и теологического, абстрактного и конкретного, научного и эстетического, рационального и мистического как основы его философских взглядов.

Павел Флоренский вобрал в себя весь положительный опыт мышления прошлого и, вместе с тем, предчувствовал принципы мышления будущего. Очевидно, музыка, как выражение высших принципов мироздания, стала эталоном универсального мышления о. Павла. Трудно согласиться с С. М. Сигитовым, М. С. Друскиным и другими исследователями, считавшими П.А. Флоренского философом музыки. Скорее музыкальность мышления является особенностью мировоззрения философа, в котором удивительно точно нашли выражение слова Артура Шопенгауэра: «Кому дано понять сущность музыки, дано понять сущность мироздания» [1, с. 201]. Так, реконструкция принципов музыкального мышления Павла Александровича Флоренского позволит выявить специфику философского метода мыслителя и послужит расширением представлений о музыке как предмете философского анализа.

Исследовательское пространство музыкального мира Павла Александровича Флоренского не столь обширно. Следует отдать должное Сергею Зосимовичу Трубачеву, хоровому дирижеру, церковному композитору, исследователю творчества Павла Флоренского, автору многочисленных статей о музыкальном мире Флоренского [2]. Известны воспоминания русской пианистки Марии Юдиной, которая хорошо знала Павла Александровича и всю его семью, высоко ценила дружбу с ним и во многом в основу своего фортепианного исполнительства положившаяся на понимание музыки о. Павлом [3]. Музыковеды не обошли вниманием музыкальную природу мышления П. А. Флоренского. Особо следует отметить исследования С. М. Сигитова, А. В. Гусевой, В. И. Цитовича и других российских музыковедов, разработки которых нашли выражение в, вышедшем в 2002 году сборнике научных работ «Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка» в издательстве Санкт-Петербургской консерватории [4]. Несмотря на то, что С. М. Сигитов в своей работе «Монографические очерки по философии музыки» считает П. А. Флоренского философом музыки, его монография представляет скорее музыковедческий, чем философский анализ музыкального феномена о. Павла [5].

Грани разделения философии и музыки, различия музыковедческого, эстетического, философского тонки и условны. Высокая степень

абстрагирования в философии и музыке открывает сферу метафизического, абсолютного бытия интуиций и понятий. Цель музыки и философии – предельные измерения мирочувствования и миропонимания. Язык музыкальной ткани оказывается наиболее приемлемым для адекватной осязаемости граничных состояний сознания. И хотя философскую категориальность отличает стройная логика и четкость понятий, за ее языком скрываются непрерывная текучесть и динамичность преобразования истины, музыкально присутствующей в философских системах. Истинный философ, прежде всего, музыкален.

Музыкальность Павла Флоренского проявилась во многих аспектах. Это и любовь к музыке с раннего детства, воспитание в музыкальной семье, где постоянно звучали лучшие образцы классической музыки в высококлассном исполнении его родственников и гостей дома. «В детстве у меня был тонким и верным слух, как говорили люди музыкальные, посещавшие наш дом, – вспоминает Павел Александрович. Вероятно, лет с четырех я уже лез к пианино Блютнера в нашей гостиной, когда там никого не было, и одним пальцем подбирал слышанные мелодии, или же, напротив, пытался какими-то массами звуков, как я ощущаю, в том роде, который звучал Скрябину, выразить разрывавшие меня чувства» [6, с. 78].

В детстве и юности музыка заменяла Флоренскому религию, которую в доме родителей

обходили стороной. «Я музыку любил неистово, а ощущал почти до вражды; она слишком потрясала меня и слишком много от меня требовала, чтобы можно было относиться к ней как к удовольствию», – вспоминал философ [6, с. 79].

Музыкальная одаренность побуждала Флоренского воспринимать впечатления обыденной жизни как впечатления музыкальные. «Иногда было достаточно самой бедной ритмики – стука пальцев по столу, падения капель, ритмического шума, тиканья часов, даже биения собственного сердца, чтобы этот ритмический остов подвергся произвольной оркестровке и сам собой обратился в симфонию», – пишет о. Павел в «Воспоминаниях» [6, с. 80].

Флоренский воспринимал мир музыкально, по законам музыки. Музыкальный символизм становится основой философского самовыражения мыслителя. В философских текстах Павла Александровича – обилие музыкальных терминов и категорий. Музыкальная понятийность органична для творческого метода Флоренского, подобно выражению универсального в конкретном, иррационального в рациональном. «Вызвать игру – это и есть метод познания. ...и постижение реальности есть со-ритмическое биение духа, откликающееся на ритм познаваемого. Иначе говоря, метод познания определяется познаваемым, и в органическом сложении книги говорит органическая же форма ее предмета. Поэтому сочинение трудно противопоставить

предмету: это отчасти – как в музыке, где трудно объяснить на словах, что есть предмет данного произведения – вовсе не от «формальности» музыки, в смысле противоположения формы и содержания, а именно в силу теснейшей их связи, так что изложение начинается непосредственно из своего предмета, и никакого промежуточного слова между тем и другим – не вставить» [7, с. 32].

Интересным ракурсом музыкального мира Павла Александровича является философичность суждений о музыкальных произведениях и отдельных композиторах. К примеру, творчество Бетховена он определял как «проявление духа божественного самоопределения».

Истоки формирования музыкальности как образца философствования П. А. Флоренского обширны и многовекторны. Кратко остановимся на основных.

Для о. Павла Флоренского были близки идеи русской религиозной философии, особенно идея всеединства Вл. Соловьева, которую Флоренский трактует как «проложение путей к будущему цельному мировоззрению». Цельное мировоззрение у Флоренского находит свое выражение в понятиях «звучащий космос», высшая гармония.

