

*И.В. Дацкевич*

***Искусство музыки в понимании объективного идеализма***

Нижний Новгород

2018

ББК 87.8

УДК 111.7

*Аннотация:* данная работа посвящена исследованию искусства музыки как феномена, обладающего онтологическим и гносеологическим значением. Её задача – выдвинуть и обосновать концепцию, согласно которой музыка имеет ирреальное, чисто идеальное происхождение. Опираясь на теорию отражения Платона, автор предпринимает попытку иерархизации всех типовых искусств и подчинения их одной эстетической цели: отображению идеальной красоты в пределах чувственной формы.

Содержание:

*Вступление*

- 1. Превосходство музыкального искусства над текстуальным и визуальным. *Отражение* идеального бытия в мелодии**
- 2. Ложный объективизм П.А. Флоренского. Несводимость музыки к выражению субъективных чувств**
- 3. Имматериальность и сверх-эмпиричность музыки**

*Заключение*

*Послесловие*

## ***Вступление***

*Знаем ли мы, что такое музыка? Умеем ли правильно её воспринимать, так наслаждаться ею слух, как этого требует сама скрытая в ней сила мысли? Оба риторических вопроса заданы здесь в одной связи, хотя, должно быть, нечто, логически их соотносящее пока не выявлено. Поскольку оно остаётся таким, можно не пытаться сразу ответить на оба вопроса в их последовательности, а ограничиться для начала всего лишь одним первым. Он прост; по крайней мере, синтаксическая конструкция выражающего его предложения довольно простая, а семантическое значение употреблённых слов общеизвестно. И, тем не менее, дать ответ на него тоже нелегко. На ум приходит классификация музыки либо её определение с точки зрения физики, которое говорит, скорее, о том, как устроена музыка, а не о том, чем она сама по себе является.*

Выходит, мы сразу же сталкиваемся с затруднением, только лишь задав себе данный вопрос. Оказывается, он не из легких, поскольку прежде необходимо прояснить один предшествующий, но незамеченный нами момент. Дабы ясно понять природу музыки, необходимо точно знать, что ей не является. Такой, назовём его апофатическим, способ позволяет снять всё наносное, что не есть музыка, ибо оставшееся в конечном итоге и будет истинным. К сожалению, это потребует немалых жертв, т.к. отбрасываться в сторону будут и наиболее популярные ныне искусства, и то, с чем чаще ассоциируют музыку и без чего далеко не каждый сможет её полюбить. Но поиск истины всегда включает и долю риска, необходимо отважиться, если есть желание идти до конца, иначе не будет смысла в изначально заданном вопросе. Потому, всё-таки, начнём.

Сперва нужно исключить поэзию; ни одна композиция, насколько бы она не была примитивна, не нуждается в помощи слов для лучшего понимания. Это текстуальное произведение нуждается ней, чтобы усиливать воздействие и на публику в целом, и на отдельно взятого реципиента, оглушая их экспрессией и не давая заметить банальность своего содержания. Поэт невольно следует

за мелодической составляющей своего искусства либо намеренно привносит в него дополнительную мелодизацию, из-за которой оно уже перестаёт быть текстуальным и постепенно саморазрушается, утрачивая облик графического знака. Текст не должен петься. Когда его поют – это уже не текст. Беззвучие есть константный признак визуального знака, роднящий его с изображением вообще, т.е. с визуальностью, образец которой есть живопись.

Всецело визуальное искусство – более совершенное. Оно абстрагируется от слова и показывает голое чувство, этим, *как бы*, соответствуя главной цели искусств. К сожалению, её гиперболизированная чувственность в той мере, в какой она красива, является опасной. Красивое в живописи очень отдалённо от действительности, а потому, искажено. Самая близкая к музыке живопись – цветовая абстракция (Кандинский, Поллок); самая отдалённая – гравюра, суровая реалистичность которой становится всё более и более мрачной, при максимальной фотографичности обрисовки. Его грубая материальность – это признак достигнутой цели, поскольку в искусстве «средство определяется через цель, следовательно, цель определяется через средство <и> средство фактически служит цели» [1, с. 279]. Фактичность того, что принято называть «живописью», т.е. любого двухмерного изображения, которое ограничено во внешнем пространстве, задаётся подобной ограниченностью и плоскостью – оно детерминировано ими, а поэтому не соответствует действительности. Есть два полюса изобразительного – чистый лист, грунтованный холст, на котором ничего не нарисовано, или фотоснимок, отрицающий свои наличием кисть художника. Живопись существует, продвигаясь к одному из них, либо не существует вообще. В трёхмерной действительности её нет.

