

*На правах рукописи*

**ГЛАДКОВА Марина Павловна**

**ДИАЛЕКТИКА ПОСТИЖЕНИЯ СМЫСЛА МУЗЫКИ**

**24.00.01 – теория и история культуры**



**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

**диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук**

**Тюмень – 2005**

Работа выполнена на кафедре философии Тюменского государственного университета

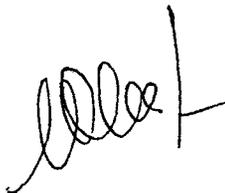
- Научный руководитель:** доктор философских наук, профессор  
*Щербинин Михаил Николаевич*
- Официальные оппоненты:** доктор философских наук, доцент  
*Апрелева Виктория Александровна,*  
кандидат философских наук, доцент  
*Грязных Дмитрий Владимирович*
- Ведущая организация:** Тюменский государственный институт искусств и культуры

Защита состоится «16» декабря 2005 г. в 10.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.274.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук в Тюменском государственном университете по адресу: 625003, Тюмень, ул. Перекопская, 15 а, ауд. № 215.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан «04» ноября 2005 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор философских наук,  
профессор



С. М. Халин

2006-4  
17899

2190079

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования напрямую связана с актуальностью философского поиска ответов на «вечные» вопросы о смысле бытия и человеческой жизни. Важность своего обращения к проблеме смысла музыки диссертант видит не столько в том, чтобы построить еще одну умозрительную концепцию, сколько в том, чтобы наметить путь от теории к практике, т. е. преодолеть разрыв между абстрактными философско-эстетическими построениями и музыкальным опытом слушательской аудитории. С этим связана и актуальная необходимость постоянно преодолевать посредством философской критики узкие рамки «концепции чистой музыки», видящей смысл музыки в ней самой.

Что дают личности смыслы, содержащиеся в произведениях музыкального искусства? Обогащаясь смысловым опытом в процессе общения с музыкой, человек формирует у себя новые формы отношения к действительности, делающие его взаимодействие с миром более гибким, осмысленным. Столкновение с музыкой расплывает смысловые стереотипы, позволяет увидеть одни и те же вещи одновременно с разных точек зрения. В конечном счете, музыка служит обогащению жизненного опыта, приближает индивида к реальной жизни, несет человеку смысл.

Актуальность исследования постижения смысла музыки связана с особым статусом музыкального искусства среди других видов искусств в аспекте смыслообразования. Разные виды искусства располагают различными возможностями и средствами воплощения и раскрытия смыслов. Выделяют два наиболее обобщенных пути трансляции смыслов. Первый из них заключается в попытке заставить увидеть фрагмент мира или какое-то событие глазами самого художника и пережить то, что он пережил. Второй путь заключается в прорисовывании, обнажении на сюжетном материале смысловых связей поступков с их мотивами и их последствиями, раскрытие причинно-следственных связей, управляющих людьми, иногда даже в исторической перспективе. Первый путь более характерен для поэзии и живописи, второй — для прозы, театра, кино, балета. Процесс смыслообразования в музыкальном искусстве проходит двумя путями. Не случайно музыкальные идеи являются «родовыми по отношению к идеям других искусств» (А. Белый). Поэтому и можно говорить о музы-



кальном корне всех искусств (например, о духе музыки в скульптуре), а не наоборот.

Актуальность теоретического анализа постижения смысла музыки связана с тем, что философские обобщения ориентируют теорию музыки на те моменты философских учений, которые фиксируют, прежде всего, проблемы человеческого бытия и культуры. Данные проблемы становятся основополагающими при решении вопроса о смысле музыки. Кроме того, идея социальной обусловленности смысла музыки должна быть понята диалектически с позиций системной целостности. Если мы хотим его определить, нам каждый раз нужно иметь в виду определенную, локализованную с точки зрения уровня исторического развития, места и социальных условий форму существования музыкального искусства. В основе указанной проблемы лежит практическая задача объяснения и восприятия музыки.

**Степень разработанности проблемы.** Теоретический анализ музыки и ее смысла имеет давние традиции. Начиная с античности, этот феномен так и или иначе освещался у классиков философской мысли: Пифагора, Гераклита, Демокрита, Платона, Аристотеля, Аврелия Августина, Фомы Аквинского, Плотина, Григория Нисского, Бозция, Р. Декарта, Б. Спинозы, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, И. Канта, Ф. В. Й. Шеллинга, Г. В. Ф. Гегеля, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и других. В современной философии феномен нашел отражение в трудах Ж. -П. Сартра, К. Ясперса, М. Хайдеггера, Х. Ортега-и-Гассета, Т. Адорно и других. Большое внимание музыкальному искусству уделялось отечественными мыслителями: А. Н. Радищевым, А. Белым, Вяч. Ивановым, П. А. Флоренским, С. Н. Булгаковым и другими. Наиболее перспективную, с точки зрения диссертанта, постановку и теоретическое решение проблем осмысления музыки можно найти в работах А. Ф. Лосева, которые до сих пор еще далеко не полностью осмыслены и освоены. Историко-философский анализ эстетических воззрений упомянутых авторов позволил диссертанту выделить целый ряд основополагающих направлений интерпретации смысла музыки в истории европейского музыкального смыслообразования.

В ходе исследования эмоционального уровня в восприятии музыки, диссертант опиралась на идеи Ю. Холопова, В. Н. Холоповой, В. Т. Морозова, Б. И. Додонова, В. В. Медушевского, В. А. Ап-релевой и других авторов. Среди работ, посвященных исследова-

нию феномена переживания музыкального смысла, смыслообразования в искусстве, хотелось бы особо выделить монографию М. Н. Щербинина «Искусство и философия в генезисе смыслообразования», Ч. 1-2, 2001-2004 г. Исследователь анализирует смыслообразующие возможности различных видов искусства, в том числе и музыки, в европейском и глобальном смыслогенезе. Опора на это сочинение позволила диссертанту разработать авторское видение феномена переживания музыки как духовного процесса постижения смысла.

Один из парадоксов отечественной музыкальной эстетики состоял в том, что, с одной стороны, музыку было принято называть «языком чувств», но, вместе с тем, за всю историю советского музыкознания ни одной книги о музыкальных эмоциях написано не было. Первая книга М. А. Смирнова «Эмоциональный мир музыки» вышла в 1990 году. Интересным и актуальным является описание основных ступеней иерархии музыкальных эмоциональных состояний, осуществленное в это же время В. Н. Холоповой.