Родственными по духу были Флоренскому символисты, которые считали высшим теургическим искусством музыку, верили в силу ее огромной духовной мощи. Для Флоренского символом веры, так же как и для всей русской религиозной философии, остается любовь.

Критерий любви – красота. Важнейшее проявление красоты – музыка. Музыка стала символом из символов для философа.

Будучи православным богословом, о. Павел Флоренский ценил живую религию как внутреннюю сакральность. Так, путь к Богу для него выразился через высшую степень абстракции, которой обладает музыка.

Оказали влияние на мировоззрение Флоренского и тенденции художественного авангарда. Флоренский входит в литературно-художественное объединение «Маковец», где активно общается с выдающимися музыкантами того времени, такими как Марина Юдина, Генрих Нейгауз, Болеслав Яворский. Павел Александрович сам много музицирует, принимает участие в музыкальных диспутах, прекрасно владеет историей и теорией музыкальной культуры.

Социокультурная среда и сложность процессов, которые происходят в музыкальной культуре того времени, стали мировоззренческим контекстом, в котором сформировался музыкальный универсализм о. Павла Флоренского. Симфонизм Бетховена и оперная драматургия Вагнера замыкают виток спирали музыкального рационализма, излучая романтический дух кардинальных перемен в музыкальном мышлении. Сложность гармонических построений, многослойность симфонического звучания, масштабность и порой неоправданная громоздкость форм сменяются в XX веке ломкой

мелодийно-гармонической традиции в музыке. XX век – поиск новых звучаний, новых форм мышления. Атональная музыка со свободной, нефиксированной (по классическим понятиям) формой и полиритмичным метром выражает ломку старого мышления как тенденцию избавления и преодоления отживших, отработанных, устаревших мыслеформ. Музыка XX века, расширяясь до диссонанса, предвосхищает смену парадигмы мировоззрения. Опережая массовое сознание, музыка через звуковую символику расширяет мировосприятие людей до метаисторических первоисточков. «У первичных интуиций философского мышления о мире возникают сначала вскипания, вращения, вихри, водовороты – им не свойственна рациональная распланировка, и было бы фальшью гримировать их под систему, – если только вообще-то таковая ни есть всегда *vaticinium post eventum* (Ю. III. – предсказания задним числом)», – пишет Флоренский, интуитивно чувствуя смену парадигм [7, с. 28].

Высота абстракций философских взлетов Павла Флоренского органично удерживает пласт земного проявления музыки в народных формах. Русская народная песня, частушка, со свойственной им свободной импровизационной природой, оказывают неповторимое влияние на творческий метод Флоренского как открытый, необусловленный взгляд философа на красоту изменчивого мира.

Музыкальность Флоренского выразилась не только в эстетизме его взглядов, но и в формировании принципиально новых подходов к философии и философствованию.

В контексте исследования принципов музыкального мышления Флоренского применение традиционного психологического подхода к характеристике музыкальной одаренности или психоэмоциональной способности личности воспринимать и чувствовать музыку оказывается недостаточным. Борис Теплов в монографии «Психология музыкальных способностей» выделяет два основных показателя музыкальности: эмоциональная отзывчивость на музыку и музыкальные способности (звуковысотный слух и чувство ритма) [8, с. 37–58]. Безусловно, как сказано ранее, Флоренский обладал уникальной способностью тонко чувствовать не только музыкальные произведения, но и музыку звуков окружающего мира. Что касается его музыкальной одаренности, то по воспоминаниям его современников, мыслитель действительно был отмечен исполнительским даром и любил музицировать. Он прекрасно владел игрой на фортепиано и профессионально исполнял произведения Моцарта, Бетховена, Баха.

Он настолько целостно чувствовал музыку, что ощущал цветовые нюансы тональностей. К примеру, тональность ре-мажор представлялась ему «соломенно-золотистой, а может быть, чуть-чуть золотисто-зеленоватого цвета, солнечной,

ликующей, но ликующей осенним ликованием. Это радость, имеющая под собой преодоление страдания, просветленная», – читаем ощущения философа в рукописном фрагменте «Музыка» от 1916 года, сохранившемся в семейных архивах Флоренских [цитата по 9, с. 83].

При этом представленные музыкальные способности Флоренского являются скорее протоосновой музыкального мышления философа, которому свойственно было гениальное восприятие целостности жизни подобно единому организму музыкально устроенного космоса. Мышление Флоренского на основе принципов музыкальной драматургии, при помощи методов музыкального постижения, моделями антропо-космологической онтологии и теоэкзистенциального богословия как целостности музыкального универсума можно называть музыкальным, отражающим универсальные основы вселенских принципов.

Известно, что определенное время Флоренский находился под влиянием гносеологии Иммануила Канта. Да и само время (конец XIX – начало XX вв.) расцвета неокантианства не могло не повлиять на прогрессивно мыслящего историка философии, каким был Павел Александрович. В контексте кантовской теории познания Флоренский обращается к идее антиномичности мышления. Павел Александрович признает антиномичную природу рацио. «Мы не должны, не смеем замазывать противоречие текстом своих философов! Пусть противоречие остается

глубоким, как есть. Если мир познаваемый надтреснут, и мы не можем на деле уничтожить трещин его, то не должны и прикрывать их. Если разум познающий раздроблен, если он – не монолитный кусок, если он самому себе противоречит, – мы опять-таки не должны делать вида, что этого нет. Бессильное усилие человеческого рассудка примирить противоречия, вялую попытку напрячься давно пора отразить бодрым признанием противоречивости» [10, с. 157].

