

УДК 17.023.362

*Т. И. Кузякина***МУЗЫКА И ДУХОВНЫЙ МИР ЧЕЛОВЕКА**

В статье обсуждается взаимосвязь музыки и духовного мира человека. Аргументируется тезис о том, что в соответствии с двумя формами духовности, основанными на теистической и пантеистической религиозности, существует два типа высокой музыки – эйдетическая и романтическая. Первый тип музыки основан на интуиции «точечного времени» или вечности, второй – на интуиции бесконечного пространства.

**Ключевые слова:** бесконечность, воображение, духовность, духовный мир человека, пантеизм, романтическая музыка, теизм, эйдетическая музыка.

*Т. I. Kuzyakina***THE MUSIC AND THE INNER WORLD OF THE PERSON**

The article deals with the interrelation of music and the inner world of the person. The following thesis is argued that according to two forms of spirituality based on the theistic and pantheistic religiousness there are two types of music – eidetic and romantic. The first type of music is based on intuition of «point time» or the eternity; the second one – on intuition of the endless space.

**Keywords:** eternity, imagination, spirituality, the inner world of the person, pantheism, romantic music, theism, eidetic music.

Рассматривая музыку как специфическую форму репрезентации духовного мира человека, мы имеем в виду музыку европейскую, представленную ее классической – светской и конфессионально-богослужебной – традициями. Выросшей из средневекового менестрельства музыки развлекательной мы не касаемся. Это особая тема, которая должна обсуждаться серьезно, но отдельно.

Музыка, всегда сопровождавшая жизнь человека, в своих глубинах отражает важнейшие, первопричинные основы бытия. Из века в век, от человека к человеку музыка передает свою духовную энергию, приподнимая человека над неотступными тяготами его бытия. Существует множество интерпретаций духовности, и количество их неизменно растет. Сложившееся многообразие отражает сложность, глубину, многогранность и

противоречивость духовных аспектов бытия. Мы рассмотрим два подхода к духовности в музыке: традиционный и нетрадиционный. Для нас более приемлем подход к духовности, основания которого разработаны в некоторых классических трудах европейской философии и эстетики, и в систематической форме эксплицирован в комментаторских работах [9, с. 85–114]. Роль и место музыки в сопряжении с духовностью при таком подходе видится несколько иначе, чем в современной эстетике, традиционном музыковедении, основывающихся на представлении о ее многофункциональности.

Однако прежде чем обратиться к нетрадиционной трактовке музыки, остановимся на обычном и широко распространенном о ней представлении. Музыка рассматривается в нем как часть духовной культуры,

в центр внимания ставятся ее коммуникативные, социальные и другие функции. На стыке психолого-педагогических проблем рассматривается преобразующая сила музыки, ее духовно-воспитательная роль. Специфика музыки при этом требует философского объяснения ее сущности и существования. К области философии музыки относятся такие вопросы как музыка и мир человека (мир культуры), онтологическая природа музыки, специфика ее содержания и формы, способ существования музыкального произведения. В философии музыки используются такие фундаментальные категории, как «мир», «вселенная», «человек», «сознание», «прекрасное» и др. И это подтверждает мысль, что музыка играет для человека и человечества чрезвычайно важную, подчас судьбоносную роль. По выражению П. Булеза, музыка осмысливается как «способ быть в мире». В связи с таким видением выделяется мировоззренческая, этическая и эстетическая ценность музыки, а это означает, что в подлинном музыкальном искусстве проблематика высших жизненных ценностей заложена изначально. Так, к примеру, мировоззренческая ценность музыки заключена в символической троичности – звучащего «тела», музыкальной души и духа. Обозначение философского статуса ценности музыки может быть определено как ее постижение в системе «человек – мир – музыка» [7, с. 9]. Традиционен для научного знания взгляд на музыку как на социальное явление.

Музыка как вид искусства в современной философии и эстетике стоит в ряду искусств, отнюдь не выдвигаясь на первое место, как, скажем, в романтической эпохе XIX века, когда она воспринималась как главное воплощение духа. Музыка ныне становится и предметом теории культуры, исследующей исторически обусловленные типы человеческой духовности в ее наиболее репрезентативных и подлежащих социальному насле-

дованию формах. Можно поэтому подходить к понятию «музыка» с разных сторон, рассматривая ее на различных уровнях: физическом, биологическом, психологическом, социальном, эстетическом – все в рамках вида искусства.