Без внимания диссертанта не остались материалы Международного научного симпозиума «Искусство и эмоции» (г. Пермь, сентябрь 1991), на котором впервые в истории тема эмоций в искусстве была в центре внимания мировой научной общественности. С позиций разных научных дисциплин и подходов ученые из России, США, Италии, Франции, ФРГ, Польши проанализировали условия возникновения, способы существования, закономерности моделирования эмоций в искусстве и их влияние на участников художественного процесса. Вопрос о расщеплении эмоциональных значений и эмоциональных образов в процессах восприятия музыки осветили в своих работах И. Г. Власова и Л. И. Короева. Способы существования эмоций в человеке и искусстве исследовал Л. Я. Дорфман. Восприятие музыки и развитие эмоционально-потребностной сферы разработал Г. С. Тарасов. Эмоции в эстетической ситуации проанализировала М. Голашевская. Общее и особенное в восприятии музыки исследовал Г. В. Иванченко. Теоретические, эмпирические и прикладные исследования данных авторов остаются актуальными до сих пор.

Значительный интерес для разработки темы диссертационного исследования имели труды психологов, искусствоведов и самих деятелей искусства. Можно выделить достижения отечествен-

ной психологической науки. Говоря о двух задачах, решаемых сознанием человека – задачей познания действительности («что сие есть») и задачей раскрытия ее смысла («что сие есть для меня»), А. Н. Леонтьев охарактеризовал искусство как единственную деятельность, «которая отвечает задаче открытия, выражения и коммуникации личностного смысла действительности, реальности». Вслед за ним большое количество авторов в той или иной форме признают решение задач на смысл и трансляцию смыслов как основное назначение искусства (В. Бирюков, Л. Жабницкая, И. Левшина, А. А. Леонтьев, М. Марков, Г. Тарасов, Е. Целма, Ю. Шор и другие).

В психологии, в русле деятельностного подхода (А. Н. Леонтьев, А. Запорожец, О. Тихомиров, А. А. Леонтьев, Е. Тарасов, Е. Артемьева, Б. Братусь, А. Асмолов, В. Столин, Ф. Василюк и другие) выработано понимание смысла, обладающее рядом достоинств. В нем понятие смысла вписано в контексты сознания, личности, социальной группы, культуры и разведено с такими понятиями как «эмоция», «значение», «ценность», «значимость». Оно породило целый куст производных родственных понятий, таких как «смысловая установка», «смысловой конструкт», «смысловое образование», «динамическая смысловая система», «смысловая сфера личности», «задача на смысл», «жизненный смысл», «смыслообразование», «смыслостроительство» и другие. Вместе с тем, все эти проблемы нуждаются в детальном философском анализе.

Рационально-речевой уровень постижения музыки представлен в сочинениях В. Л. Бойко, А. С. Соколова, Р. Х. Зарипова, Е. В. Назайкинского, Ю. М. Лотмана, В. О. Медушевского, Б. В. Асафьева, М. Арановского, Е. Ручьевской, Л. С. Самсонидзе, Ф. Е. Василюк и других. Среди указанных авторов особо следует выделить докторскую диссертацию М. Ш. Бонфельд «Музыка как мышление и речь».

Необходимость разработки трансцендентно-символического аспекта в структуре смысла музыки вывела диссертанта на работы И. Канта, Х. Ортега-и-Гассета, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Белого, С. Н. Булгакова, А. Ф. Лосева, А. В. Павлова, А. В. Перцева, А. Ф. Зотова, Ю. К. Мельвиля, Т. Ф. Владышевской, Я. Мукаржовского, В. А. Апрелевой и других.

В целом, можно констатировать проявление интереса как зарубежной, так и отечественной науки к проблеме постижения

смысла музыки. Но, в то же время, вопросы, связанные с осмыслением данной проблемы, содержат концептуальные проблемы и нуждаются в новых подходах.

**Объект исследования:** музыкальное искусство и опыт философского осмысления музыки в европейской культуре.

**Предмет исследования:** процесс постижения смысла музыки.

**Цель и задачи исследования.** Целью диссертационной работы является философский анализ диалектически сложного процесса постижения смысла музыки. Достижение этой цели требует постановки и решения следующих взаимосвязанных задач:

- выявить преимущественные тенденции осмысления музыки в истории европейского музыкального смыслогенеза;
- изучить феномен переживания музыки как духовный процесс постижения смысла;
- провести анализ рационально-речевого уровня постижения смысла музыки;
- рассмотреть трансцендентно-символическое начало в структуре смысла музыки.

**Практической и методологической основой исследования** являются труды отечественных и зарубежных авторов в области философии, эстетики, психологии, истории искусства и теории культуры. Диссертационная работа опирается на сложившуюся в отечественной философской культуре диалектическую традицию. Методологической основой реализации цели и задач исследования явились следующие принципы диалектического мышления:

- принцип объективности, требующий рассматривать явления сами по себе, с одной стороны, в их всеобщности, с другой – не отклоняясь от них, хватаясь за побочные обстоятельства, иметь в виду единственно лишь эти вещи и доводить до сознания то, что в них имманентно присутствует;
- принцип системности, нацеливающий на всесторонний анализ предмета, ставящий в центр познания представление о целостности, которое призвано руководить познанием от начала до конца исследования, как бы оно не распалось на отдельные, возможно, на первый взгляд и не связанные друг с другом циклы;
- принцип историзма, являющийся выражением саморазвития действительности в плане его направленности по оси времени в виде целостного неразрывного единства таких состояний

как прошлое, настоящее и будущее, требующий изучать не только историю данного предмета, но и историю понятий, выражающих его изменение;

– принцип диалектической противоречивости, во-первых, направляющий познание на то, чтобы в его результатах была воспроизведена противоречивость предмета исследования, во-вторых, нацеливающий на фиксацию проблемы и ее решение с помощью средств, которые сами оказываются противоречивыми.

При анализе и сопоставлении философских работ, посвященных музыке, значительную роль играл герменевтический метод. В качестве общеметодологических оснований исследования феномена постижения смысла музыки автор признает требования сочетать: исторический и логический подходы, анализ и синтез, индукцию и дедукцию, абстрагирование и конкретизацию, наблюдение и сравнение.