Но, начиная разговор о трёхмерности, следует сразу уточнить два аспекта: а) она есть *объективно*, б) любой выхваченный посредством взгляда объект не составляет её действительности. Воспринятое визуально очень сходно с тем, что мы получаем через тактильное ощущение. Зрение есть, по мнению, Ф. Шлегеля, «чувство чувства», это вторичное осязание, которое не открывает, а скрадывает действительность. Последняя ускользает от нас, если мы смотрим

на отдельный объект. Она остаётся, когда мы её мысленно представляем, т.к. мышлению она представляется не раздробленной, а цельной. То же касается и фантазии, поскольку представить нечто такое, чему бы никто не причастен ни одним из пяти чувств попросту невозможно. Фантазия всегда образна, т.е. – объективна. Вопрос лишь в том, достаточно ли представимый образ схож с материальным воплощением, ибо может быть, как считают многие, что такой образ не соответствует любому, не известному ранее (в эмпирическом опыте) объекту. Вполне допустимо и обратное предположение: чувственный объект неизбежно хуже, далеко не в полной мере воплощает образ, поскольку тот есть нечто интеллигибельное, нематериальное по своему существу. К этому, второму суждению стоит апеллировать всякий раз, когда речь идёт о музыке либо искусстве, с ней тесно связанном.

Так, например, танец, представляющий собою чистую динамику, движение в пространстве, не знает столь ощутимых и значимых внешних границ, какими выступают край бумажного листа или край картины. Он принадлежит как раз к этой, трёхмерной действительности, но не является простым копированием наполняющих её объектов. Если художник стремиться коллекционировать их и, тем самым, приумножает мёртвенное сочленение объектов, изначально, в его чувственном восприятии разрозненных объектов, то искусство танцора, с начала и до конца, основано на всецело ином умении.

Танец невозможен без музыки, поэтому возникает вслед за ней; как только зазвучит привычная / новая мелодия, тело танцора совершает совпадающие с ней движения. В подобном умении преобразовывать мелодию в жест и позу состоит всё его, казалось бы, несложное ремесло. Сложность в нём, однако, есть и содержится она в том, что ни один тип танца нельзя свести к попытке изобразить привычное, увиденное до этого глазами. Ни реалии быта, ни, тем более, нечто особенное и героическое, показанные в танце, не схожи с теми движениями, из которых складывается танец. Обратно этому, сам танец, если его исполняют в рамках семьи, определённого культового сооружения (в храме или неподалёку от святилища) имеет сакральное значение. Танцевать перед и

после сражения с врагом, возможно лишь в том случае, если таким способом выражается особое, не прокламируемое высказывание. Но совершать танец, в местах, вообще для подобного не предназначенных, считается оскорблением. Уже этот факт указывает, что данное искусство (назовём его *динамическим*) представляет нечто большее, чем простое подражание зримому.

Но так оно и есть; динамика танца следует за мелодией музыки, а не за самим по себе телом. Второе подвергается страшным, порой, мучениям, поскольку не всё воспринятое аудиально, имеет свой прототип в естественном, согласно физиологии, движении. Чаще наоборот, слышимое в музыке, как только его переносят на человеческое тело, оказывается или совсем невозможным, или требующим от последнего явных трансформаций. И в результате получается странная дилемма: вне мелодии нет динамики танца, но танец, исполняемый, позднее, в тишине, силится показать нечто такое, чего не бывает в пределах физиологии, а такое означает его трагическую отдалённость от содержимого мелодии, его неспособность выразить музыку.

Искусство *динамическое*, основанное на движении в пространстве, тоже не столь близко к музыке, как представляется при поверхностном рассмотрении. На первый взгляд, динамика задаётся ритмом и способно его производить; то движение в пространстве, с которого начинается искусство танца, есть самое, казалось бы, прямое следование за мелодией либо способ её создания. Но при такой интерпретации не обращают внимание на подчёркнутую телесность и, можно сказать, неустранимую физиологическую интимность танца. Убрать танцора, поставить на его место статуарное изображение нельзя – мы сотрём образ, создаваемый не взглядом, а тем, что притягивает взгляд. Танец потому не соответствует любому условному движению, что он является логическим сочетанием движений определенных, осмысленных и производимых телом человека. Танцор не может стать куклой; даже тогда, когда он её изображает, задачей остаётся субъективно-чувственное переживание этого состояния, что незнакомо мёртвой кукле. В танце виден не облик, а образ, но образ, который передан телом, потому ограниченный его специфическими свойствами. Сам

танец задан эмоциями тела, и танцор не может стать ещё более совершенным воплощением мысли, чем это удаётся в балете (особом спектакле, визуально передающем музыку настолько хорошо, насколько это возможно для тела).

Важно не забывать о синкретизме ряда сценических искусств. Если говорить о танце, то он имеет своим началом ритуал, к которому восходят и искусства драматические (от др.-греч. δράμα – действие). Они столь же могут считаться динамическими, быть объединёнными под этим общим названием. Выделять в терминологии искусство драмы следует по другой причине: в основе у неё лежит мастерство мимики или жестикуляции актёра. Следовательно, каждое драматическое искусство – за исключением кинематографа, речь о котором пойдёт чуть позже, – есть *артистическое*.