Но есть и другой взгляд на музыку, рассматривающий ее не с позиции многофункциональности, что свойственно и другим видам искусств и художественной культуре в целом, а как явление совершенно особое, во многом самодостаточное. Об этом заявлено в позиции Б. В. Асафьева, который в работе «Ценности музыки» видел в музыке не отражение социальной действительности и нашей жизни с ее переживаниями, а отражение «картины мира», и через познание становления музыкального процесса считал возможным приблизиться к пониманию оформленного мироустройства [7, с. 11]. В. К. Суханцева также рассматривает музыку как феномен, объединяющий глубинные структуры бытия с человеческой психикой, что, естественно, превышает границы вида искусства либо художественной деятельности. «Именно в искусстве, достигающем предела символизирующей интенсивности, – пишет она, – происходит сбрасывание символики; и сквозь языки и коды культуры проступает мир сущего, тот самый генезис, который более нигде не обнаруживает себя с отчетливостью. Наиболее чистым случаем проступания генезиса является музыка. ...XX век пронизан интуициями целого» [10, с. 9]. Такого рода представления о музыке связаны, на наш взгляд, с возвращением сегодня на новом витке процесса развития к античному пониманию музыки – как репрезентации Космоса, Числа и Эйдоса, музыки – как художественного эквивалента философии и смысла мира.

Музыка как вид искусства представлена нам в музыкальных формах, в виде искусно сделанного, организованного во времени

звукового пространства (с учетом меры, гармонии, симметрии, совершенства, красоты). В свете новых мироощущений, представлений, обнаруженных противоречий на современном этапе развития человечества гуманитарные науки пытаются по-новому осмыслить музыкальные явления и процессы. Особенно активно разрабатывается в настоящее время такая ветвь изучения и осмысления музыки, как «культурология музыки», рассматривающая музыку в свете духовной культуры. Здесь можно назвать работы Л. А. Закса, В. К. Суханцевой, С. Х. Раппорта, Г. Г. Коломиец, В. Н. Холоповой и др. Современная психология, соприкасающаяся со смежными науками – эстетикой, музыковедением, психологией художественного творчества, – представлена в отечественных работах В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, В. И. Петрушина, А. А. Мелик-Пашаева, М. С. Старчеус и др.

Среди философских концепций музыки, бесспорно, выделяется фундаментальный труд А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики», в котором выявлена жизнь числа как логическая сущность музыки, социальное бытие музыки в конкретных музыкальных формах, логика которых обусловлена сущностью времени и числа. Сложность философского постижения музыки, мышления о ней «крупным планом» порождает такую его особенность, как гипотетичность, незаконченность мысли. «Слово о музыке, – пишет А. В. Михайлов в работе “Языки культуры”, – неотделимо от самой музыки, и потому должно меняться вместе с ней, участвуя в развертывании самосознания искусства. Поэтому то, что говорится о музыке, всегда не окончательно», так же как и история прошлого никогда не завершена в себе... [7, с. 16].

Теперь поставим вопрос: как можно категориально отобразить уникальную и универсальную роль музыки в культуре и духовном

мире личности? Такой категорией в рамках названного выше нетривиального подхода к пониманию самодостаточности музыки является, на наш взгляд, категория бесконечности мира (макрокосмоса) и *бесконечности человеческой личности* как соразмерного ему микрокосмоса. Обратимся к работе, в которой рассматривается возможность проецирования идеи бесконечности на личность человека и его творчество [9]. В ней рассматриваются такие вопросы, как логический и бытийный статус категории бесконечности; особенности ее применения в богословии, в отношении к Богу и Божественным атрибутам; характер пространственно-временной бесконечности мира и, наконец, особенно важный для нас вопрос – возможность проецирования категории бесконечности на человеческую личность. Как считает автор, с формальной точки зрения понятие бесконечности человека может быть задано трояко: а) в качестве эмпирического обобщения, б) философски, т. е. постулативно, в) и, наконец, догматически. Из многовекового развития проблемы делается аргументированный вывод, что бесконечность человека может быть непротиворечиво обоснована, прежде всего, догматически. Без теологии научные соображения оказываются теоретически безосновными: «Онтологический принцип бесконечности, диалектика конечного и бесконечного являются “архетипическими” для всякого сколько-нибудь глубокого религиозного и философского мышления. Они воспроизводятся с необходимостью, если поиск оснований ведется с должной последовательностью. Также необходимо философское умозрение, которое смыкается здесь с теологией, потому что нет потенциальной бесконечности без актуальной, нет последней без Абсолюта (или Бога). Теологический способ введения бесконечности человека имеет основание в пасхальном догмате и по