**Научная новизна исследования.** Элементы научной новизны предпринятого исследования заключаются в следующем:

– выявлены основные тенденции осмысления музыки в истории европейского музыкального смыслогенеза;

– изучен феномен переживания музыки как духовный процесс постижения смысла;

– проведен анализ рационально-речевого уровня постижения смысла музыки;

– рассмотрено трансцендентно-символическое начало в структуре смысла музыки.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. В истории европейского музыкального смыслогенеза можно выделить несколько преимущественных тенденций. Для античности характерна математическая рационализация смысла музыки, для средневековья – теологическая морализация смысла музыки, для эпохи Возрождения – гуманизация смысла музыки, для Нового времени – аффектация смысла музыки. В XIX–XX вв. преобладает идея размыкания пределов смысла музыки.

2. Феномен переживания музыки есть духовный процесс постижения смысла музыки. «Переживательные» способности человека атрибутивно связаны с музыкальным искусством. Содержательными компонентами феномена переживания музыки как духовного процесса являются рациональное, этическое, личностное и аффективное начала. Такая интерпретация феномена

переживания музыки позволяет диалектически «снять» исторический опыт европейского музыкального смыслообразования. Рациональный компонент переживания, как интеллектуальная вспышка, фиксирует малоуловимый, промежуточный момент между состоянием отсутствия смысла и состоянием признания человеком существования смысла.

3. Человеческое сознание рационализирует музыкальные впечатления, объясняет значения, проясняет смыслы, облекает переживания в словесную форму. Однако рационально-речевые средства постижения смысла музыки лишь немного приоткрывают музыкальные смыслы. Музыкальное смыслообразование не может найти исчерпывающее отражение в языке. Если бы можно было музыку выразить словами, то музыка утратила бы свою самостоятельность. Человеку удастся далеко не всегда снять верхний смысловой слой, реконструировав нижний, тем более что таких нижних слоев – бесконечное множество.

4. Трансцендентно-символическое начало – более глубокий, возможно предельный, уровень в структуре смысла музыки. Трансцендентное начало фиксирует принципиальную смысловую открытость смысла музыки, а символическое начало, возвышающее музыку над реальной жизнью, приобщает человека к ценностному миру, насыщает экзистенцию смыслом. Музыка демонстрирует высокую творческую способность к высшим формам опыта, тонкое восприятие красоты природного мира и человеческих отношений. Вызывая подъем духа, музыка свидетельствует о других, лучших, чем наш, мирах.

**Научно-практическая значимость исследования.** Результаты исследования могут быть использованы:

- в обновляющихся вузовских курсах философии, эстетики, теории и истории культуры;
- в разработке спецкурса для учащихся музыкальных училищ;
- в последующих исследованиях диалектики постижения смысла музыки;
- для широкого просвещения в среде учащихся средних, средних специальных и высших образовательных учреждений.

**Апробация работы.** Материалы работы использовались при подготовке лекций и семинарских занятий со студентами филиала Тюменского государственного университета в г. Пыть-Яхе.

Результаты проведенного исследования апробированы в выступлениях на научно-практической конференции «Культура городов тюменского севера на рубеже веков» (г. Пыть-Ях, 2001 г.), «Глобальное и локальное в образовании и культуре» (г. Тюмень, 2005 г.).

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры философии Тюменского государственного университета.

**Структура и объем диссертации.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. Диссертация изложена на 142 страницах, список использованной литературы содержит 161 наименование.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** обосновывается выбор и актуальность темы исследования, анализируется степень ее разработанности, определяется объект и предмет, ставятся цель и задачи диссертации, перечисляются основные методы, описывается новизна исследования, практическая значимость работы и ее апробация, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В **главе 1 «Философское осмысление музыки в европейском смыслогенезе»** осуществляется выявление преимущественных тенденций осмысления музыки в истории европейского музыкального смыслогенеза. Здесь важно отметить, что речь идет всего лишь о преимущественных тенденциях в осмыслении музыки в определенные исторические периоды, а не о жесткой схематизации истории европейской музыкальной эстетики. Глава состоит из пяти параграфов.

В **параграфе 1.1. «Математическая рационализация смысла музыки в античности»** утверждается идея о том, что для эстетической мысли античности было характерно стремление выразить смысл музыки средствами математики. Наиболее ранней философской школой греческой философии, в недрах которой получили разработку важнейшие эстетические понятия, явилась пифагорейская школа. Пифагорейцы считали, что гармония чисел есть некая объективная закономерность, действующая во всех явлениях жизни, следовательно, и в искусстве. Характерной чертой науки о музыке было стремление к математическому описанию акустических особенностей музыкального искусства. Пифа-

горейцы впервые выдвинули мысль о том, что качественное своеобразие музыкального тона зависит от длины звучащей струны. На этой основе пифагорейцы развили учение о математических основах музыкальных интервалов. Здесь важно подчеркнуть то обстоятельство, что пифагорейцы ищут объективную основу эстетического. Причем эта основа, по их мнению, доступна количественному измерению. Пифагорейцы понимали гармонию как «согласие несогласных», т. е. диалектически. Пифагорейцы отождествляли гармонию, совершенство и красоту. Они трактовали музыкальные интервалы одновременно и как геометрические фигуры, и как эквиваленты физических стихий. Эта трактовка исходила из представления о смежности в космическом универсуме музыки чисел и физических субстанций. Для Пифагора музыка была производной от божественной науки математики, и ее гармонии жестко контролировались математическими пропорциями. Числа предшествуют гармонии, так как их неизменные законы управляют всеми гармоническими пропорциями.

В своих размышлениях Платон отталкивается от пифагорейской музыкальной традиции. В диалоге «Тимей», следуя за пифагорейцами, Платон указывает, что отношение между семью небесными планетами соответствует отношениям, которые лежат в основе музыкальных интервалов. В диалоге «Филеб» философ излагает учение о числовой гармонии. В целом же Платон развивает идеалистическое представление о музыкальной гармонии, как и о гармонии вообще. Хотя она и состоит из смешения физических элементов, природа ее не является физической. Если Пифагор и его последователи сводили музыку к количественным отношениям, то Платон превосходно понимает, что сложная и богатая сфера музыкального искусства далеко не исчерпывается этими отношениями.

