

## ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ НАЧАЛА ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ. УРОКИ МУЗЫКИ ДЛЯ ФИЛОСОФИИ

*У статті проаналізовано роль музикального мистецтва як пропедевтики філософського дискурсу. Автор досліджує способи інтерпретації музикального тексту, звертаючись до філософських концепцій Платона, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Г. Гадамера, Е. Кассіра.*

*Ключові слова:* музикальний дискурс, символічне освоєння світу, метафізичний зміст музики, перцепція, афект.

*In this article the role of musical art as a propedeutics of philosophical discourse is being analyzed. The author researches the ways of interpretation of musical text using philosophical conceptions of Plato, A. Schopenhauer, F. Nietzsche, H.-G. Gadamer, E. Cassirer.*

*Keywords:* musical discourse, symbolical assimilation of the world, metaphysical substance of music, perception, affect.

*Высшие художественные впечатления  
легко вызывают созвучное дрожание  
давно онемевшей и даже разорванной  
метафизической струны.*

*Ф. Ницше. Человеческое, слишком человеческое*

Вопрос об иррациональных истоках философского дискурса актуален. Его можно сформулировать, обращаясь к лейтмотиву ницшеанской философии, обозначенному как «рождение трагедии из духа музыки». Ф. Ницше вспоминает слова из парадоксального для логика Сократа сна, приведенные в «Федоне»: «Сократ, займись музыкой!». Отношения между рациональным и аффективным оформляются в виде сюжета о переживании Сократом своего «рождения как художника», ощутившего неполноту логического. По мысли Ф. Ницше, дионисийское, витальное, стихийное начало – «необходимый коррелят, дополнение и стимул» научного знания.

Символическое выражение эвристичности музыки можно проиллюстрировать и сюжетом из жизни Пифагора: занятия философией он предварял музицированием. По мнению комментаторов, игра на лире была своеобразной формой медитации, успокаивающей душу и поднимающей созерцание к истокам мира. «Обладая необычным слухом, зрением и умом, – сообщает Порфирий, – Пифагор мог слышать гармонию сфер, создаваемую высокими звуками вращающихся планет» [1, с. 40]. Приведенный сюжет, возможно вымышленный, достаточно многозначителен для понимания акустического регистра бытия как стимула философского мышления.

Влияние искусства на процесс возникновения философии обнаруживается в своеобразии художественного творчества – в его способности к обобщению,

фантазии, игре, к воображению и спонтанности. Безусловным есть влияние литературной традиции, с которой связаны как развитие структур языка, так и обращение к фундаментальным вопросам бытия. Гомер, Гесиод, Еврипид, Эсхил, Софокл были первыми воспитателями греческого духа, сообщившими ему философский вектор. Образный ряд, структурированность литературных текстов согласно интуитивному чувству пропорции, гармонии, меры, внимание к логике сюжетной линии и, главное, смысложизненные акценты предвосхитили философское мировоззрение. Преображение действительности в эстетической идеализации, еще не до конца ясной античным творцам, создавало возможность метафизической спекуляции. Реальность тотальности, обнаруженная в художественно-образной, фантастической, нередко мистической литературной традиции, открылась первым философам в рационально-логической ипостаси человеческого разума: «Все есть одно».

В отличие от литературы, влияние музыки на философский процесс не выглядит столь определенно и убедительно. Начала музыкального влияния на иные сферы культуры практически не имеет достоверных следов. По большей части, значение музыки в архаической культуре реконструируется логически на основе не всегда достоверных аналогий; в контекст анализа включаются актуальные культурологические концепции и артефакты.

Возвращаясь к началу статьи, попробуем понять, каким образом звуки бытия могли стать уроком для философских студий. Было ли открытие мировой гармонии в «звучании сфер» случайным? Это и является целью нашей статьи. Истоки данной проблемы, как нам кажется, следует искать в контексте древнегреческой культуры, в фундаментальном принципе космологизма.

Менталитет древнего грека ассоциировал Космос с совершенным божественным началом, эманации которого создали основы земного порядка. Архаическое миропонимание задавалось господствующим в культуре модусом телесности. Отсюда и определение: Космос – материально-чувственный, одушевленный, прекрасный, ритмичный. Всякое бытие для грека – *телесное, зримое, звучащее* (А. Ф. Лосев). Древнегреческая ментальность плохо различала внутреннее и внешнее, *овнешнялось* и бытие, и мысль. Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды древнему греку [2, с. 62].

Гармония, связь, стройность, соразмерность частей и целого первоначально воспринималась соматически, эстетической перцепцией. Пифагор осознает мировой строй, лад, порядок, разумность и красоту не только визуально, но и через акустический модус Космоса, подсказанный земной музыкой.