О. Павел Флоренский – православный священник, сторонник святоотеческой традиции. Следуя традиции русской религиозной философии на пути искомого единства, софийности, опираясь на принципы музыкального универсума, он предвосхищает идеи философии целостности. В этой связи философ творчески интерпретирует концепт антиномичности мышления, переводя его в плоскость антиномий интуитивного и рационального, находя ответ в музыкально-космологических основах универсума, устроенного согласно пифагорейской музыке сфер. Последователь Пифагора Филолай (V век до н. э.) пишет: «Музыка есть гармоническое соединение противоположностей, приведение к единству многого и согласие разногласного» [цит. по 11, с. 70]. Так антиномичность выступает в философском методе по аналогии с музыкой как обоснование целостности. Цель обращения Флоренского к антиномии – преодолеть разрыв между

подсознательным символом и сознательным образом, то есть достичь единства.

Будучи богословом, о. Павел Флоренский преодолевает примитивную антиномичность (как принцип бинарных оппозиций разума) более емким голографическим представлением о триадичности мира. В этом контексте богословское учение о тринитарном единстве способствует расширению философского представления о музыкально устроенном мире. Вершиной музыкальных основ мироустройства, отраженных в организации музыкальной ткани, является принцип, органично сочетающийся с музыкальной дихотомией и расширяющий спектры философского поиска. Это триадичная природа музыки. Вернее, триадичность как условие ее бытийственности, которая реализуется в обязательном осуществлении триады композитор-исполнитель-слушатель. Музыка, как никакой другой вид искусства, нуждается в этой триадичности, выступающей определяющим условием ее главного предназначения – катарсиса, очищения через освобождение от обусловленности и проникновение в мир целостности. Катарсиса в виде снятия тех оболочек, которые уводят, разделяют и удаляют от чистого необусловленного бытия духа, прикосновение к которому и несет в себе голографический принцип музыкальной триадичности как отражение целостности. Без полноценного участия хотя бы одного представителя триады мистика музыкального

катарсиса не осуществляется, ибо музыкальный катарсис – это единовременное включение в Целостность, в которой музыка, не отвергая своей дуальной природы, через триадичность осуществления трансцендирует все формы обусловленности.

Интуиции Флоренского предвосхищали триадичный подход в объяснении музыкально устроенного космоса. Флоренский был прекрасным музыкантом-исполнителем, великолепным и тонко чувствующим музыку слушателем и вместе с тем – музыкально мыслящим философом-творцом, создателем музыкальной универсальной концепции космизма. «Истина, Добро и Красота – эта метафизическая триада есть не три разных начала, а одно. Это – одна и та же духовная жизнь, но под разными углами рассматриваемая» [10, с. 147]. Эти «разные углы» и есть составляющие музыкального мышления Флоренского, в виде Философии (метафизика и наука), Богословия и Искусства. Универсальным выражением этой триады является музыка, которая содержит в себе рациональные законы, иррациональные ощущения и высокий идеал духовного бытия или устройства космоса.

В отличие от Алексея Лосева, анализировавшего временную природу музыки и закономерности ее логической организации, Павел Флоренский сосредоточился на пространственной характеристике музыки. Если у Лосева музыка связана, прежде всего, с временным критерием, с динамичностью, процессуальностью, то для

Флоренского важно пространство, конструктивизм. Поэтому ритм и тембр, то, что организует пространство, было важно для него. «Но более мелодии я всегда чувствовал музыкальную ритмику, с одной стороны, а окраску звуков – с другой» [6, с. 78–79]. При этом нужно учитывать фундаментальный эстетизм мировосприятия Флоренского, который во многих работах настаивал на художественной целостности пространства-времени.

Если у Лосева музыка – «Хаокосмос», то у Флоренского – это универсальный космос, и отсюда пространственная упорядоченность. У Флоренского звуковой мир музыки является двойственно открытым, в виде взаимодействия Небесных и Земных движений. То есть, в сферу земных измерений включаются небесные, и музыка выступает пространством доопределения земного и небесного.

Анализируя эвклидову характеристику пространства, Павел Флоренский перечисляет его основные свойства: «... оно (пространство) однородно, непрерывно, связно, бесконечно и безгранично...Остановимся, прежде всего, на однородности евклидовского пространства, как наиболее враждебного цельности и самозамкнутости художественных произведений и живых органических форм» [12, с. 21]. Флоренский делает упор на обращение к органике жизни как эталона художественной формы. При этом однородность, по мнению мыслителя, отвергает

самоценность и неповторимость всех составляющих жизни как условие ее развития. «Признак однородности пространства в общем состоит в неиндивидуализированности отдельных мест пространства: каждое из них таково же, как и другое, и различимы они могут быть не сами по себе, а лишь относительно друг с другом» [12, с. 21]. Понимая пространство как поток жизни, в чем ощущается влияние учения Бергсона о «жизненном потоке», Флоренский указывает на принцип вечной изменчивости и текучести жизни, аналогом чего выступают, прежде всего, принципы организации музыкального пространства и принципы его развития. Эта идея Флоренского во многом предвосхищает тенденции современного мышления в виде обращения к синергетике как учению о саморазвивающейся системе, а также преодоление в музыке конца XX века строгой зависимости между консонансом и диссонансом, в силу чего появляется критика функционализма в музыке (Яворский и Асафьев). По сути, Павел Флоренский, подобно Александру Скрябину, которого критиковал за стремление выйти за границы устоявшихся стереотипов музыкального мышления в поисках новых звукорядов, строев, звукосочетаний, оформляет тенденцию образования новых категорий и понятий в философском мышлении, а также ассоциативного и интуитивного подходов в философской методологии. У Флоренского этос музыки обращен в трансцендентное, поэтому интуитивизм, а не

рационализм лежит в основе его философского мышления.

Интуитивизм у Флоренского представлен как целостное чувствование глубины реальности, эволюционных смыслов развития и их рационального обоснования в качестве одухотворенного разума. Музыкальный интуитивизм Флоренского как вчувствование в глубинные истоки целостности и космического единства выражен через его концепцию энергийного символа: «Такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной...несет в себе, таким образом, эту последнюю» [13, с. 287].