В противоположность Платону, который преимущественно склоняется к умозрительной трактовке, Аристотель, напротив, исходил из конкретных фактов, из практики. Он как бы продолжал развивать точку зрения пифагорейцев и Платона, но, по существу, концепция Аристотеля стоит гораздо ближе к Гераклиту и Демокриту, поскольку для него то прекрасное, что выражает музыка, находится не в идеях и количественных отношениях, а в реальных предметах, в их существенных связях и свойствах. Излагая пифагорейские положения, согласно которым

объекты математики обладают самостоятельно существующей идеальной сущностью, Аристотель противопоставляет объективно-идеалистическому толкованию понятия числа теорию материалистического характера. С неоспоримой убедительностью посредством естественнонаучных контраргументов Аристотель опровергает духовно богатые, но научно необоснованные позднепифагорейские воззрения, согласно которым гармония сфер не может быть услышана, ибо слух, с рождения привыкший к раздражениям, ее не воспринимает.

Таким образом, можно утверждать, что математическая рационализация смысла музыки, заявленная пифагорейцами, явилась преимущественной тенденцией античной музыкальной культуры. Доказательством авторитетности этого учения является то, что, во-первых, древние авторы не могли его игнорировать и в той или иной форме были вынуждены обращаться к пифагорейскому учению, а во-вторых – важно иметь в виду, что из всех конкурирующих музыкальных теорий античности, именно учение Пифагора о музыке неоднократно возрождалось, реформировалось и обогащалось в последующие века.

В параграфе 1.2. «Теологическая морализация смысла музыки в средневековье» доказывается, что религиозно-нравственная интерпретация смысла музыки является ведущей тенденцией средневековой музыкальной эстетики. Средневековая философия развивалась в лоне религии, вследствие чего религиозная идеология определяла вся специфику философского знания, а мировоззрение эпохи средневековья было теоцентричным. Эта особенность религиозной философии была полностью перенесена и на музыкальное творчество.

Вопросы музыкального искусства получили отражение в трудах известных философов Плотина, Августина, Фомы Аквинского, Бозция и других. Согласно философии Плотина, все вещи, предметы, живые существа прекрасны не сами по себе, а лишь как отражение незримой абсолютной красоты, излучаемой божественным разумом. Эта аллегория переводилась и на музыку, которая, не имея самостоятельного значения, рассматривалась лишь отражением высшей божественной силы, а музыкальное исполнение понималось как обращение к Богу. У Арибо Схоластика аллегорически трактуются музыкальные инструменты. Они сравниваются с человеческим телом, представляющим собой орган,

музыкально настроенный на восхваление Бога. Прокл восхваляет пение псалмов за то, что они побуждают к христианским добродетелям, так как оно смягчает страдание, влечет грешника к покаянию, побуждает душу к смирению, обучает умеренному образу жизни, изгоняет дьявола и, наконец, посвящает в таинства, и это внушает нам веру в Троицу.

Августин откровенно описывает в своей работе «Исповедь» двузначность морализирующего понимания музыки. В его собственном обращении в веру, переживание пения гимнов и псалмов сыграло важную роль. Августин вполне осознал, что это «чудесное очарование» мелодией, возведенное в литургический ранг экстатическое наслаждение музыкой едва ли может быть приведено в соответствие с моральными обязательствами подавления чувственных соблазнов. Хотя, согласно его теологической основополагающей концепции, наслаждение разрешается, но лишь в одном-единственном отношении: земные вещи необходимо использовать, но не наслаждаться ими.

Это стремление с помощью музыки формировать благочестивого христианина, нашло воплощение в музыкальной практике церкви и развивалось христианскими мыслителями на протяжении всего средневековья. Отцы церкви обращали внимание не только на характер музыки, но и на исполнителя, который должен обладать высокой нравственностью, чтобы благотворно воздействовать на слушателей. В ту эпоху был широко распространен лозунг Порфирия: «петь не голосом, а сердцем». Главное назначение музыки, согласно средневековым мыслителям, — очищение страстей для достижения чистоты духа и благочестия души.

Морализация античного учения о музыкальном этосе христианскими мыслителями имела противоречивые последствия для музыки. С одной стороны, это привело к ужесточению отношения к музыке, к отрицанию ее эмоционально-катарсической и эстетико-гедонистической функций. С другой стороны, это способствовало поискам средств углубления духовно-нравственного воздействия музыки на человека. Таким образом, зародилась новая музыкальная эстетика, стремящаяся установить различие между нравственным и безнравственным содержанием музыки. Если в классическом полисе музыкальная форма фиксировала единство независимой индивидуальности и постоянного сообщества, то в средневековой культуре музыка отражает подчинен-

ное положение индивида в системе феодальной иерархии, которое, в свою очередь, осознается как религиозно-идеологическое отражение зависимого положения личности, связанной с Богом. Смысл музыки получает таким способом новый, теолого-морализирующий аспект. Этим начинается новая эпоха истории развития музыкально-эстетического мышления. Рассуждения о нравственном воздействии музыки стали общим местом почти всех трактатов этой эпохи.

В параграфе 1.3. «Гуманизация смысла музыки в эпоху Ренессанса» обосновывается идея о том, что в период Ренессанса толкование смысла музыки детерминируется гуманистическим мировоззрением. Люди эпохи Возрождения отличались универсализмом интересов. Гуманисты выступали за свободу разума, которая давала бы возможность человеку беспрепятственно развивать свои силы и творческие способности. Если церковная идеология всячески принижала человека, подчеркивала и внушала ему мысль о том, что он слаб, то гуманисты прославляли человеческую личность, выражали веру в ее безграничные возможности и творческие потенции. Впервые открывается возможность нарушить изначальное единство автор-исполнитель, дать самостоятельную, независимую от создателя жизнь творению.

Возрождение поражает обилием ярких композиторских имен, чьи художественные образы несут черты авторской индивидуальности. Профессиональная музыка устремляется к народным истокам. Впервые композиторы вступают в глубокое общение с фольклором, с его же помощью – с самим народом. В результате в музыкальном произведении усиливаются и укрупняются черты субъекта творческой деятельности – человека, с его сознанием и самосознанием, уникальностью и избирательностью, свободой, активностью, целенаправленностью.