Эмоционально-чувственно освоенный музыкальный текст мог стать основой интерпретации и бытия, и философии. Ритм, лад, гармония, тембр, темпоральность были возможным ассоциативным поводом для философских понятий «закон», «право», «справедливость», «число», «мера». Корреляцию звучания с длиной струны Пифагор последовательно переносит на мировую гармонию. Логика философа убеждает в неслучайности использования в онтологии и философии права музыкального термина «номос», обозначающего композицию для одного

инструмента.

Влияние музыкальной гармонии на религиозно-философские и научные идеи универсально, оно прослеживается в древнеиндийской и в древнекитайской традиции. В гимнах «Ригведы» числовые соотношения мироустройства аналогичны музыкальной гармонии. В китайской медицине сохранилось представление о связи числовых соотношений биоритмов с музыкальной тоникой.

И все же признание непосредственной роли музыкальной традиции в генезисе философии не кажется нам бесспорным. Древнегреческая культура обнаруживает очевидный парадокс – несоответствие греческого духа музыкальному наследию. Античная музыка как культурный феномен не имела самостоятельного значения. Вторичная по отношению к слову и пластическим искусствам, она артикулировала лишь ритм, способный подчеркнуть стихотворный размер. Исключая возможность смысловых разногласий, античная музыка не культивировала ни полифонию, ни гармонию. Мелодии не придавалось большого значения, она была вялой и тихой и ассоциировалась с женским началом. Музыка древнего грека была гораздо ближе Фидию, чем Баху, грек и здесь продолжает как бы ощупывать статую [5, с. 81]. Вокальные партии практически не разрабатываются, «всезнающие» хоры (Ф. Ницше), сопровождающие театральные действия и танцы, – объективированная мысль, замутняющая метафизическое начало дионисийской энергии. В драме Эсхила хоры «убивают даже литературу» [11, с. 87].

Жанровое разнообразие песенного искусства, исключая дифирамбы в честь бога Диониса, ставшие прологом к греческой трагедии, отличалось функциональным предназначением и набором музыкальных инструментов. *Просодия* исполнялась под флейту, *пеан* сопровождался кифарой, пиршественные *сколми*, свадебные *эпиталамии*, *эпиники* в честь победителей состязаний отличались лишь ритмическим рисунком.

Роль музыки, поднявшейся из тектонических глубин предсознания, могла стать учительской лишь во взаимном обучении с иными формами освоения мира. В случае с Пифагором это, вероятно, была математика. Средневековый парадокс-перевертыш «курица / яйцо» в древнегреческой культуре мог выглядеть как «музыка / астрономия», «музыка / геометрия», «музыка / литература», «музыка / идеальное государство» и, наконец, «музыка / философия».

Музыка говорит на своем собственном языке. Отдельные звуки, аккорды, тоны, ритмы, складывающиеся в музыкальный образ и текст, неадекватны рационализированной смысловой глубине музыкального произведения. Перцептивно-аффективная сущность музыки (Ж. Делёз), субъективное интонирование музыкального дискурса символичны, метафоричны, интерпретивны. Музыкально-знаковая информация как в партитуре, так и в живом звуке закрыта для однозначного рационально-логического прочтения. Более надежными, хотя и не единственными основаниями интерсубъективности и вербальной рационализации музыки, являются меты культурной традиции, жанровых особенностей и смысловых отсылок-коннотаций литературной основы музыкальных произведений.

Очевидность названных детерминаций не исчерпывает всех предпосылок

музыкального творчества. И. В. Гете, Ф. В. Й. Шеллинг, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше ставили под сомнение самодостаточность околонузыкальных истоков метафизических исканий музыки, отсутствие «понятных» коммуникативных структур. А. Шопенгауэр подчеркивал, что музыка говорит всеобщим языком и своей внятностью превосходит язык наглядного мира [12, с. 340]. Способность музыки к «говорению на иных языках», понятных интимной личности, сродни языку философии, разбившей оковы социального автоматизма повседневной жизни, ограниченности, о-пределенности, замкнутости, одиночества разьединенного бытия. Язык древней философии в известном смысле – своеобразная эстетическая реакция на мировое целое, выстрадаанным тропом, принявшим форму философского понятия.

Невербальная коммуникация, по А. Шопенгауэру, позволяет композитору, исполнителю, слушателю проявить в музыкальном тексте глубины метафизического содержания на языке, который его *рассудок* не понимает [12, с. 345].

Приведенная философская интенция построена на принципе кантовой методологии, разъединяющей *музыку-в-себе* и *музыкальное явление*. Трансцензус, непосредственная передача звуковой семантики в понятиях рассудка, невозможен. Возможен «философский жест», основанный на вере в интуитивное проявление метафизической потребности интимной личности, созревшей в пространстве музыкальных вибраций для авторского творчества. Невозможность рациональной транскрипции оборачивается своеобразным *страданием в музыке*, рождающей метафизическое ясновидение, скрытое от рассудочного понимания. Хаотическая, на первый взгляд, симфоническая музыка Л.-В. Бетховена представляет собой, по мнению А. Шопенгауэра, совершенный символ сущности мира: напряженная борьба разрешается в гармонию, все человеческие страсти и аффекты явлены во всех бесчисленных оттенках, но без частных определений. Являясь «скрытым метафизическим упражнением», музыка, подчеркивает философ, выражает не явление, а исключительно внутреннюю сущность [12, 1, с. 347].