своей логической форме идентичен аксиоматическому и постулативному способам введения бесконечности в философии и науке» [9, с. 99–100].

Заслуга глубокого, всестороннего осмысления и развития принципа бесконечности человека принадлежит в первую очередь русской философии конца XIX – первой трети XX столетия. Начинать ряд нужно с основателя философии всеединства В. С. Соловьева. Принципиально идею бесконечности личности в ее отдельных аспектах развивали также Б. П. Вышеславцев, С. Л. Франк, Л. П. Карсавин, В. В. Зеньковский, Н. А. Бердяев. Каждый из них работал в этом направлении по-своему. Уникальную в своем роде программу реформирования педагогики, ее выстраивания на основе категорий свободы и бесконечности личности разработал В. В. Зеньковский. Ему более всего свойственна четкость формулировок о бесконечности человека в смысле их соответствия восточно-христианскому богословию. Он также настойчиво проводил идею о том, что акцентирование бесконечности тварного мира ведет человека не к личному Богу, а к пантеизму.

В контексте нашей работы важно указать на принципиальную и решающую роль в трактовке религии и, соответственно, духовности в свете категории одного из ведущих теоретиков немецкого романтизма Фридриха Шлейермахера (1768–1834). В своем сочинении «Речи о религии» он впервые обозначил новое направление изучения религии, которым считал изучение религиозного опыта. Шлейермахер пытался подняться над конфессиональными ограничениями и искал основания религиозного опыта вообще. В результате он пришел к идее, что любой религиозный опыт основан на двух моментах, которыми являются «отношение к бесконечному в содержании религиозного

сознания и признак *чувства*... в психологической природе этого сознания» [12, с. 21].

Интуиция бесконечности касается как пространственного, так и временного модусов, т. е. истоком религиозного сознания является не только понятие бесконечности, но и вечности. Комментируя эту основную идею Шлейермахера, русский философ С. Л. Франк, автор вводной статьи к изданию «Речей...», заключает: «Религия есть “чувство и вкус к бесконечному”. Этим непосредственным сознанием и созерцанием бесконечности религия... отличается от знания и практической деятельности, имеющей дело всегда с конечным. ...Таков первый элемент религии – непосредственное созерцание бесконечного и вечного; он есть не греза или вымысел воображения, не догадка мудрствования, а первичный, изначальный факт всякой жизни и всякого сознания; его стоит только раз заметить, чтобы он стал навсегда самоочевидным» [12, с. 21, 23].

Конечно, не один Шлейермахер акцентировал идею бесконечности мира, она архетипична для нововременной европейской философии и культуры, начиная с XVII века. В дальнейшем серьезный вклад в изучение религиозного опыта в его надконфессиональной природе внесли американский философ-прагматист и психолог У. Джемс («Многообразие религиозного опыта») и немецкий теолог Рудольф Отто («Священное»). При этом нельзя не отметить, что они зависели от основополагающих идей Шлейермахера и романтиков. «Океаническое чувство», на которое указывал Джемс, как особенность религиозного опыта, есть, конечно, не что иное, как романтическое чувство бесконечности [4, с. 182].