Интуитивизм неразрывно связан с невербальными формами философствования, с глубинным чувствованием смыслополаганий существования единого организма жизни. Отсюда и синтетичность мышления Флоренского, выраженная не только дискурсивно, но и глубинно-чувственно.

Специфика синтетизма Флоренского заключается в единении внешнего символа, формы, слова и внутреннего ощущения его глубинного невыразимого понимания, своего рода единство глубинного интуитивизма и понятийного рационализма, что нашло выражение в символическом реализме мыслителя.

Синтетизм выступает в дуальном взаимодействии с синкретичностью в качестве редукции к неразделенному единству. Флоренский

рассматривает музыку как «порождающую модель языка», как протоязык, сохранивший свою нераздельную синкретическую природу коммуникации целостными смыслами. Через музыку Флоренский искал универсальный язык символов, знаков, звуков как основу своих философских мироощущений. «Вызвать игру – это и есть метод познания. ... и постижение реальности есть со-ритмическое биение духа, откликающееся на ритм познаваемого. Иначе говоря, метод познания определяется познаваемым, и в органическом сложении книги говорит органическая же форма ее предмета. Поэтому сочинение трудно противопоставить предмету: это отчасти – как в музыке, где трудно объяснить на словах, что есть предмет данного произведения – вовсе не от «формальности» музыки, в смысле противоположения формы и содержания, а именно в силу теснейшей их связи, так что изложение начинается непосредственно из своего предмета, и никакого промежуточного слова между тем и другим – не вставить» [13, с. 32].

Высший символизм Флоренского основывается на принципах синергии¹ как форме взаимодействия с высшим духовным миром. Синергия проявляется через закон всеединства и диалектический принцип, основанный на антиномиях (формы и содержания, смысла и явления). Это одно из высших проявлений

¹ Синергия – религиозание (связь) с Богом.

музыкального мышления и перенесения его принципов на философский метод.

Как уже отмечалось, музыка, как вид искусства, не являлась специальным предметом исследований Флоренского. В контексте изучения философом вопросов художественного пространства музыка также занимает опосредованное место. В работах Флоренского «Обратная перспектива», «Иконостас», «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», посвященных символизму в искусстве, представлен анализ живописи, скульптуры, театра, поэзии. При этом методология эстетического восприятия пространства через смысловое наполнение художественных конструкций является базовой в творческом методе мыслителя, применяемом в истории философии, теологии, естествознании. Возможно, этим объясняется особый интерес Флоренского к тембру и ритму, благодаря которым формируется специфика музыкального пространства; его внимание к имплицитной природе звука, как потенциального, неслышимого, иррационального наполнения целостности пространственной ткани музыки. «Мне хотелось звуков иррационального тембра, шелестящих, скользящих. Сочность звука мне всегда была отвратительна. Звуки, сухие, как удары, звуки-трески, звуки-шумы, арфа, например, или звуки, которых я не знал в музыке и нет, их искало мое воображение» [6, с. 79].

Все принципы организации музыкального пространства объединяются Флоренским в идее целостности. Олицетворением этой целостности, согласно мыслителю, становится как иррациональная природа звуков, так и в целом иррациональная природа музыки, через которую и возможна необъяснимая рационально связь с Богом. Искусом (искушением) на этом пути, по мнению Флоренского, есть искусство, особенно музыка как самое синергичное искусство. В искусстве есть соблазн подмены красоты духовной красотой физической, подмены высшего низшим. В этой связи Флоренский говорит о необходимости духовной аскезы, как основы синергичного воссоздания «симфонической личности».

В идее «симфонической личности» Флоренский стремится реализовать антропный принцип доопределения Человека и Бога путем расширения смыслов человеческого бытия. Индивидуальное саморазвитие он понимает как импульс к расширению системы жизненного мира. При этом он старается максимально отказаться от системности в мышлении как завершенной структуры. Для отца Павла пространством расширения системы является музыка, которая лишена материальности, давящей чувственности и сочности звучания, которые с юности были для него неприемлемы. Это пространство музыки сфер, о которой говорил Пифагор, музыки неслышимой Бозэция или музыки метафизической Шопенгауэра. Пространство музыки как высшей и

сверхсистемной абстрактности. Неслучайно он опирается на высказывание В. Г. Ваккенродера, цитируя его: «Кто верит какой-либо системе, тот изгнал из сердца своего любовь! Гораздо сноснее нетерпимость чувствований, нежели рассудка: Суеверие, все лучше Системотверия – «Aberglaube ist besser, als Systemglaube» [13, с. 28]. Стремление к иррациональному и сверхсистемному находит отражение в определении Флоренским отношения к философскому методу, в котором внесистемность зачастую является определяющей развитие мысли.

Музыка для Флоренского была проявлением духа божественного самоопределения, а ее пространство условно определялось как метафизическое отражение трансцендентного, как наиболее существенные принципы боготворимого мира. Отсюда желание мыслителя преодолеть всякую системность. Флоренский пишет: «Темы набегают друг на друга, нагоняют друг друга, оттесняют друг друга, чтобы отзвучав, уступить место новым темам. Но в новых – звучат старые, уже бывшие. Возникая в еще не слыханных развитиях, разнообразно переплетаясь между собою, они подобны тканям организма, разнородным, но образующим единое тело: так и темы диалектически раскрывают своими связями и перекликаками единство первичного созерцания. В сложении целого каждая тема оказывается так или иначе связанной с каждой другой: это – круговая порука, ритмический перебой взаимопроникающих друг друга тем. Тут ни одна

не главенствует, ни в одной нельзя искать родоначальницу. Темы не нижутся здесь последовательным рядом, где каждое звено *more geometric* (геометрическим способом) выводится из предыдущего. Это дружное сообщество, в котором каждый беседует с каждым, поддерживая все вместе взаимно обучающий разговор. Связующие отношения тут многократны, жизненно органичны, в противоположность формальным, исчислимым и учитываемым связям рациональных систем, причем сами системы напрашиваются на уподобление канцелярскому механизму, с внешними и скудными системами, но точно определенными заранее отношениями. Напротив, та ритмика мысли, к которой стремится автор, многообразна и сложна множественностью своих подходов; но во всех дышит одно дыхание: это – синергия» [13, с. 29].