Артистическое искусство можно объединить с динамическим, т.к. в нём тоже многое отведено движению. Однако, движение мимических мышц и полное его отсутствие принадлежат не лицу актёра и показывают, стало быть, не его личное переживание. Актёр – многоликий и, вместе с тем, безликий человек. Он изображает, но не совершает, кем-то кажется, но не является им. Его цель не принадлежать к этой «реальности», где находится зритель, но показывать ему более законченные, цельные характеры. Когда на сцене появляется себе противоречащий персонаж, он изображён, как его представляют, это не есть простое повторение актёром всего увиденного «в повседневной жизни», это материализованное понятие противоречия. И такие же материализации актёр осуществляет с иными понятиями – смелость, честность, доброта, сила.

В этом актёр сродни танцору, но если второй преодолевает личность, чтобы зритель видел движимое музыкой тело, то первый скрывает, либо исправляет свою физиологическую индивидуальность, т.к. играет он именно «личность», сценический тип, отличающийся своим эстетическим качеством.

Другое, существенное отличие касается музыки, поскольку в спектакле нет такой неотъемлемой составляющей. Артистическое искусство обходится без неё, равно как без аудиального воздействия вообще. Трагедию можно и не слушать, так же как оперу и оперетку необязательно смотреть. Игривый или,



местами, иронично смеющийся напев комедийной оперетки передаёт эмоцию героини, всего события целиком. И, кроме того, музыканты, как известно, не самые лучшие актёры; они не изображают услышанную в мелодии эмоцию, а выражают её, что непременно приводит к гротеску. Хороший актёр помнит о таком и поступает иначе – не выражает, но изображает.

В итоге можно предположить, что искусство артистическое гораздо ближе к изобразительному языку, чем к музыкальному. Оно, как живопись, отделено от музыки, не нуждается в ней. Напротив, динамическое искусство танца без музыки непредставимо. Благодаря такому синкретизму, оно поднимается над простым сценическим действием, приобретая некоторую идеальность мысли. Подобный её полёт можно обнаружить в застывшем и оттого величественном скульптурном изображении – статуарном или отвлечённом.

Не зная точно, любят ли скульпторы передавать услышанное в музыке или, наоборот, не проявляют к ней интереса даже во время работы, одно следует о скульптурном произведении сказать уверенно: оно в значительнейшей мере, не смотря на грубость своего материала, идейно. Ваятель представляет себе идеал (чистый характер) и воплощает его, подобрав необходимую форму. Он выходит далеко за пределы тела, когда лепит или высекает из камня Зевса и отлиывает бронзовую статую генерала. Подобные изображения делаются не в привычных пропорциях, ставятся на постамент, видоизменяя ландшафт или завершая архитектурный ансамбль. Патетичность жеста, идеальность черт и многое другое лишают статуарное изображение портретического сходства с кем-либо. Скульптура не изображает увиденное, а делает видимым идеальное – она может не означать нечто отдельно взятое, но всегда обладает внешним, простейшим смыслом, сводимым к тому, что она есть сочетание правильных, красивых (а, следовательно, истинных) форм. Т.е. скульптура правильнее и гармоничнее всего, её окружающего. Скульптор, словно демиург, возвращает в мир гармонию первоначального образца.

Другое преимущество скульптуры – это объективность. Картину и спектакль только видят, не смотря на них, нельзя сказать, что они есть. Воздвигнутая

статуя (или скульптурная абстракция) существует сама по себе. Её не нужно видеть в определённый момент времени, как спектакль, и она свободнее, чем картина, располагается в пространстве. Для скульптуры, к примеру, нет фона, одна и та же статуя может быть помещена в лоно природы и в выставочную галерею, выступать объектом религиозного культа и городским памятником. Последнее значительно отличает её от рассматриваемых ранее искусств, т.к. те детерминированы пространством или, как танец и спектакль, имеют время своего существования для воспринимающего их глаза. Скульптура, напротив, в момент ваяния, высекания из камня, выделывания формы для отливки и т.д. и т.п., уже существует, но наличествует не мраморной глыбе и не в глине. Ей предшествует *первоформа* идеального образца, который частично повторяет подобранная ему материя. Но поэтому и ни одна из сотворённых скульптур – от Фидия и до Родена – не была воплощением наилучшей красоты. Создание её уничтожило бы потребность в любой дальнейшей работе.