Гуманисты, выступая с обоснованием гуманистических идей против средневековой схоластики, очень часто оставались в рамках религиозно-философской проблематики, широко используя теологические понятия и прибегая к авторитету священного писания. Это особенно характерно для философствования немецкого мыслителя Меланхтона. Меланхтон часто повторяет средневековые суждения о музыке как средстве воспитания благочестия и любви к Богу. Вместе с Эразмом Роттердамским Меланхтон считает, что сущность музыки составляет гармоническая

пропорция. Поэтому музыка представляется им чем-то равноценным физике, которая изучает математические пропорции, или торговым сделкам, которые опять-таки основываются на отношениях пропорции. Только последние имеют дело с арифметической пропорцией, а музыка основывается на пропорции гармонической. В этих размышлениях своеобразно переплетаются христианские и античные представления о музыке, ее значении и роли в жизни человека.

У немецкого композитора и теоретика Адама из Фульда в трактате «О музыке» получает окончательное завершение попытка разрушить традиционное для средневековой музыкальной эстетики разделение на музыку небесную, человеческую и инструментальную. Мыслитель утверждает, что нельзя считать достаточно ученым человеком того, кто не будет преимущественно заниматься музыкой. Музыка нужна для сохранения телесного и умственного здоровья. Ведь с ее помощью люди естественным образом становятся склонными к справедливости, правильному соблюдению обычаев и должному управлению государством.

Таким образом, ренессансное сознание, отразившее гармонию человека и природы, разума и чувства, открывало простор для новой ступени развития музыки. В эпоху Ренессанса, на основе идеологии гуманизма музыка начинает освобождаться от прагматического назначения и на первый план выдвигается ее эстетическая функция. Было осознано, что музыка способна служить средством не только управления поведением людей, но и отражения духовного мира человека, окружающей природы и общества, доставления человеку эстетических наслаждений.

В параграфе 1.4. «Аффектация смысла музыки в новоевропейское время» доказывается, что в новоевропейскую эпоху основанием для постижения музыкального смысла становится учение об аффектах. Уже греческие философы занимались аффектами, делали попытку классифицировать их по группам и дать им оценку с точки зрения этики. Классическому идеалу благоразумия соответствовало требование борьбы с аффектами как с чем-то вредным, что относится в особенности к стоикам. Платон и Аристотель настаивали на умеренности в проявлении аффектов. Христианский аскетизм требовал подавления аффектов, так как они ослабляют понимание греховности. В эпоху Возрождения мыслители открывают собственно положительные стороны аффектов. А в но-

воевропейском мышлении учение об аффектах приобретает систематическую и, в философском смысле, всеобщую форму. Без сильных аффектов не может быть творческих успехов.

В музыкознании теория аффектов получила свое классическое выражение на французской почве. Основоположник рационалистической философии Р. Декарт дал теоретическое обоснование учению об аффектах. В одном из ранних сочинений, специфическом трактате по теории музыки «Компендиум музыки», Декарт предложил любопытнейшую попытку применить к характеристике музыки рационалистическую теорию аффектов. Главную ценность музыки Декарт усматривает в способности возбуждать именно разнообразие аффектов.

Учение об аффектах получает дальнейшее развитие у немецкого ученого Атанасиуса Кирхера, который внес значительный вклад в развитие музыкальной теории. Кирхер впервые вводит понятие музыкального стиля, которым широко пользуются при объяснении особенностей той или иной национальной музыки. Говоря об аффектах в свете музыкальной теории, Кирхер основывает ее на популярном в XVII веке учении о темпераментах.

В учении об аффектах Б. Спинозы буржуазный идеал всестороннего и гармонически развитого человека становится более ясно очерченным. Это новое понимание связано с решительным отрицанием религиозно-этического требования подавлять страсти, причем вместе с тем преодолевается и подражающий античности классицистский принцип разумного ограничения аффектов.

Этическая программа удовлетворения страстей связана, прежде всего, с защитой буржуазного частного интереса. Гольбах мог утверждать, как нечто само собой разумеющееся, что обусловленные человеческой природой страсти могут быть направлены одновременно на благо как индивида, так и общества.

С просветительским учением об аффектах были связаны музыкально-эстетические воззрения Иммануила Канта. Музыка оценивается им как «язык аффектов», т. е. как имеющая значение коммуникация, специфику которой можно вскрыть только уподобив ее речи. Музыка вследствие этого становится для него выражением аффектов, чтобы превратиться в элемент речи, который подчеркивает и делает самостоятельной модуляцию. Кантовская коррекция не затрагивает в исследуемой связи основ учения об аффектах.

Таким образом, огромное значение теории аффектов в ее просветительской буржуазной форме неоспоримо. Отождествляя — на базе механистического материализма — выражение страстей и отражение предметного мира, объективные формы и человеческие отношения, она предпринимает прогрессивную в историческом плане попытку открыть закономерности отражения действительности в музыке. Первоначальным содержанием музыкального произведения является, таким образом, содержание аффекта.

В параграфе 1.5. «Размыкание пределов смысла музыки в XIX-XX веках» демонстрируется расширение границ в истолковании смысла музыки. Реальное музыкальное творчество, интеллектуальная атмосфера XIX столетия свидетельствовали о принципиально новой ситуации в музыкальной жизни и ее теоретическом осмыслении. Г. В. Ф. Гегель приписывал музыке едва ли не вселенские характеристики. Философ считал, что именно музыка не может оставить время в неопределенности, а должна придать ему меру и внести порядок в его протекание. Благодаря этому упорядочиванию в музыке возникает мера времени. Музыка постигает абстрактное самосозерцание, поскольку «содержанием музыкального выражения является само внутреннее, внутренний смысл явления и чувства». Можно сказать, что таким способом музыка позволяет человеческому мышлению, сознанию и самосознанию в особенности «разомкнуть» пределы, раздвинуть рамки наглядной видимости смысла, наглядной видимости сущности.

А. Шопенгауэр утверждал, что музыка, в отличие от других искусств, отнюдь не отражение идей, а отражение самой воли, объектностью которой служат и идеи. Именно поэтому действие музыки значительно сильнее и проникновеннее действия других искусств: они говорят только о тени, она же — о существе. Ее язык единственно всеобщий, всепонятный, универсальный язык. Здесь сметены все барьеры настолько, что позволяют философу назвать свое понимание истинной философии полным понятийным выражением смысла музыки.