Подчеркивая стремление к антисистемности, Флоренский вводит в философскую бытийственность гетерофонию как музыкальную модель нового миропонимания. «Гетерофония – полная свобода всех голосов, «сочинение» их друг с другом, в противоположность подчинению. Просится подобие: русская песня» [13, с. 30].

Под гетерофонией Флоренский понимал полную свободу всех голосов, которые, импровизационно развиваясь, преодолевали какое-либо подчинение, способствуя при этом «досочинению» их друг с другом. Характерный для мыслителя постоянный перенос музыкальных принципов на философские

основания способствовал открытию голографического метода в контексте нового типа рациональности. «Строение такой мысленной ткани – не линейно, не цепью, а сетчатое, с бесчисленными узлами отдельных мыслей попарно, так что из любой исходной точки этой сети, совершив тот или иной круговой обход и захватив на пути любую комбинацию из числа прочих мыслей, притом, в любой или почти любой последовательности, мы возвращаемся к ней же. ... Это – круглое мышление, прием излагать созерцательно» [13, с. 27].

Гетерофония Флоренского предвосхитила нелинейное мышление постмодерна. Это самая невероятная (по степени свободы) из всех вероятных моделей философского выражения, отражающего в себе высшие музыкальные принципы устройства универсума.

В своем пределе гетерофония – знак осмысленной и целенаправленной множественности в ее внутреннем единстве. Не удивительно, что именно эту форму физик и математик Павел Флоренский, последователь теории множественности Г. Кантора и теории относительности А. Эйнштейна, избрал как идеальную модель информации. При этом скрепляющим началом гетерофонной многоголосицы выступает, согласно Флоренскому, синархия или синергия. Гетерофония выступает как образец равноправия, самодостаточности и свободной импровизационности. На смену

полифонии средневековья и гомофонии ренессанса приходит гетерофония как принципиально новый тип мышления, в котором свободная импровизационность и самодостаточность «единичного» выступает основанием глубинного синергического единства. Так формируется принцип сотворчества, в котором каждая идея развивается сама и способствует развитию другой, не менее самодостаточной темы. «От этих водоразделов, идеи целого, формы, творчества, жизни, – потечет мысль в новый эон истории» [13, с. 33].

Синергия и гетерофония обеспечивают «внесистемную системность» философского метода Флоренского. С одной стороны – всеединство, с другой – универсальный космизм со свободной автономией всех компонентов.

Если гетерофония отражает полную свободу и творческую природу проявления множественности, то синергия придает этой свободе момент целостности, что формирует принцип взаимообусловленности множественности и целостности в виде гетерофонной синергичности и синергичной гетерофонии. Так, взаимодополняемость синергии и гетерофонии представлена у Павла Флоренского в виде парадокса «внесистемной системности» философского метода.

Специфика философско-музыкального мировоззрения Павла Флоренского пронизана доминантой духовного начала. Духовность – довольно сложная и до конца не определяемая

категория в современной системе гуманитарных знаний, у Флоренского корректируется понятием «пневмосферы». Зачастую духовность в современном философском дискурсе связывают с трансцендентной детерминантой, в силу чего теоретизация духовности приобретает размытый характер, оставаясь в сфере умозрительной абстракции. Для Флоренского духовность – это сущностная проявленность жизни одухотворенного космоса. В своем понимании духовности Флоренский близок взглядам космистов, в частности, учению о ноосфере Тейяра де Шардена [14] и В. И. Вернадского [15], которые объясняют поддержание жизни биосферы свободной энергией, порождающей ноосферу. Флоренский разделяет и взгляд Л. Н. Гумилева на понятие антропосферы, которая, согласно идеям исследователя, занимает промежуточное место между мертвой техносферой и живой природой [16]. Опираясь на идейную основу духовности в космизме, П. А. Флоренский обосновывает онтологию, в которой мир и человек встречаются в обожжении. Из сохранившихся трудов и писем мы можем утверждать близость его картины мира «пифагорейской музыке сфер», которую в письме к В. И. Вернадскому он назвал пневмосферой или духовностью. Путь к духовности по Флоренскому зависит от степени пассивности или активности сознания. «Активностью сознания время строится, пассивностью же, напротив, расстраивается...» [12, с. 227]. Духовность по Флоренскому – это

постоянное преобразование, через движение к пневмосфере, это активная трансформация сознания, которая сродни музыкальным трансформациям интонаций и ритмов, преобразующихся во времени. ИмPLICITная музыкальность Флоренского интуитивно способствовала открытию антропософского аспекта духовности через универсальные принципы музыкального развития, что во многом разрешает проблему социализации духовности. Учение о пневмосфере как точке обожжения человека и мира предвосхищает антропный принцип Картера [17] как аспекта развития современной культуры, в которой музыка максимально приближена к встрече с духовным в силу своей антиномичной природы в виде дуальности постижимого и непостижимого, опытно данного и вместе с тем ускользающего от полного осуществления в опыте. «Музыкальное, с одной стороны, космично, – пишет А. Е. Малахов, – с другой – субъективно: музыкален космос, но музыкальна и человеческая душа» [18, 6].

Обобщая вышесказанное, следует отметить, что принципы музыкального мышления, имPLICITно присущие миропониманию Флоренского, составляют основу философского метода мыслителя и могут быть сформулированы следующим образом:

- Антиномизм;
- Целостность;
- Музыкальный принцип организации пространства;

- Интуитивизм;
- Синтетичность;
- Синкретичность;
- Синергийность;
- Внесистемная системность;
- Гетерофония;
- Духовность (Пневматосфера).