К числу других достижений Шлейермахера С. Л. Франк относил открытие особого гносеологического феномена – «эмоционального знания». Его значение для нашей работы

столь велико, что необходимо привести наиболее важный фрагмент из статьи русского философа на эту тему, которая была издана еще в 1921 году в Берлине. Франк пишет: «Лишь психологическая литература последнего времени начинает постепенно и еще неуверенно подходить к явлению, которое с гениальной интуицией открыл Шлейермахер: к явлению *эмоционального знания* или, как выражается замечательный современный мыслитель Франц Brentano, “эмоциональной очевидности”. В различной связи и под разными названиями – “вчувствования”..., “интроекции”..., “эндопатических чувств”... психология приближается к этой явственной и вместе загадочной стороне жизни, которая *вызывает* внутреннее возбуждение, чувство или воля, как бы раскрывает нам невидимые свойства и области реальности и дает начало особому, теоретически недоказуемому, но субъективно достоверному знанию» [12, с. 28].

С. Л. Франк ставил перед гносеологией задачу открытия познавательной природы и своеобразного объективизма этого знания, данного нам в субъективной форме чувства. Современник Франка – немецкий философ Вильгельм Дильтей – пытался разрешить эту задачу, предложив новое гносеологическое понятие – «переживание» (нем. – *Erlebnis*) [см.: 3, с. 68–75, 89–105 и др.]. Работы Дильтея на эту тему остались невостребованными, т. к. понятие эмоционального знания не достигло у него необходимого уровня ясности и операциональности, и задача, поставленная перед гносеологией Франком, по большому счету, оказалась удовлетворительно не решенной до настоящего времени.

Тем не менее, эмоциональное знание, субъективно данное нам процессуально – в форме переживания, имеет ключевое значение для понимания того пласта духовности, путь к которому открывает музыка.

Сам Шлейермахер понимал, что музыка содержит в себе особое, таинственное знание о мире. Его тексты на этот счет немногочисленны, но принципиально важны. В частности, он четко обозначает сходство феномена духовности, представляемой религией, с музыкальным откровением и пишет следующее: «Если можно... сравнить с чем-либо религию, то лучше всего сопоставить ее с тем, что и в иных отношениях тесно с ней связано, – я имею в виду музыку. Ибо музыка образует, конечно, великое целое, особое замкнутое в себе откровение мира...» [12, с. 96].

Идея бесконечности как неотъемлемая компонента любого истинного религиозного опыта прочно вошла в арсенал западной теологии и отечественной философии и богословия. Но наиболее точные формулы для определения сущности и модусов феномена бесконечности в религиозном сознании предложил известный русской философ и теоретик педагогики Василий Васильевич Зеньковский (1882–1962). Он также, вслед за предшественниками подчеркивая основополагающее значение чувства бесконечности, пишет: «Существенное и основное в *духовной жизни* заключено в искании Бесконечного и Абсолютного. Это искание есть самое основное и глубокое в нас, есть тот неистощимый и неистребимый источник вечной жизни, присущий *духу*...» [6, с. 50]. Но начало личности, выражающее в человеке образ Божий, по его мысли, не может в человеке как существе тварном стать самосушим, и поэтому переходит в нем в «томление о Бесконечности». Смысл этого томления «...открывается тогда, когда человеческий дух входит в общение с Богом – тогда утоляется потребность бесконечной жизни, тогда раскрывается подлинная и творческая бесконечность в человеке, – но лишь при благодатном осиянии нашего духа Духом Святым. Оба движения духа – томление о Бесконечном и жизнь



в Боге – дают начало религиозному опыту...» [6, с. 74]. Посылка эта, несомненно, христианско-догматическая, но из нее вытекает принципиальный вывод, который и делает сам В. В. Зеньковский – вывод о двух принципиально различающихся видах духовно-религиозного опыта. «...Есть два типа религиозного опыта, – пишет он, – “естественный”, в своей вершине восходящий к пантеистическому мистицизму, к восприятию божественного начала в мире (тварной Софии), – и благодатный, где Сам Бог (а не тварная София) открывается человеку. Первый опыт имперсоналистичен, ведет к пантеизму, к остановке на “божественном”, второй – персоналистичен, восходит к Божеству (а не “божественному”), от тварной Софии восходит к Абсолюту» [6, с. 74].