Ф. Ницше продолжает развивать шопенгауэровское понимание музыки как волепредставления, выводя ее источник за пределы нечеловеческой индивидуальности. Он разделяет в эллинизме, греческой античности дионисийское и аполлоновское нача-

ла. Первое – стихийное, языческое, «титаническое» – выражено в мифе. Второе – организованное, индивидуалистическое – выражено в разуме, науке, классических искусствах. Именно первое – подлинное, непосредственно несет «дух музыки», точнее – ее выражение через трагедию. Второе – иллюзорно, успокоительно, выражено в категориях прекрасного и возвышенного.

Т. Адорно рассматривал музыку как слово, сказанное обществом о себе. Слово, которое одновременно и явственно, осмысленно (потому, что слушая музыку, внимая ее смыслу, мы подразумеваем, что общество думает о себе, тем более – если это самое передовое слово музыки) и зашифровано (потому, что музыку никак нельзя «поймать» на столь внятном смысле). Музыка нагружена непосредственным бременем социально важного смысла, но как будто не ведает об этом, ибо шифровка общественно значимых смыслов совершается на уровне музыкальной технологии, на уровне веками складывавшейся техники композиции, давшей в руки композитора отточенный логический итог столетий – инструмент социального анализа.

Выделяя музыку в общем ряду видов искусства, А. Ф. Лосев полагает, что «именно становление лежит в основе музыки, а музыка в основном и по преимуществу изображает становление». Подлинное музыкальное становление всегда стремится и рвется вперед и притом – именно в бесконечность, но, вместе с тем, из этой бесконечности никуда не вырваться и потому всякий отдельный момент этого стремления безвыходен, поскольку предопределен. Но тогда получается, что подлинный музыкальный феномен всегда есть только томление. Он всегда есть искание того, чего нельзя найти, и притом по той странной причине, что уже с самого начала он как раз и является тем самым, к чему стремится. Термин «томление» в зависимости от намерения композитора и от его музыкального окружения может иметь как положительный, так и отрицательный смысл.

Незавершенность изучения музыкального искусства в смыслеобразовании ощущается и в настоящее время. При этом, подчас обоснованно и справедливо, утверждается, что «человеческие смыслы бытия, выражаемые музыкой, принципиально не могут быть переведены на язык освоенных понятий», что музыка – это «искусство интонируемого смысла», что музыка «сама есть смысл, в ней совмещены познавательный и оценочный аспекты» (В. А. Апрелева).

Современное музыкальное искусство – довольно сложное явление, и в этом музыка отражает сложность нашей эпохи. Развиваясь, музыка выступала то в одной, то в другой смысловой роли. Более того, в каждом музыкальном произведении наличествует – явно или скрыто – потенциальное множество смыслов. Если кто-нибудь утверждает, что смысл музыки – вызывать эстетическое наслаждение, ему нельзя возразить. Но не ошибается и тот, кто приписывает музыке способность стирать грани, разделяющие людей друг от друга.

В главе 2 «Смысл музыки и уровни его постижения» автор продолжает исследование смысла музыки, но если первая глава дала возможность получить исторический срез проблемы, выявила ключевые идеи-тенденции в европейском осмыслении музыки, то данная глава исследует восприятие смысла музыки человеком в ситуации «здесь и сейчас». Историко-философский подход дополняется философско-логическим исследованием. Глава состоит из 3 параграфов.

В параграфе 2.1. «Эмоциональный уровень восприятия музыки. Переживание смысла музыки» содержательно раскрывается эмоциональный пласт в структуре смысла музыки и дается характеристика феномену переживания музыки как духовному процессу постижения смысла музыки. В современной теории роль чувственно-эмоционального компонента в музыке выглядит настолько впечатляющей, что музыку часто называют самым эмоциональным из искусств, оценивают эмоции как главную характеристику музыки как вида искусства.

На уровне переживания происходит «вбирание» слушателем смысла музыки. Появление именно интеллектуального фактора в углубленном эстетическом переживании становится тем водоразделом, который позволяет интерпретировать переживания как качественно отличные состояния в сравнении с эмоциями. Вместе с тем, мы считаем, что переживание нельзя ограничивать эмоционально-рациональными компонентами. Опираясь на результаты исследования, полученные в первой главе, где в качестве преимущественных тенденций в постижении музыки, сложившихся в ходе европейского смыслогенеза, были определены рационализация, морализация, гуманизация и аффектация смысла музыки, мы можем содержательно уточнить структуру переживания. Переживание включает в себя рациональное, этичес-

кое, личностное и аффективное начала. Такая интерпретация феномена переживания музыки позволяет сохранить, а, выражаясь гегелевским языком, «снять», исторический опыт смыслообразования в музыкальной эстетике.

Рациональность переживания проявляется в том, что человек, слушая музыку, испытывает, например, не просто удивление или страх, а, будучи охваченный целой гаммой эмоциональных состояний, осуществляет рациональную рефлексию над своими душевными движениями. Человек – существо разумное, быть разумным – есть атрибутивное качество, а поэтому и на уровне переживания мы не должны исключать рациональность. Но рациональность здесь особого рода. Это – скорее интеллектуальное движение, но без дискурсивных мыслей; интуитивное понимание, имеющее внутреннюю направленность. Предмет, подвергающийся здесь рационализации – не сама музыка, а переживающая музыку душа. Человек осознает, что ему нечто нравится или не нравится, но ответа на вопрос «почему?» – он не знает. Переживание остается загадкой в тот самый момент, когда человек находится в состоянии переживания. Все то, что человек придумывает для объяснения своего состояния, является более поздним «примышлением», совершенно явной рационализацией процесса переживания.

Всякое переживание, в том числе и музыкальное, носит личностный характер. Воздействие музыки вызывает личностные изменения. Сам музыкальный смысл объективен и не зависит от его осознания человеком, но при этом смысл всегда индивидуален и личностно неповторим.

Рассуждая о моральности переживания, можно вспомнить В. Франкла, который характеризовал совесть как орган смысла, позволяющий в любой ситуации уловить истинный смысл. Отказ от решения задачи на смысл есть отказ от совести. Человек, лишенный совести, есть человек, лишенный смысловых ориентиров. Композитор всегда считался совестью народа.