Так, специфика музыкального мышления как имплицитная основа творчества Флоренского, нашла выражение в универсализме его взглядов и философском восприятии единства естественнонаучных, эстетических и богословских знаний. Философ не разделяет мир на физику и лирику, на технические и гуманитарные знания о нем, а моделирует универсальные законы космоса через интуитивно-сердечную связь с Богом, наделяя каждую точку проживания человеком великой миссией – синергийного сотворчества новых миров в бесконечно расширяющейся Вселенной, где гетерофония как досочинение вносит эвристические звучания музыкального универсума.

Основы миропонимания Флоренского выступают содержательным разрешением кризисных состояний философского постмодерна (плюрализма как источника мировоззренческой неопределенности, смерти субъекта, конца истории и т. д.) путем утверждения и развития продуктивных идей космизма, обогащенных теоэкзистенциальной методологией и

антропософской аксиологией симфонической личности.

Благодаря универсальности принципов музыкального мышления, Флоренский вводит в философию фундаментальный онтологический концепт «истина – красота – музыка», антропо-гетерофонный принцип синергийного сотворчества человека и Бога как тео-антропного доопределения; расширяет представление о языке философии как образно-символическом пространстве выражения мыслеформ о Целостности мира в виде единства объекта и субъекта.

В то же время Флоренский оживляет теологию трансцендентно-имманентным синтезом, единством и доопределением веры и разума, определяя Божественное предназначение человека через его эволюционную миссию синергийного единства гетерофонного сотворчества.

О. Павел утверждает созерцательно-творческий эволюционный тип культуры, преодолевающий механистические, мертвые, агрессивные модели ее существования. Противопоставив деструкции – деконструкцию в качестве переходного периода в музыкальной культуре в виде антропо-теологического синтеза и одухотворенного начала музыкально звучащего мира, Флоренский предвосхищает негативную диалектику Т. Адорно.

Философ наделяет музыку высшей миссией среди всех искусств, поднимает ее статус и предназначение до высших принципов

мироздания, основой которого является эктропия – творчески созидаящая деятельность Логоса, противостоящая Хаосу. Принципы философского мышления Флоренского открывают эвристические пути развития музыки как основы духовности, наделяя музыкальное искусство возможностью преобразовывать сознание человека и общества по законам духа.

Литература:

1. Шопенгауэр А. К метафизике музыки / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Статьи эстетические, философские М. В. и афоризмы / Шопенгауэр А. – Х., 1888. – С. 196–208.

2. Трубачев С. З. Избранное: ст. и исслед. / диакон Сергей Трубачев ; сост. Игумена Андроника (Трубачева) ; предисл. М. С. Трубачевой, О. С. Никитиной. – М., 2005.

3. Юдина М. В. Лучи Божественной Любви / М.В. Юдина. – М.–СПб., 1999.

4. Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка :. сборник статей к 120-летию о. Павла. – СПб., 2002.

5. Сигитов С.М. Монографические очерки по философии музыки. Поиски новых художественных категорий музыки XX века / С.М. Сигитов. – СПб., 2001.

6. Флоренский П.А. Детям Моим. Воспоминанья прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание / сост.: игумен Андроник (Трубачев), М.С. Трубачева, Т.В. Флоренская, П.В. Флоренский. – М., 1992. – 560 с.

7. Флоренский П.А. Пути и средоточия / П.А. Флоренский // Флоренский П.А. У водоразделов мысли : в 2 т. – Т. 2. – М., 1990.

8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей

/ Б.М. Теплов. – Л., 1974.

9. Трубачев С. З. Музыкальный мир П. А. Флоренского / С. З. Трубачев // Советская музыка. – 1988. – № 8. – С. 81–89.

10. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины / П.А. Флоренский. – Т. 1. – М., 1990.

11. Татаркевич В. Античная эстетика / Татаркевич В. – М., 1977.

12. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М., 1993.

13. Флоренский П.А. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский. – М., 1990.

14. Тейяр де Шарден П. Божественная среда / П. Тейяр де Шарден. – М., 2003.

15. Вернадский В. И. Несколько слов о ноосфере / В.И. Вернадский // Успехи современной биологии. – № 18. – Вып. 2. – С. 113–120.

16. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли / Гумилев Л.Н. – Л., 1990.

17. Картер Б. Совпадение больших чисел и антропологический принцип в космологии / Б. Картер // Космология. Теория и наблюдение. – М., 1978.

18. Малахов А.Е. MUSICA LITERARIA: Идея словесной музыки в европейской поэтике / А.Е. Малахов. – М., 2005.

СОВРЕМЕННОЕ БЫТИЕ ФИЛОСОФИИ, ИЛИ БЫТИЙСТВЕННОСТЬ ФИЛОСОФИИ СЕГОДНЯ

Ироничное эссе вместо заключения

Все, что имеет бытие, – эквивокационно. То есть, одновременно свершаемо в двувекторности. Такая двувекторность представлена в виде стягивания в единую точку, где всегда потенциально присутствует возможность осуществления, объективации, формализации. И от того, с какого ракурса мызираем, через какой вход входим, через какие очки всматриваемся, зависит, что же открывается нашему пытливному философскому взору.

Вход со двора, с черного хода, с того, который не показывают по праздникам и куда не заводят официальных лиц. Современный быт философии. Или быт современной философии. Или философский быт как таковой, без теоретических прикрас и пафосного лукавства.

Философский быт – грязная кухня с налетом академической пыли и не вписывающимся в современный дизайн минимализмом, вопиющего беспорядка постмодерна.

Философский быт – прикрытый обыденностью, усыпленный ум философа и концептуальная неудовлетворенность обесцениванием вечных истин в обывательском хаосе информации.