Разумеется, скульптор может обращать внимание на физиологию тела, даже специально его изучать. Но всё, из чего состоит человек телесный, никоим образом не создаёт статуарной формы. Когда скульптор резко обрисовывает мускулы и кости, его легко обвинить в незнании анатомии. «Иначе он знал бы, что мускулы плавно переходят в сухожилия, что кости не могут вылезать так грубо, а ввязаны в систему и скрыты связками и мускулами». Из самой анатомии не вырастает знания о прекрасном, она учит нас находить крупницы, элементы прекрасного в чувственном. Материальность последнего укореняет многие эти находки в сфере чувственного, внутри осязаемого или зримого мира. Но, тем не менее, вся *пластическая мелодия*, подобно песне, рождается в душе. «Она так же наполняет её, как мелодия – слух. Поэтому творчество скульптора близко к искусству композитора» [2, с. 74]. Если грандиозность монумента потрясает величиной и силой экспрессии, подходящей аллюзией будет исполненная на церковном органе токката, а что-то иное сравнить с ним вряд ли получится.

Единственным, столь же грандиозным, но ещё сильнее походящим на музыку искусством является архитектура. Про неё можно, вслед за фон Шеллингом, смело сказать: «она есть музыка в камне». Не скованная антропоморфизмом, подобно скульптуре, свободная от вообще любой физиологической формы (μορφή), она воспаряет ввысь и захватывает пространство вширь, духовно нас восхищая или же подавляя. Переживая восторг перед титанической мощью, либо смиряясь перед ней, мы рефлексивно соприкасаемся с лучшим, всецело нас превосходящим. Архитектура показывает мощь саму по себе, величие в таком облике, до которого возможно распространить осязаемую материю. И если далеко не к любой музыкальной композиции удаётся вообще подобрать в точности соответствующий архитектурный ансамбль, то в этом не должно быть вины зодчего, поскольку его ремесло и без того делает очень многое, преобразуя каждое единичное, индивидуальное отклонение от идеала в некое подобие последнего, утверждённого в твёрдом виде, устойчивом к течению времени. Его задачей становится возвращение от чувственного к идеальному. И по этой причине, допустимо сказать: «основным типом зодчества является символическая архитектура» [3, с. 152]. Но при этом необходимо и уточнить ту особенность, которая вкладывается в значение данного слова. Речь не идёт о типах архитектуры, делимых на символические и какие-то ещё. Под типом может пониматься исключительно подход к творчеству. Т.е. не метод, какой волен выбирать автор, но то мирозерцание, на котором он его основывает и которым будут, в дальнейшем, предопределены его действия. Архитектор на окружающий вещественный мир смотрит символически, поскольку для него не имеют существенной ценности сосредоточения разрозненных объектов. В его проектах, взятых совокупно, есть одна цель – показать мир идеальный. В них прослеживается и один неискоренимый недостаток: архитектура создаёт такой мир дискретным, хотя это противоречит идеальности. В итоге каждый архитектурный проект представляет незавершённую версию того идеального, лучшего из желаемых, который так и не создан. И поэтому многие мастера в сфере данного искусства не довольствуются параллельными рядами домов и

простой прямоугольной формой. Они соединяют здания мостками, возводят башенки, вонзают в небо готические шпили. Каждый свой ансамбль они то дополняют клумбами, палисадами и парковыми аллеями, то «приращивают» свои сооружения к композиции, оставленной предшественниками. Во многом из созданного ими заметны попытки добиться небывалой целостности либо протянуть своё творение в бесконечность. Причина недостижимости их цели заключена в дробности матери; архитектура никогда не воздвигнет творения, равнозначного музыке, ибо музыка инородна грубости железобетона, так же как чужда любой материальности всех прочих искусств – от архитектуры до живописи. Она стоит, как бы, отдельно и высоко над ними...

На том и следует закончить предварительное рассмотрение иных, отличных от музыки искусств. Апофатически определив, что же музыкой не является, и прояснив почему это так, можно по-прежнему пребывать в незнании самой природы музыки, поскольку она не раскрывается целиком в этом подходе. Но и напрасным проделанный путь тоже нельзя назвать, т.к. теперь становится ясным, что искусство музыки расположено выше всех иных искусств. К нему не подойти с привычной, чувственно-эмпирической дистанции, поскольку ни один, ни другой чувственный облик вряд ли сможет вобрать её в себя.

Утверждая такое, необходимо признать за музыкой некое идеальное, сугубо интеллигибельное начало. Признав за ней данное свойство, стоит выстроить иерархию, где верхнюю ступень должна по праву занять музыка.