Эмоциональное переживание музыки позволяет человеку признать существование смысла, зафиксировать его наличие, но не более того. В переживании фиксируется малоуловимый, промежуточный момент между двумя качественно противоположными состояниями: смысла еще нет – и смысл уже есть.

Переживание смысла музыки становится тем самым важным способом психического переноса ранее отчужденного материала во внутренний мир личности, когда, казалось бы, совершенно чужое переживается и затем ощущается как свое, социальное – как личное, далекое – как близкое, прошлое – как настоящее, а настоящее – как будущее. «Само время, – пишет М. Н. Щербинин, – собирается в точке максимального переживания вне ощущения длительности. В сжатых до точки такого переживания пространстве и времени общее и единичное, социальное и индивидуальное, часть и целое, случайное и необходимое, возможное и действительное, цель и средства размещаются без антагонизма и без внутреннего протеста. В состоянии крайнего напряжения эмоций, чувств и мыслей смыкаются даже конечное и бесконечное, когда, кажется, уже не страшна и сама смерть»<sup>1</sup>. Именно музыкальное переживание является психологическим индикатором сформированности следующего рационально-речевого уровня постижения смысла музыки, когда в фокусе внимания находится понимание и оценка музыкального произведения.

В параграфе 2.2. «Рационально-речевой уровень постижения смысла музыки» исследуется рациональность музыки, языковая природа музыки и пределы вербализации смысла музыки. Рационально-речевой уровень служит тому, чтобы человек осмыслил и выговорил свое музыкальное переживание, проговорил, определил его. Возможность познания смысла музыки, возможность рационализации музыкального произведения предполагает наличие в музыке рационального начала. Между человеческим разумом и музыкой должно быть нечто общее, некая основа, делающая возможным «диалог». В противном случае, сталкиваясь исключительно с иррациональным явлением, человеческий разум оказывается бессильным.

Рационально-речевое постижение музыки предполагает учет детерминации процесса восприятия традициями общественного музыкального сознания. В этих традициях музыкальный смысл и

---

<sup>1</sup> Щербинин М. Н. Искусство и философия в генезисе смыслообразования (Опыт эстетической антропологии): Монография. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2005. С. 210.

его словесная интерпретация диалектически соединяются друг с другом. Особенность традиции, в которой осуществляет себя музыкально-историческое сознание, а, следовательно, и смысл музыки, заключается в том, что в ней накладываются друг на друга способы интерпретации музыки, сформировавшиеся в разные эпохи под воздействием разных сфер культуры. Преломляясь через музыкальную историю как последовательность композиторов и музыкальных произведений, традиция стремится подключить к восприятию музыки ту духовную сферу, в которой автор и произведение живут для слушателя и что-либо значат. Так, например, музыкальное наследие И. С. Баха не остается чем-то неизменным. Понимание творчества композитора его современниками не совпадает с современной трактовкой. Между «самим» И. Бахом и «современным» И. Бахом лежит история восприятия И. Баха, и она видоизменяется на различных уровнях.

Существенные ограничения на постижение смысла музыки накладываются самой процедурой вербализации музыкальных впечатлений и переживаний. Музыка, накладываясь на ткань актуального психического состояния, может побудить слушателя переосмыслить и переструктурировать сложившиеся ценности и представления. Композитор не может предложить каждому человеку готовой решение, поскольку для каждого оно будет своим. Музыкальное искусство обладает способностью заострять и обнажать драмы и противоречия человеческой жизни, ставить задачи на смысл в такой форме, которая позволяет человеку самостоятельно прийти к решению этой задачи в контексте его собственной жизни. Музыка может помочь решить или хотя бы поставить задачу на смысл лишь тому, кто уже внутренне готов к этому, перед кем эта задача ставится его собственной жизнью. Человек, для которого поставленная композитором задача не актуальна, не воспримет произведение, не откликнется на него.

Содержание параграфа 2.3. «Трансцендентно-символическое начало в структуре смысла музыки» обусловлено тем, что исчерпывающая вербализация смысла музыки невозможна при всех наших усилиях, учете субъективных и объективных факторов, влияющих на этот процесс.

Трансцендентное (от латинского *transcendere* – переступить) – «перелетающее» (Кант), выходящее за пределы возможного (не только индивидуального и в настоящее время) опыта, лежащее

за пределами этого опыта и человеческого сознания. Из значения термина видно, что он обозначает нечто запредельное, непосредственно недоступное человеку. Различив трансцендентное и трансцендентальное, И. Кант узаконил раздвоенность предзаданного и полагаемого (А. В. Павлов). Проецируя эту вариантность на изучаемую проблему, можно сказать, что для нас смысл музыки раскрывается через постоянную корреляцию внутренних смысло-жизненных интенций человека и трансцендентной неизвестности. Отдавать предпочтение либо предобусловленности, либо субъективной обусловленности смысла музыки, — значит придерживаться крайностей. Понятие о трансцендентном позволяет человеку помыслить то, над чем он не властен.

Выражаясь языком К. Ясперса, можно сказать, что музыка — это лишь шифры трансценденции, через которые она «сказывает себя». Любой шифр может толковаться как угодно, бесконечно многообразно, без всяких ограничений. Можно вести речь о каких-то намеках, указаниях, поскольку шифр трансценденции не привязан четко и жестко к обозначаемому. «Мое» восприятие музыки И. С. Баха, «мое» понимание музыки П. И. Чайковского — «мое» здесь самое главное слово. Неповторимость личности слушателя — именно в его неограниченной свободе открывать смыслы и толковать их. На сугубо индивидуальные вопросы человек может получить только свои собственные ответы.

При помощи музыкальных средств композитор создает образы предметов и явлений, обладающие полнотой реального бытия, имеющие определенный смысл, значимый для конкретного контекста. Обладая самостоятельностью, образы создают художественное бытие, которое транслирует слушателям разнообразный опыт реальной жизни. При этом возникает особый эстетический эффект, рождается символическое бытие, возвышающее музыку над реальной жизнью, приобщающее слушателей к вечным надмирным категориям. Именно музыка дает основание воспринимать тексты как символические, благодаря музыке устанавливается диалог между бытием и сверхбытием.