Исходя из этой посылки, мы можем утверждать, что и европейская музыка манифестирует духовные горизонты человеческого бытия двумя существенными различающимися способами. Один связан с актуальной качественной бесконечностью Абсолюта – христианского Бога. Он лишен пространственного размаха авторского воображения, сконцентрирован на точечном времени – Вечности. По этой причине данная музыка лишена изысков музыкальной выразительности, примером чего является русский знаменный распев с его монодией, доминированием низких голосов, сосредоточенностью на Слове, то есть Смысле; а также традиционное литургическое пение римско-католической церкви – григорианский одноголосный распев с нотируемым ритмом. Известный специалист по древнерусской музыке В. И. Мартынов считает даже этот вид богослужебного пения не музыкой и пением, а формой молитвы. Она требует от исполнителя и воспринимающего ее слушателя эйдетики интенсивности – внутреннего самоуглубления, растворения в смыслах Слова

при минимуме внешних средств выражения. Отсюда, например, монодия и узкий звуковысотный диапазон знаменного и григорианского пения. Данный тип музыки обозначим как *эйдетический*.

Совершенно другой, можно сказать противоположный, тип представляет собой музыка *романтическая*. Подобно прямой перспективе, открытой живописью Возрождения, она основана на чувстве экстенсивной бесконечности, то есть бесконечности пространственной, количественной, а не интенсивной или качественной. В соответствии с типологией В. В. Зеньковского, это пантеистическая форма выражения духовности. Термин «романтическая» является не исторически конкретным обозначением особого этапа развития европейской музыки, а имеет типологическое значение. Потому что фантастическое развитие средств выразительности, которое началось с эпохи Барокко, и в обвальном масштабе с Людвиг ван Бетховена и эпохи романтизма, выражает именно устремленность в экстенсивную, пространственную бесконечность. В ней, в сравнении с эйдетической музыкой, меньше мысли, но максимум воображения, чувства, экзальтированности и внешних средств выражения. Она дальше от «Божества», но ближе к человечности, и потому в секуляризирующемся мире оказалась максимально востребованной человеком культуры, уходящим от Бога, но глубоко нуждающимся в какой-то форме духовности. Романтическая духовность, поддержанная также бурным развитием поэтического творчества, фактически монополизировала духовный горизонт европейского и русского человека.

Музыка и система музыкальной культуры в Европе отражали фундаментальную онтологию. Начиная с конца XVII века утрачивает свое значение понимание времени, характерное для античности и средних веков.

Уходит на периферию мышления рассмотрение времени сквозь призму вечности, и время, десакрализованное с его необратимостью, все более приобретает черты «нового Абсолюта». Поэтому не случайно, что, начиная с Канта, который интерпретировал время как внутреннюю форму чувства и созерцания субъекта, европейская музыка, репрезентированная в первую очередь романтической линией ее развития, обретает значение более адекватной формы выражения процессуальности внутреннего мира человека, его духовности, а также бытия в целом. И это продолжается до последней трети XX века, когда в музыке обнаруживается взаимодействие и борьба двух модусов музыки, и, возможно, начинается переход к осмыслению времени в перспективе вечности и, соответственно, к эйдетической музыке как форме ее репрезентации.

Конечно, не все виды музыки укладываются в предлагаемую схему. Например, богослужбное многоголосное пение, родившееся на Руси и в России в XVII–XVIII веках благодаря освоению западной партесной музыки, является пограничным. Оно сочетает в себе устремленность к Слову, но не чуждо и украшательства, «красивостей», эмоциональных контрастов. Поэтому оно находит многочисленных поклонников вне церковной среды, востребовано людьми с развитым музыкальным слухом, воспитанным в романтической музыкальной традиции.

Обе линии развития музыки и, соответственно, музыкальной культуры мы относим к вершинной области музыкального творчества – «высокой музыке». И в том, и другом варианте ей свойственно многозначное выражение духовного мира человека. В каждой эпохе композиторы по-своему слышали и космический, и божественный, и человеческий мир, искали средства его предельного выражения. Но так или иначе, данной музыке имманентно присущи ценности человеческо-

го духа, в частности, неутилитарное чувство и отношение к явлениям бытия. Еще Платон в «Законах» говорил о том, что сущность эстетического наслаждения от музыки в том и заключается, что оно неутилитарно, ценно само по себе: «удовольствие служит правильным мерилom», «но творится исключительно ради того, что в других случаях является сопутствующим, то есть ради приятности, которую великолепно можно назвать удовольствием» [7, с. 43]. И эта «приятность» понимается им не грубо-физиологически, а эйдетически, как особого рода интеллектуальное удовольствие.