Таким образом, имеется строгая иерархия искусств, восходящая от текста к мелодии, но в ней промежуточную стадию занимает целый ряд различных способов изображения – артистическое, динамическое, скульптурное – любое из которых отдалено от сугубо изобразительного языка живописи и копирует музыку, придавая ей визуальность. Ни одно из них не является музыкой, но все вместе они могут быть объединены в один общий тип, подразделённый внутри себя на различные виды и подвиды. В целом есть, как следует из того, что говорилось ранее, только три типа: визуальное, смешанное и аудиальное (*мелодическое*). Видовое различие искусств касается исключительно второго

типа, т.к. в нём различаются статика и динамика. Но статикой является лишь скульптура. Ничто более её не представляет. Напротив, чистая динамика (т.е. танец) встречает свою противоположность в артистическом искусстве, какое выступает трёхмерным дополнением живописи. В итоге, мастерство танцора с двух сторон – снизу и сверху – обступают искусства-двойники: игра актёра, показывающая идеально-правильный или идеально-неправильный характер, и работа скульптора, воплощающее то и другое в соответствующих формах. Все они есть искусства трёхмерные, имеющие дело с тремя измерениями. И поэтому им следует противопоставить двухмерность живописи и музыку, т.к. вторая не принадлежит исключительно к трём измерениям, к каким, правда, принадлежит звук. Позднее можно будет более точно определить эту особую черту музыки, связанную с её имматериальностью. Пока скажем лишь, что её нельзя отнести ни к одному из перечисленных искусств, хотя на некоторые из них она похожа, а на одно – танец – оказывает своё влияние. Музыка есть, следуя из этого, сверх-искусство. Она занимает высшее положение в данной иерархии, где от неё начинается схождение вниз, в сферу чувственного (в то, что составляет исключительный интерес живописи).

Из данного ряда, как мог кто-нибудь заметить, выпадает упоминаемая ранее, в самом начале, литература. У того есть вполне существенная причина. Ибо «литература» – это даже не подлинное название текстуального искусства. Не существует *литературы* самой по себе, поскольку всё обозначаемое данным термином сильно разнится и, по большей части, далеко от искусства. Есть, к примеру, общенаучная литература, существует литература методологическая, прокламационная, агитационная и т.д. Среди многообразия, как вариант, есть художественная литература, представленная художественной прозой и тем, что внутренне литературу отрицает – поэзией (т.е. мелодизацией слова).

Следовательно, искусство текстуальное – это до-искусство, а музыка – сверх-искусство. И то, и другое очень трудно разбирать аналитически. Но особенно трудно определить музыку, *исследовательская аутопсия* которой показывает способ её создания, но не обнажает причины возникновения, тот первоисток,

откуда берётся искусство. Поэтому невозможно дать разумного определения музыки, не обращаясь к философии. Природа музыки метафизична, а значит никто, за исключением философа не ответит на вопрос «Что такое музыка?»

---

Прежде чем приступить к рассуждению на заданную здесь тему, необходимо сделать ряд небольших, но немаловажных, предварительных замечаний. То, чем является тема настоящей работы, можно отнести исключительно к сфере интересов философии. Это вольное исследование природы музыки, которое в некоторых аспектах касается онтологии, гносеологии, этики и эстетики. Но в нём не проводится сугубо культурологического или исторического изучения данного искусства. Музыка предстаёт в нём как феноменальное явление, и ей дана объективно-идеалистическая интерпретация.

## **Превосходство музыкального искусства над текстуальным и визуальным. *Отражение идеального бытия в мелодии***

Распространён подход, согласно которому искусства необходимо делить на три основных типа: изобразительные, текстовые и аудиальные, *по способам воздействия*, какими выступают рисунок, текст и звук. И считается, что такое различие не противопоставляет, но единит их, поскольку все искусства, имея общее содержание, органически взаимосвязаны между собой. Все они, как бы, равноценны, равнозаменимы, взаимно дополняемы, ибо и каждое из них обладает идентичным с двумя иными содержанием. На данный момент это довольно распространённое, но не единственное общепризнанное суждение об искусствах в целом и искусстве музыки в частности.

К примеру, ещё в античной древности выделялось подобно сверх-искусству умение создавать музыкальное сочинение и просто музицировать, не смотря на то, что сама музыка в те времена была примитивна, использовалась для сопровождения при исполнении трагического, комедийного действия в театре, а также звучала на празднествах и мистериях. Долгое время она не выступала как самостоятельное искусство, хотя, тем не менее, оценивалась по достоинству мудрейшими из античных философов, видящих в ней нечто куда более значительное, чем просто увеселительное занятие. Платон оценил её как высшее искусство и придерживался принципа, что «мудрец подобен музыканту, обладающему гармонически настроенной душой» [4. с. 194].

Аттическая культура, подобно культуре формы и экспрессии жеста, уделяла внимание пластике и динамике движения, но не спокойному умозерцанию, какое оставалось уделом философов. Но поэтому именно они обнаружили за искусством музыки особую красоту, не исчезающую при устранении от всего чувственно-телесного. Платоники, например, замечали расхождение между общими законами физического мира – раздробленностью, длительностью – и

музыкой, что словно бы вечно длится, прерываясь только для нашего слуха, и гармония которой будто уже наличествует всецело в одной октаве, в одной ноте. Своеобразным метафизическим явлением музыка должна была казаться и постольку, поскольку её нельзя вывести из ономапии (подражания звуку, услышанному в естественно-природной среде). Её гармония представляется более совершенной, континуально цельной, обратно дискретности природы, не производящей *чистого звучания*.