Философский быт – манипуляция общественным

сознанием и манифестация ложного в одеждах истинного под прикрытием гламурной элитарности и кричащей эпатажности, подобно крику немого в толпе глухих.

Философский быт – тщательно скрываема безнадёжность, скромно прикрытая иллюзией корпоративной избранности.

Философский быт, как и всякий быт – это нечто интимное, скрытое, глубинное, без чего ни бытийственность, ни тем более бытие не осуществляются, вынося на поверхность вымученное, выстраданное, переболевшее и уже кристаллизованное в гранях сверкающей истины идейных прозрений, интуитивных откровений и укоренившихся, словно первозданное естество, чувствований глубины реальности. То, что выносят через парадный подъезд, оставив на задворках метания творческой неудовлетворенности и смрад просроченных отходов рефлексивных мучений.

Бытийственность современной философии, называемая постмодерном, постнеклассическим периодом и, наконец, постфилософией. Оказывается, у современной философии нет не только будущего, но и настоящего, ведь настоящее не может быть после. Постмодерн создал философию без субъекта, без истины, без сущности, без реальности. Все, чем была наполнена бытийственность философии в ее «акме», постмодерн отнял у нее. Постмодерн – как игра в бисер европейских интеллектуалов, наполнил бытийственность философии в XX веке

поликонцептуальностью, поливекторностью, в лучшем случае полифоничностью идейной плюральности, которая не может разродиться в новое качество, оставаясь в вечном бремени множественной несбыточности. Если философия XX века, в лице Хайдеггера, задала тон повороту в виде преодоления классической метафизики и перехода от сущего к бытию, то постмодерн в слепом безумии подарил философской бытийственности цепь поворотов, ведущих иногда в глухой угол философской пустоты. Это и лингвистический поворот от понятия к языку, и антропологический поворот от Я («самости») к телу, и структуралистский поворот от субъекта к структуре, и экзистенциальный поворот от единства самосознания к единству человеческого бытия, и коммуникативный поворот от целерационального действия к акту коммуникации, и герменевтический поворот от значения к смыслу... А что «там, за поворотом»... «новый поворот»? В этом разноверсийном самосвершении бытийственности философии ожидаемым представляется новый онтологический поворот, но какова же его природа?

Что мы можем вспомнить между классикой и неклассикой, модерном и постмодерном? Воспоминание – удел старости? Но как же молод восхитительный Платон с его знанием как воспоминанием! Переосмысление, осмысление – потенциал будущего. Но есть ли оно у современной философии? Подобно августиновскому времени,

философия есть только в настоящем, где стягивается и воспоминание классики, и постнеклассические надежды. Только в бытийственности настоящего классика становится современностью, оставив позади устоявшуюся системность и косность отжитых концептов. И только в настоящем бытийственности философии актуализируется авангард, подрывая академические устои смысловыми абсурдами и концептуальными провокациями. И это – настоящее бытие философии.

Философия сегодня живет своим автономным, обособленным бытием. Причем, бытием достаточно инертным, сонным, мало кому известным не только в среде обывателей, но и в среде образованных людей. В таком сонном состоянии она перестала быть кому-либо интересной. Такой себе философский сон философии. Сон как игра. Игра, как норма философствования, становится философской лудоманией, в виде зависимости, для которой характерны частые повторные эпизоды, через стереотипы мышления. Такая зависимость есть фактором игрового начала, в преодолении которого и лежит возможность определения границы возможного. Сценическая жизнь – иллюзорна и позволяет отодвинуть глубинные вопросы о смыслополагании на потом, когда разойдется зритель. Но тут вскрывается феномен матрешки, виртуальной бесконечности: выйдя из одного сценария, философия невольно оказываемся персонажем другого спектакля.

Иллюзия игры не оканчивается. Будто бы во сне ты видишь сон, в котором спишь и тебе снится сон, что ты спишь, и так до бесконечности. Опасность заключается в том, что невозможно определить: ты проснулся или тебе только снится, что ты проснулся. Да и вообще, нужно ли просыпаться. Возможно, истинное там, во сне, а в бодрствовании только фрагмент иллюзии. Жизнь там, где царствует дух и отсутствует несвобода. Свобода, зажатая рамками должного, правильного, нужного, которые уводят от целостного, далека от истинной жизни. Отсутствие истины порождает необходимость игры в философию. Тогда уже трудно определить, где явь и где сон. Все обусловлено игрой или иллюзией игры, и истинное, сущностное, абсолютное уже так далеко, что и не стоит о нем грезить, ведь ты во сне, который тебя заботливо убаюкивает и защищает от истины.

Мир захлебнулся в современных информационных технологиях, глобальном проявлении агрессивности как нормы выживания, инстинктивно-низменной телесности и царстве золотого тельца. А философия, демонстративно отгородившись от всего, что ниже ее достоинства, продала себя на поприще политтехнологий. Нельзя не согласиться с Гегелем: «Философия – эпоха, схваченная в мыслях». Философия всегда была квинтэссенцией времени и при этом служила выражением его идейной доминанты. Была царицей и при этом служила. Сначала религии, потом науке, в некоторых тоталитарных системах –

идеологии, а сейчас – политике. Продвинутая, но при этом конъюнктурная часть интеллектуалов переместилась поближе туда, где истинный философ не выживет – к кормушке, к власти, уже не свершая никаких поворотов, а просто создавая информационные шумы, коммуникативные имитации, ласкающие слух тех, кто слушает, но не слышит. В этой связи показательна для современной бытийственности активизация «потребления» философии на широких просторах публичных трибун, политических состязаний, прагматичного бизнеса и даже обывательской повседневности (к примеру, «философия комфорта» выступает брендом строительной компании; тезис «философия красоты» «одухотворяет» работу парикмахерского салона; приходилось встречать даже термин «метафизика футбола» и т. д.). Что это? Жажда философствования или последняя агония растратившей себя «царицы наук».