Функция музыки, по Аристотелю, также есть не только забава, удовольствие, но главным образом «умное» удовольствие. Высшая функция музыки – воздействовать на слушателя, преобразовывая его душу. Отсюда роль создателя, изобретателя искусства (музыки, в частности) значительна и сравнима с ролью философа. Творящий человек – человек большого таланта, воображения, гибкой восприимчивости действительности. Он раскрывает божественное начало, подражает в своих способах деятельности божеству. Если главный двигатель природы – Бог, то главный двигатель искусства – творец, изобретатель. Искусство несет не просто наслаждение, а божественное наслаждение [7, с. 69].

В мировом развитии музыки и рефлексии над ней эстетики довольно ясно прочерчивается переход от «интенсивной» к «экстенсивной» духовности. Образцовым искусством вплоть до Гегеля считалось античное искусство как искусство меры. Мера в древности предполагает симметрию, соразмерность и является синонимом истины и красоты. Согласно Августину, можно сказать: музыка есть мера, музыка есть наука и музыка есть музыкальное искусство – практика, тем самым выделив три ступени иерархии существования музыки: мера (божественное), идеи (теоретическое), ис-

кусство (практическое) [9, с. 86]. В дальнейшем развитии философской мысли с XIX века при рассмотрении образцов искусства осуществляется переход от ценности меры к ценности *безмерного*, значимости выхода меры в безмерное бытие. Это показательно и для современной эстетики, осуществляющей переход от ценности антиэнтропийной красоты к энтропийному «непрекрасному», или по-своему прекрасному Хаосу.

Поскольку эстетика средних веков была теологична и подчинена христианской догматике, то прекрасное видимого мира – в природе, искусстве, человеке – понималось как символ божественной красоты. Превосходство отдавалось музыке не как виду искусства, а как чувственному проявлению божественной красоты, и лишь в этом смысле она считалась искусством высшего Творца. Именно в музыке, как в мироздании, виделось единство гармонии, пропорции, порядка.

В эстетике Возрождения божественная красота воспевалась в телесности, в реальной жизни, самой Природе. В учении Джозеффо Царлино (1517–1590) видны неоплатонические черты. В трактате «Установление гармонии» он писал, что весь мир наполнен гармонией и что сама душа мира есть гармония. Согласно Ю. Н. Холопову, Царлино и Мерсенн были последними, кто имел в виду единство музыкальной и всеобщей гармонии, видел жизнь музыки как воплощение мировой гармонии в живую ткань музыкальных организмов. По его словам, начиная с Нового времени, рационализация музыкальной теории, особенно в эпоху Просвещения, повлекла за собой нарушение равновесия между духовным содержанием и звуковой, физической стороной музыки в пользу последней [11, с. 98].

В Новое время и в эпоху Просвещения музыкальная эстетика носила характер, с одной стороны, антропологический, в своей обращенности к человеку, с другой –

рационалистический. Была еще и третья сторона – трансцендентальная. Идеи Канта приводят к мысли о том, что эстетическое как незаинтересованное, непрактическое, ценностное отношение к произведению искусства, как прекрасное для человека трансцендентально восходит к сверхчувственному – к идеям красоты, добра, истины; с другой стороны, эстетическое суждение, выражаясь посредством искусства, выступает как феномен культуры.