Платон находил, что «красота неразрывна с целомудрием человека, вызывая благоговение у созерцателя» [5, с. 180]. Потому искусство музыки было для него наивысшим из возможных и, соответственно, наиприятнейшим. Музыка усыпляет страсть, сопутствует интеллектуальному проникновению в бытие, а иные искусства показывают страсть, отвлекая от мыслесозерцания. Псевдо-Аристотель (живший, примерно, в I веке до н.э.) заметил и то, насколько она соответствует духу диалектики. «Музыка, смешав одновременно высокие и низкие, длительные и краткие звуки в различных голосах, создает единую гармонию <от др.-греч. ἀρμονία>» [6, с. 191]. Наконец, Плотин, возносясь к чистому бытию силой мысли, не находил для него подходящего визуального облика, в который мог бы вложить этот «абсолютный свет», поэтому, следуя за ним, необходимо подобрать не визуальное, но аудиальное сравнение – то, к чему ближе всего подходит ощущение абсолютности (например, чистое *си* (Н) в диатоническом звукоряде). Так мы обретаем, хотя бы, приблизительное соответствие, с помощью которого можно немного передать спекулятивное бытие мысли, придав ему осязаемую форму.

Суммируя сказанное, можно трояким образом определить феноменальность музыкального искусства как:

- a. превосходящего все изобразительные искусства;
- b. имеющего наибольшее значение для философии и составляющее одну из сфер её исследования;
- c. превосходящего искусство текстуальное (т.е. литературу).



То и другое касается лишь выражения эйдоса, поскольку для мысли нет и не должно быть наиболее подходящей формы, чем слово. Но философия может оставаться бесчувственной к низшим проявлениям человеческих эмоций и обязана проникать в наиболее близкую сферу высоких переживаний. Можно уточнить и тот факт, что говоря о музыкальном искусстве как превосходном, совершенном языке, никто не впадает в противоречие, поскольку говоря это, он (кто-либо) высказывает глубоко философскую мысль, а высказать такую невозможно иначе. Язык музыки не достаточно концептуален, он апеллирует к самым общим, наиболее типичным *нашим* эмоциям. Потому его выражение всего прекрасного, чудесного и восхитительного, остаётся лишь указанием и точнейшим отражением последнего. Музыка – это искусство. Она способна быть превосходнее иных искусств, но остаётся на уровне отражения, подобно любому искусству. И то, что музыка лишь *отражает*, философия способна назвать, т.к. она, в отличие от музыки, не является искусством в привычном смысле. Философия – это первонаука, познающая подлинное, совершенное бытие. Музыка только отражает его из сферы чувственного.

Философия есть правильное использование слов в соответствующих для них контекстах; она, фактически, является правильной литературой, так же сама художественная литература – это, по сути, непрофессиональная философия. И поэтому термин «текстуальное искусство» может быть применено только к художественной литературе, как сфере вымысла. И полностью не применим по отношению к философии, которой намного ближе гармония музыки. Ещё Платон знал, что в языке философии выражается Истина, а в языке чувства – только ложь. Но язык эмпирических наук и есть чувственный, основанный на сенсуалистическом восприятии якобы «внешнего» мира. Соответственно, в сфере эмпиризма мы сталкиваемся с тем, чем увлечены поэты и художники. Разница исключительно в мере вовлечённости в чувственное, т.к. одни лишь протоколируют его, другие пытаются выразить через него мысль. Подлинно верным решением будет уход от субъективной абстракции чувства и приятие

абсолютно конкретной всеобщности Истины. Философии близка гармония музыки постольку, поскольку музыка, по сути своей, тоже умозрительна.

Суммируя сказанное, можно перейти к его практическому применению – к рассмотрению того, как и в чём осуществляется превосходство музыки.

*а. превосходство над визуальным искусством*

Принцип изобразительности связан с субъективностью увиденного, потому как вне зрительно воспринимающего картину субъекта не может быть самого изобразительного произведения, а наличие подобного субъекта вызвано тем, что принципиально любая, как-либо обработанная и обладающая внешними границами, но непременно двухмерная поверхность притягивает его взгляд, будучи специально объективированной. Она (например, картина) помещена в выставочном зале, очерчена рамой, как правило, отделяющей её от остальной части стены и фона. (Последний, правда, оказывает влияние на восприятие, поэтому картинные галереи обычно выставляют в помещениях с минимально наполненным интерьером, либо, напротив, подбирают интерьер, отвечающий общей тематике галереи). Но два указанных свойства – и наличие внешнего предела, и двухмерная поверхность – постоянны; они определяют живопись как отдельное искусство, задают её специфику. У живописи нет общего со скульптурой именно потому, что каждое, не только статуарное, но вообще любое высказывание скульптора находится в трехмерной действительности. Его *воспринимают трёхмерно* вне зависимости от объёма или проекции на плоскость. Сплюснутая фигура человека, животного, различные сооружения из плоских деталей, даже тонко раскатанный лист металла – всё это является скульптурным произведением, на которое принято смотреть с разных сторон. Но выставленную на городскую площадь картину не обходят по кругу, если на тыльной стороне нет другого рисунка. Поскольку у всего, хотя бы условно определяемого как «живопись», не существует обратной стороны.