Искусство возможно лишь при том условии, если не только художник творит красоту, но и красота творит художника, делая его своим орудием или органом. Искусство становится зеркалом, творя символы высших реальностей. Благодаря своей связи с космосом, реальность коего и есть красота, музыкальное ис-

кусство становится символическим. Но символизм, выражающий собой высшее самосознание свободного искусства, все же не есть реализм в красоте и не может его достигнуть. Он все-таки остается только «ознаменательным». Как бы ни были реалистичны его символы, он не становится действенным.

Следует отметить, что трансцендентно-символическая открытость музыкального смысла не исключает соблазн лжемессианизма, в результате чего происходит подмена искусства магией или колдовством. Ни виртуозность художественной техники, ни эстетическая магия, но сама красота является преображающей силой. И если искусство ищет разрешения этой задачи только на своих собственных путях, измышляя разные трюки и художественные фокусы, то оно впадает в заведомую ошибку. В одном случае – трансцендентно-символический компонент превалирует, ведет за собой человека, определяет путь его духовного роста, а в другом – уступает место чувственному началу, которое может переходить в иррациональное, что имеет место в современной музыке.

В заключении диссертации формулируются основные выводы и намечаются перспективы дальнейшего исследования поставленных проблем.

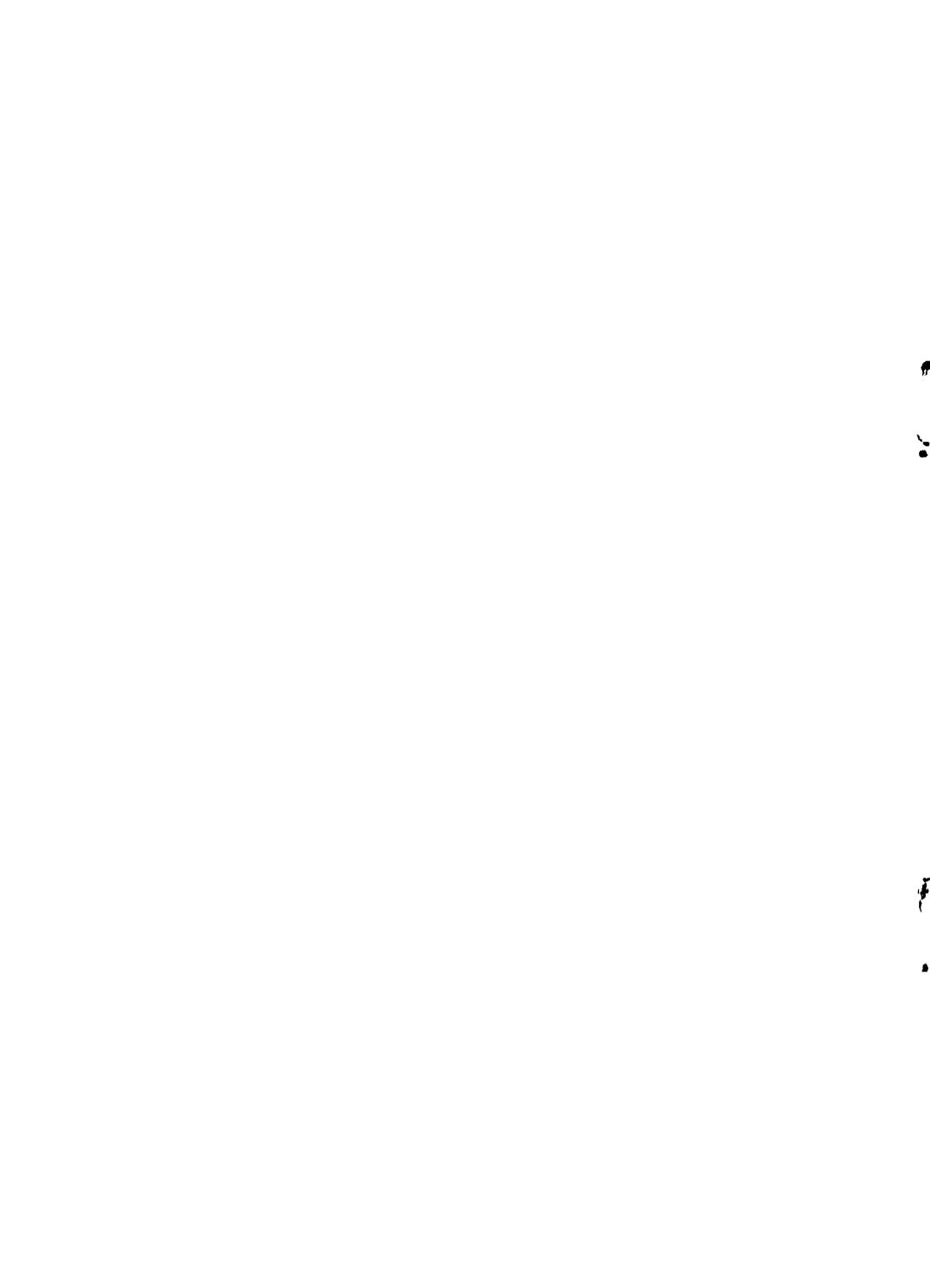
### **ОСНОВНЫЕ ИДЕИ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ:**

1. Гладкова М. П. Смысл музыкальной культуры // Культура городов тюменского севера на рубеже веков. Тезисы докладов. Тюмень: Издательство «Вектор Бук», 2001. 0,2 п. л.
2. Гладкова М. П. Культурная жизнь Пыть-Яха // Культура городов тюменского севера на рубеже веков. Тезисы докладов. Тюмень: Издательство «Вектор Бук», 2001. 0,2 п. л.
3. Гладкова М. П. Социальная обусловленность восприятия смысла музыки // Социально-экономические проблемы развития региона: Сборник статей. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2003. 0,2 п. л.
4. Гладкова М. П. Размыкание пределов смысла музыки в XIX-XX веках // Глобальное и локальное в образовании и культуре. Сборник статей. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2005. 0,5 п. л.

Подписано в печать 01.11.2005. Тираж 100 экз.  
Объем 1,5 уч. изд. л. Формат 60x84/16. Заказ 613.

---

Издательство Тюменского государственного университета  
625000, г. Тюмень, ул. Семакова, 10  
Тел./факс (3452) 46-27-32  
E-mail: izdatelstvo@utmn.ru



7  
1.

3  
4.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

21698

РНБ Русский фонд

2006-4

17899