В связи с духовностью принципиально важно выяснить также вопрос о том, что если она неразрывно связана в человеке с обращенностью к Абсолюту или, в пантеистическом варианте, к Бесконечности, то, на какое реальное познавательное начало человека опирается постижение этих запредельных сущностей. В ответе на этот вопрос в философии. Эстетике, культурологии нет разночтений. Оно опирается на *способность воображения*, фантазию. Так думали и писали по этому вопросу Ф. Шлегель, С. Кьеркегор, Н. А. Бердяев, современный представитель философской антропологии Е. Финк, экзистенциалист Ж.-П. Сартр, протестантский теолог В. Панненберг и др. Культуролог Э. М. Голосовкер в работе «Логика мифа» (1987), написанной еще в 1930-е годы, ввел понятие «имажинативного абсолюта». Но наиболее четко выразил мысль о связи чувства бесконечности и феномена духовности со способностью воображения современный исследователь-эстетик В. Д. Диденко. Он пишет: «...воображение предстает в онтологическом своем содержании как способ существования духа, самой духовной культуры, ибо только воображение в наибольшей степени синтезирует в себе весь ансамбль творческих потенций субъекта (эмоции, разум, волю), все уровни психической реальности (подсознание, сознание, сверхсознание) и является наиболее полным выражением всех основных свойств духовного – его творческой природы, устрем-



ленности к должному, идеальному, новому бытию, прорыв за пределы рационального... к новому уровню свободы. Другими словами, именно через воображение происходит превосхождение человеком самого себя и естественных, заданных наличным бытием условий жизни, создание той второй «очеловеченной» действительности, которая и есть духовная культура, сердцевинной, квинтэссенцией которой является искусство...» [2, с. 123–124].

Именно посредством воображения реализуется глубинное постижение духовных элементов бытия, скрытых от чисто рассудочной, рациональной познавательной способности человека. И именно на музыку в первую очередь проецируется наблюдение В. Д. Диденко о сущности художественного творчества как усмотрении недоступных рассудочному познанию пластов бытия. «Ценность творчества художников, – отмечает он, – заключается в обнаружении за порогом событий повседневной жизни глубинных таинств мироздания, несоизмеримых в своей необъятности масштабу отдельного субъекта, и выражение в творческом акте неизъяснимо бесконечного, неожиданно парадоксального, переживаемого, но не понятного многообразия мира, неких высших сил сущего» [2, с. 99]. **Более того, ориентированность искусства на абсолютное, идеальное, совершенное** потому и обладают непреходящей культурной ценностью, что воплощают в себе не ставшее бытие и знание о нем, а само становление бытия и сознания в противоречивой дихотомии познанного и неизвестного, явного и таинственного, действительного и возможного, конечного и бесконечного.

Вся история музыки, как писала Е. Ручьевская, показывает, что в основе ее прогресса было завоевание новых областей содержания, открытие новых способов отражения, новых явлений жизни и новых сторон духовности в человеке [7, с. 497].

Это означает, что искусство, в том числе музыка, аккумулируя в себе внерациональные и рациональные уровни психической активности субъекта, обладает способностью выражать как глубинные, еще не познанные слои субъективной реальности, так и отражать объективное бытие во всей многомерности и непознанности. В. Н. Холопова подчеркивает, что именно духовные аспекты музыки проецируются на временные и высотные отношения, порождая определенные структуры. Общим для музыкальных произведений является духовно упорядочивающая («гармонизирующая») художественная деятельность, которая проецирует себя в сферу звукового материала, адекватно организуя его свойства с целью максимальной объективизации духовных актов [11].

Не осталась в стороне от осмысления темы духовности и оригинальная русская мысль. Как полагает П. А. Флоренский, в начале XX века и притом на русской почве осуществлялась плодотворная встреча православной философии искусства в ее последней, завершающей стадии с одной из существенных тенденций европейского художественного авангарда – устремленностью к духовности в искусстве, к поискам сущностного, идеального, надмирного, абсолютного и путей его наиболее адекватного выражения в художественной материи [1, с. 217].

Музыка наиболее эксплицитно выражает также пока еще не познанное в достаточной мере «эмоциональное мышление», как «инструмент», позволяющий проникать нам в духовные пласты бытия. В истории эстетической и художественной мысли достаточно наблюдений, подтверждающих этот тезис. Гегель определял музыку как искусство чувства, которое непосредственно обращается к самому чувству. Музыка постигает сферу чувств – их внутренний смысл, приводя в движение сердце и душу как концентрированный центр всего человека. Мелодия мыс-

лится Гегелем как свободное звучание души в сфере музыки.