В этом и состоит определение живописи, поскольку неизменных признаков иного свойства у неё нет. Что угодно можно назвать произведением и понять

подобно высказыванию «аустора». У изобразительных искусств чрезвычайно широкое эстетическое наполнение, в него включен любой act и любой object. Но в этом видна и безосновательность, вторичность и вариативность работы того, кто называет себя «художником». Нечто, скопированное с чувственного мира (или просто взятое из него), находится там изначально. Нет смысла его дублировать, делая две идентичные вещи. И поэтому художник выдвигает в защиту собственную индивидуальность. Последняя, однако, не способствует улучшению творчества, но губит его, ибо художник сужает мировоззрение, выбирая, при таком подходе к искусству, совсем незначительные, только для него существенные темы. Общезначимым, напротив, является тот «шедевр», в котором, хотя отдалённо, преломляется идеальное. Моральная дидактика и эстетически приятный жест, акцентирование нравственного поступка – то, чем привлекает артистическое искусство – в уютном мирке художника будет лишним. Случается и так, что оно там невозможно, т.к. этот мир проникнут безумием. Парадоксальным образом искусство живописи наиболее ценно в тот момент, когда художник превосходит его основы, создавая «абстрактную картину» (т.е. музыку в красках) либо рисуя баталии в академическом стиле. Можно обратиться к сочинениям теолога Ансельма Кентерберийского, чтобы прояснить этот момент в живописи, тем самым ответив для себя на вопрос, который, имплицитно проявился в начале рассуждения о ней: «В силу какой причины, художник, если ему дана лишь чувственная реальность, создаёт то, что вообще обладает какой-либо идейной значимостью, эстетически ценным содержанием для отвлечённого от чувственности философа?»

Итак, Ансельм пишет: «Картина, прежде чем ей возникнуть, имеется в самом искусстве художника, а такая вещь, (находящаяся) в искусстве какого-либо мастера, есть не что иное, как некоторая часть его разума (intelligentiae) – ибо, как и св. Августин говорит, “мастер собирается мастерить ящик, он его имеет сначала в (своём) искусстве; ящик, который возникает в производстве (in opera), не живой; ящик, который в искусстве, живой...”» [7, с. 148].

Следовательно, искусство, если под ним подразумевается такого рода знание (ясное понимание того, *что* необходимо делать), должно превосходить собой мастерство (знание того, *как* нужно делать). И, стало быть, лишь постижение первого является истинным знанием. И напротив: к мастерству, как простому умению, ни одно искусство не следует сводить. Но значит мыслимый образ прекраснее всех изображаемых, а перенесение умозрительного в двухмерную плоскость, обладающую, к тому же, внешними границами, огрубляет образ, уподобляет его материи холста, дерева и краски (или иных, ещё более грубых элементов). Противоположность изобразительного искусства музыкальному в этом аспекте остаётся наиболее заметной. Т.к. «музыка, наоборот, должна привести чувства к определённым отношениям тонов и добиться того, чтобы естественные выражения не были дикими, грубыми и стали умеренными» [8, с. 107]. Живопись именно грубость чувственного мира принимает за признак «естественности». Поэтому она нередко стремится к идейному сращиванию образа и облика, создавая гипертрофированную телесность, но, как будто бы, забывая наделить подобную жизненной силой.

В её двухмерной плоскости нет изначальной жизни. Но наличествует всё, что способно вызвать схожее переживание в реципиенте. Оно подводит к облику, которым вызвана рефлексия у пейзажиста или портретиста, а не отражает то, *чем* же он был. Иными словами, данный тип искусства крайне субъективен, в том смысле, в каком обычно используют понятие «субъективности», называя им отрешённость от внешней среды, окружающих объектов, «погружённость в себя» и пр. Не мир как таковой, не объективность, какова она сама по себе есть, но ощущение от соприкосновения с нею должно передавать то плоское, двухмерное сочетание знаков на одной поверхности, которое можно назвать «портретом», «парсуной», «пейзажем», «натюрмортом» и вообще определить общим термином «картина».