Так же, как и в музыке, у ключа интимной личности искали истоки философии Вл. Соловьев, Н. Бердяев, Л. Шестов, С. Франк, И. Ильин, П. Юшкевич, увидав в страдании и тоске по идеальному миру (не в *любопытстве*, не в *удивлении*, как у Аристотеля) начала философии. Энергия страдания сродни эстетическому аффекту; омытая слезами Гераклита, она позволила увидеть в огне Логос, онтологическую основу мира.

И музыка, и философия как творческий процесс создают не только предмет, но и субъект для предмета, творца рождающего и воспринимающего музыкальный, философский текст в личной форме. Субъектность музыки и философского знания делает их освоение проблематичным.

Музыкальный текст может быть освоен как в акте понимания, так и в процессе герменевтической интерпретации. В широком смысле, понимание – творческий результат интерпретации, в узком – схватывание «объективного содержания» музыкального высказывания и его вербальное выражение. К объективной стороне, как отмечено выше, можно отнести культурную традицию, жанр, функциональную роль музыкального произведения, его литературную основу и формальную

организацию.

Формальная организация – язык музыкального произведения, состоящий из звуков-знаков. Понимание звука-знака предполагает процедуру, состоящую из ряда шагов. Первый – психофизиологическое восприятие знака, второй – узнавание, третий – понимание знака в контексте, четвертый – активно-диалогическое понимание [2, с. 115].

Интерсубъективные характеристики можно уловить уже на первом этапе освоения музыкального дискурса, базирующемся на общем для человека априорном перцептивном предсознании, акустическом архетипе (К. Г. Юнг). Примером может служить восприятие низких и высоких музыкальных тонов. Интуитивно созданное в древнегреческой музыке правило движения тона от высокого к низкому рационализировалось как победа человека над низшими природными стихиями, несмотря на космологическое предопределение и понимание человека как *вещи среди вещей*. Здесь акустическое открытие опередило еще не сложившуюся софистическую максиму «человек – мера всех вещей». Через века А. Шопенгауэр напишет: «В самых низких тонах гармонии, в ее басовом голосе, я узнаю низшие ступени объективации воли, неорганическую природу, планетную массу» [12, с. 344]. Низкие тоны вызывали у Шопенгауэра те же ассоциации, что и у греков: бас в гармонии – то же, что в мире неорганической природы, – грубейшая масса, на которой все зиждется.

Понимание музыкального звука, фразы, текста в *контексте*, основанное на априорных аффектах-стереотипах, дополняется материалом авторского миропонимания, жизненным и литературным опытом. Соотношение аффективного и мировоззренческого материала для понимания музыкального дискурса склоняется в пользу второго. И тем не менее, субъективность композитора, исполнителя, слушателя не способна редуцировать первую ступень понимания, она присутствует в фундаменте антропологической субъектности. Интересен в этом плане заочный спор Ф. Ницше и Ж. Маритена о творчестве Р. Вагнера. Известный антивагнеровской позицией, Ж. Маритен оспаривает ницшеанскую оценку увертюры к «Мейстерзингерам» как высшего проявления дионисийского духа, дышащего огнем и мужеством [8, с. 359]. Для Ж. Маритена музыка Р. Вагнера была апофеозом тевтонской религии, которую он ассоциировал с упадком [8, с. 181]. Тем не менее, обе оценки при очевидном мировоззренческом несовпадении говорят о героических мотивах, схваченных эмоциональным впечатлением, сформированным звукорядом на подсознательном уровне.

Знаковые значения музыкального языка – необходимое, но не достаточное условие для интерпретации музыкального дискурса. Чередование тональностей, высоты и силы звука, ритмического рисунка, композиционной структуры непосредственно не раскрывают метафизических смыслов. Несовпадение акустической телесности с эмоциональным впечатлением и смыслами музыкального произведения анализирует В. Вейдле. Размышляя о судьбе музыкального творчества, он выявляет парадокс несовпадения искусства и красоты, впечатления и художественной ценности произведения. Красота может быть результатом кропотливой математической деятельности и не быть искусством. Искусство

рождается в единстве живой целостности эстетического начала, одухотворенного неповторимостью авторского замысла. Иначе, «невидимость» сделана искусством, чудо мелоса – образ совершенства. Вспоминая маленькие пьесы для рояля Брамса и Шуберта, Вейдле отмечает живое дыхание каждой каденции, обратившей жизнь в красоту [3, с. 275].