В эпоху романтизма экзистенциальная жизнь человеческого духа приобрела высочайшую ценность в глазах художников-романтиков и утонченной публики того времени, поскольку представляла собой неповторимый внутренний мир личности в отличие от безличного разума, претендующего на познание бесстрастно-объективное, не затрагивающее душу человека. Понимали романтики эту эмоциональную жизнь как сокровенное достояние индивидуального «Я», подобно фихтеанцам иенской школы, или как Абсолютную Волю А. Шопенгауэра, оторванную от индивидуума и превращенную в божественную сущность мира. В XIX веке музыка стала с равным успехом выражать лирическую исповедь страдающей души и создавать эпические картины «шестивия богов» или «полета валькирий». Существенно в обоих случаях, что и погружение в таинственные недра души лирического героя, и воссоздание мифологического образа бытия имело эмоциональную природу; истинный романтик мог бы, полемизируя с Декартом, провозгласить: «Я чувствую, переживаю, страдаю, следовательно, существую!». По убеждению Э. По, «именно в музыке душа находит наиболее высокую цель, в которой она стремится достичь под влиянием поэтического чувства – создание высшей красоты» [5, с. 183].

Подведем итог сказанному. Неоднократно отмечалось, что музыка, как самодостаточная субстанция, обладает двойственностью. С одной стороны, музыка как музыкальная мысль аскетична, глубинна, «покойна», неизменна. Отсюда идея религиозного, универсального смысла в музыке, которая прослеживается в высказываниях современных русских композиторов (С. А. Губайдуллина, Г. В. Свиридов). Выше музыки – аскеза (молитва). В музыке человек общается с самим собой, в молитве – с Богом. По словам

А. Ф. Лосева, из всех молитв лишь музыка по значению приближается к «умной молитве», а саму молитву он называл «музыкой небесной любви», говорил о принадлежности музыки к Божественной сфере: музыка, по его словам, есть сфера абсолютной Личности [9, с. 493]. Эта тема на специальном языке развивается В. Медушевским. Смысл музыки в его работе «Интонационная форма музыки» понимается как подлинная глубокая жизнь духа, когда духовные энергии веры, надежды, любви, вливаясь в звуки, несут человеку особую энергию. С другой стороны, музыка воспринимается как чувственная реальность, связанная с душевным началом. Гениальный дар П. И. Чайковского проявился именно в раскрытии душевного мира человека, в обращении к вечным человеческим ценностям, морально-философским проблемам. У него получило предельное выражение раскрытие общечеловеческих душевных стремлений, внутреннего мира человека, его жизни и смерти.

Все это означает, что музыка может восприниматься как эстетически, так и религиозно. При этом катарсис есть то очищающее и возвышающее чувство, которое объединяет эстетические и религиозные начала музыки. Но как это может сочетаться? Удовлетворительное объяснение этой давно отмечаемой двойственности музыки и такого же двойственного ее воздействия на человека мы видим в заявленной выше идее существования двух модусов духовности – теистической и пантеистической. Соответственно, выражаются они в существенно различающейся по глубинной природе и характеру музыке – эйдетической и романтической. Это различие имеет принципиальное значение, когда мы обращаемся к социальной стороне функционирования музыки и музыкальной культуры, в частности, к вопросам становления, или даже «формирования», духовности человека, его духовно-нравственных качеств.

## Литература

1. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. – М.: Ладомир, 2007. – 743 с.
2. Диденко В. Д. Духовная реальность и искусство: Эстетика преображения. – М.: Беловодье, 2005. – 288 с.
3. Дильтей В. Собрание сочинений: в 6 т. / под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. – М.: Три квадрата, 2004. – Т. 3: Построение исторического мира в науках о духе / пер. с нем.; под ред. В. А. Куренного. – С. 10–413.
4. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, новатор, 1996. – XL, 232 с.
5. Заховаева А. Г. Девальвация личности: откуда черпать человеческое? // Философия и общество. – 2005. – № 3. – С. 110–120.
6. Зеньковский В. В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии. – М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1993. – 224 с.
7. Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект. – 2-е изд. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 536 с.
8. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 550 с.
9. Миненко Г. Н. Эволюция и революция в культурно-исторической динамике человека. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2004. – 327 с.
10. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. – Киев: Факт, 2000. – 176 с.
11. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
12. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи: пер. с нем. – М.-К.: Refl-book – ИСА, 1994. – 417 с.