Но, слава Богу! Появилась тоска по классике, по академической философии в ее классических одеяниях, и если бы не эта тоска, философская бытийственность скатилась бы до быта, растворившись в безрадостной безнадежности туманного утра, когда уже и вспомнить нечего. Не то что «время былое и лица давно позабытые», но и способность помнить вспомнить уже не удастся.

Пока не наступила философская амнезия, вспомним: классическая философия учит, что мыслить можно мыслимое, а неммыслимое мыслить нельзя. Фундаментальный постулат философской

классики – «тождество бытия и мышления». Но сегодняшнее бытие философии, после всех перипетий неклассики и постнеклассики уже не может существовать в рамках этой системы. Сегодня философия ищет то, что не позволяет системе стать системой. Философия – это всегда поиск. Поиск предела возможного, который в невозможном. Оказывается – вот задача философии: сделать невозможное мыслимым, расширив границы возможного.

В развитии общества всегда возникают эпохи, когда ранее сложившиеся ориентиры, выраженные системой универсалий культуры, перестают обеспечивать воспроизводство и сцепление необходимых обществу видов деятельности. Тогда возникает разрыв традиций и формируются потребности в поиске новых мировоззренческих смыслов. В этом плане Шопенгауэр принадлежит будущему, а Гегель – прошлому, хотя пространственно-временные условия их мышления совпадают. Гегель завершает систематизацию отработанных знаний, а Шопенгауэр подрывает границы этой системности, открывая новые вехи бытия философии. Фома Аквинский систематизирует схоластическую метафизику. Мастер Экхарт, будучи первоначально классическим схоластом, раздвигает границы теологии до протопротестанских концептов и предвосхищает идеи неклассической философии.

Сознание всегда шире, чем мы можем его выразить, а, следовательно, философия всегда

шире, чем она себя манифестирует в бытийственности. При этом все, что мы не можем выразить, уже не философия, вернее, все, что угодно, но только не философия. Но! Говоря о мышлении, мы подразумеваем обретение, открытие чего-то нового. Старое, известное, системно организованное уже нельзя помыслить, оно уже однажды было помыслимо, то есть открыто как нечто новое. Его можно только знать. А вот бытие? Может ли оно быть новым? Где источник нового бытия в вечно свершающейся бесконечности абсолюта? Есть только степень нашего незнания о бытии, которое в своих возможных беспределах неисчерпаемо. Следовательно, классическое «тождество бытия и мышления» в современном рождении мыслимого из неммыслимого, возможного из невозможного, ума из безумия, вновь терпит фиаско.

Оказывается, безумие, в разнообразии разумных экспликаций, – истинное бытие философии. Подобно рождению порядка из хаоса, бытия из небытия, то есть нечто интимное, ускользающее, таинственное, сокровенное, вечно притягательное своей неохватной полнотой и является истинной родиной философской природы, тайно стремящейся к трансцендированию, кардинальному выходу за границы не только разумной системности, отрезвляющей пьянящий импульс творческих вакханалий, но и всего неммыслимого. При этом ни крайности иррационального, ни туман

интуитивных прозрений не возвращают на родину «царицу наук», ибо ее царство – человек! А человек – явление неисчерпаемое в своих смыслообразующих осуществлениях. Человек мыслящий, чувствующий, волящий, интуирующий и при этом человек целостный, трансцендирующий фрагментарную множественность к имманентной глубине внутреннего Я.

Не случайно Н. Бердяев считает, что философия «раскрывается только в человеке, из человека и через человека» [1, с. 117], а К. Ясперс уверен, что «там, где пробуждается человек, пробуждается философия» [2, с. 68]. Мне кажется, мы на пороге философского пробуждения, а с ним и человека. Человека, который, надев очки культурных манифестаций, защищающих его от ожогов «абсолютной истины», готов сегодня сменить оптику различия и разделения на ракурс целостности, в котором происходит самоактуализация истинного Я, творящего новые реальности.

В этой реальности все большая неустроенность философского быта порождает междисциплинарную бытийственность философии, которая будет служить теперь уже только себе самой. Истинным бытием которой станет допущение ожидаемой онтологической холономности, голографической системности и ценностной доминанты в мучительных **поисках смысла как единственного вопроса философии.**

Сегодня одни не воспринимают слова духовность, мистика, феномен, эзотерика. Другие, захлебнувшись в океане немислимого, утратили мыслимую разумность самоценности человеческой сути. На этом распутье, где крайности лишь уводят от истины, философия, находясь в почтенном возрасте, имея за плечами богатый опыт, обладает всеми шансами приблизиться к той мудрости, которую полюбила еще с античной колыбели, но до сих пор не догадывается, что же это. Все рациональные потуги обозначить ее логико-теоретические границы или иррационально схватить хвост уносящейся в небытие кометы мудрости – бессмысленны. Да и само утверждение смысла – смертельно для бытия философии. Лишь вечное вопрошание о смысле в самих глубинах бытия философии откликается эхом абсолютной свободы в царстве чистого духа, в преддверии которого будет всегда стоять, но никогда не решится войти, ее величество философия. При этом манящая мудрость вечно призывает свое философское отражение сохранить зеркальную ясность. И тогда звучит музыка!

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

ШАБАНОВА Юлия Александровна

**ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА:
МЕСТО ВСТРЕЧИ – ЧЕЛОВЕК**

Монография

Ответственный за выпуск: *Ю. А. Шабанова*
Литературный редактор: *В. М. Орыцкий*

Підписано до друку 26.10.2017 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 8,84. Наклад 100 пр.
Зам. № 271.

Видавництво і друкарня «ЛІРА»
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №188 від 19.09.2000