Внимательный музыковедческий анализ вне события музыки, включающего экзистенциальные мотивы *по ту сторону партитуры*, оставляют «сачок красоты пустым» (Ф. Ницше). Только смысловая интерпретация музыки может стать пропедевтикой философского размышления.

Символический анализ музыкального текста нередко экстраполируют на все элементы музыкальной культуры: звуки, нотные знаки, музыкальные инструменты. В работах К. Саха и М. Шнайдера анализируются космологические значения музыкальных инструментов, отношение нот к цветам, к планетам, первостихиям, жизненным ритмам. Символическое обозначение дискретных структур музыки не помогает проявить смысловые горизонты, объединяющие акустические и ментальные миры. Невыразимость в музыкальном образе онтологических глубин подобна квадратуре круга: она обнаруживает кратким касанием пространство непостижимого.

Философский смысл символической интерпретации мира был открыт Платоном, разделившим символ на предметный образ-знак и смысл. Мыслить символом – открывать скрытые значения, соединять с высшей реальностью. Символическая интерпретация – своеобразный метод объяснения бытия через соединение двух миров – внешнего и внутреннего, явного и скрытого, знака и смысла. Символ меньше, чем вещь, больше, чем образ, фиксирующий лишь одну из сторон вещи. Сохраняя дистанцию с вещью, символ не определен, он предполагает смысловую глубину, не доступную лишь рассудочному усилию. Символическое освоение мира близко музыкальному дискурсу. Ограниченность рационального толкования смыслов оборачивается безмерностью выражения метафизического содержания мира. Символическая интерпретация дополняет музыковедческий анализ смысловой глубиной, *разумной* (в понимании И. Канта) компонентой, включающей экзистенциальную перспективу.

Музыкальный символ-жест полифункционален и полисемантичен. Он функционирует как перцептивный аффект, *со-звучный* «дрожанию метафизической струны», как первоязык, как код intersubjectивности, как философема, обращенная к иррационально обнаруженным первоосновам бытия.

Музыкальный дискурс, создающий пространство символа, – это и перводанная интуиция (эротический стимул вербального прояснения высшей реальности), и самодостаточный интерпретатор, признающий многоточие и апофатизм музыкального текста.

Скрытая гармония озвученного (очеловеченного) мира, найденная в акустическом регистре бытия, открывает модальности высшего порядка, которые не могут быть полно выраженными иными средствами. Тайнопись акустической интерпретации бытия обязывает, вовлекает человеческое существование, создавая предпосылки к его самораскрытию, раскрытию вовне.

## Невечера С. А. ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ НАЧАЛА ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ. УРОКИ МУЗЫКИ ДЛЯ ФИЛОСОФИИ

---

Аффект, катарсис, вызванный интуитивно найденным в тектонических глубинах иррационального скрытой гармонии, подобен «мужественному отчаянию» (П. Тиллих) религиозного зова к неутомимой работе человеческого духа. В этом состоит экзистенциальная ценность музыкального символа, требующего *персонального* усилия воображения и воли к рационализации впечатления.

Таким образом, влияние музыки на философское миропонимание можно определить не только как перцептивный стимул, «иконический знак» для обнаруженных в глубинах предсознания метафизических стремлений, но и как возможное герменевтическое пространство – предпосылку взаимного учительства музыки и философии, создающего субъектность интимной личности.

### Литература:

1. Антология мировой философии: Античность [Текст]. – М., 2001.
2. Бахтин, М. М. Эпос и роман [Текст] / М. М. Бахтин. – СПб., 2000.
3. Вейдле, В. Умирание искусства [Текст] / В. Вейдле // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.
4. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод [Текст] / Г.-Г. Гадамер. – М., 1992.
5. Кассисер, Э. Опыт о человеке [Текст] / Э. Кассисер. – М., 1998.
6. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма [Текст] / А. Ф. Лосев. – М., 1993.
7. Лотман, Ю. В. Семиосфера. Культура и взрыв внутри мыслящих миров [Текст] / Ю. В. Лотман. – СПб., 2000.
8. Маритен, Ж. Ответственность художника [Текст] / Ж. Маритен // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.
9. Ницше, Ф. Человеческое, слишком человеческое [Текст] / Ф. Ницше // Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше. – М., 1990. – Т. 1.
10. Ницше, Ф. Казус Вагнер [Текст] / Ф. Ницше // Сочинения : в 2 т. // Ф. Ницше. – М., 1990. – Т. 2.
11. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки [Текст] / Ф. Ницше // Сочинения : в 2 т. // Ф. Ницше. – М., 1990. – Т. 1.
12. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление [Текст] / А. Шопенгауэр // Сочинения : в 2 т. / А. Шопенгауэр. – Минск, 1999. – Т. 2.