Отличие от скульптурного высказывания у него принципиальное. Ибо любой трёхмерный объект, принадлежащий, в силу самой трёхмерности, нашему, вокруг нас простёртому миру, взаимодействует с нами напрямую. Он не нас

погружает в себя, а достраивает наш мир до логического завершения. Иными словами, скульптура, подобно ансамблю, завершает то, чем являемся и мы сами – «объективный мир». Но по причине грубости своей субстанциальной основы, она не является полностью бытием, выраженным непосредственно, а т.к. ни одно искусство не способно таковым бытием являться, то справедливо сказать следующее: она (скульптура) не выступает достоверным, подлинным отражением подобного бытия, каким остаётся, например, всё та же музыка. Ибо музыкальное, взятое отдельно, подчиняет визуальный образ, захватывает его собой. Возможно слушать симфонии Баха, рассматривая художественные композиции Кандинского или играть Букстехуде, мысленно представляя себе мрачные полу-абстракции Розановой. Музыка полностью универсальна, и её легко использовать для любого ряда визуальных образов, последние сами по себе неподвижны и подчинены фантазии, которая наделяет их движением.

Так, в подражании музыке, появляется синкретическое искусство *кино*, имя у которого по этимологии восходит к *кинематике*. Это, сравнительно молодое искусство, призванное «оживить» двухмерное изображение, фактически, его уничтожает. Кинематограф стирает мертвенную неподвижность рисунка. Он берёт за основу для своего языка визуальную образность и создаёт *видеоряд*. Но таковой ценен лишь потому, что в нём наличествует движение, развитие некоего *внутреннего сюжета*, происходящего от покaдровой смены образов. Монтаж создаёт переход, отчего картинка «оживает», углубляя плоскость.

Подобное движение в плоскости есть то единственное, чем может гордиться нынешняя пора в искусстве, т.к. во времена Платона (и очень долго после него) подобного не было. Имеется даже некий парадокс в том, что именно такое достижение, погружающие по ту сторону плоскости, способны оказать обратное воздействие на сознание всех, кто погружён в мир материального. Простёртая вдаль дорога на плоскости – излюбленная Ван Гогом метафора смерти – здесь, в проекции на киноэкран, вдруг становится символом жизни, когда зритель движется через неё глазами, вслед за камерой кинооператора.

Изначально кино – это тени на стене зала, визуальное совпадение с мифом о пещере. Но именно кинематограф возвращает нас – зрителей – к созерцанию подлинной красоты, к величию идеала. Он, словно бы, дважды отражает явь, создавая отвратительную тень тени. Одновременно с ней, для привнесения сюжетного конфликта, он включает в себя драматургию, искусство актерской игры. В ракурсе камеры появляются не люди, но персонажи. Разыгрываются трагические сцены, звучат патетические реплики... Никто не может вторить такому искусству в повседневной жизни. Встать так красиво, как любимый актёр, столь грациозно пройти по комнате, «эффектно выйти» из неё. Кино не отображает «реальных людей», оно показывает образы.

Документализм в кино наименее типичен, в живописи он наоборот считается «реализмом». Музыка не знает ни того, ни другого. Она «свободна ото всех цепей», открыта духовно-прекрасному, гармонически упорядоченному миру 16-ти октав.

#### *в. значение музыки для философии*

Слово – орудие философа, следовательно, сама наука философия может по праву считаться особым искусством («плетением словес»), умилительным, но безвредным и малополезным занятием интеллектуала. К сожалению для тех, чьим мастерством является литература или актёрское искусство, это далеко не так. Философией не может заняться любой, кто хорошо говорит, хотя бы это и не отрицало обратного: того, что для личного успеха на её поприще не будут лишними ни прекрасная дикция, ни приятный, мелодичный голос, ни, тем более, владение риторическими приёмами.

Философия, однако, есть наука мысли, умение мыслить plus знание того, как и о чём мыслить необходимо. Из искусств оно может быть побратимо, как минимум, с музыкой, обращённой к умозрительному бытию, с архитектурой, которая подобна «застывшей музыке» ибо представлена величественными каменными композициями. Столь же интересна для него скульптура или драматургия *в целом* (не только и не столько диалоги актёров, перипетии

сюжета, но типы, поступки, ситуации, конфликты, способы их разрешения – всё то, что служит морали, подведению жизни под логические, рациональные определения). Философ тоже сооружает дворцы (но только для *концептов*), берёт к рассмотрению обобщенные (т.е. идеальные) характеры, восхищается патетикой жеста. Но аналитически разбирая фильм, театральный спектакль и смотря на статуарную композицию (например, «Лаокоон»), мыслитель видит материальное воплощение мысли. В тот момент, когда он отворачивает свой взгляд, те перестают существовать. Сами по себе изваяния и разыгрываемые сцены не имеют значения, т.к. нет спектакля без зрителя, а камень, которому придана специфическая форма, остаётся без него просто камнем. Лишь одно искусство музыки действует иначе. Оно подлинно объективно, ибо это есть отнюдь не «приятная щекотка слуха», а то, для чего многим из нас дана сама возможность слышать, различать высокие и низкие тона, неполные (*minor*) и полные (*major*) сочетания нот. Поскольку нота не представляет собой любого резонирующего звучания, но является особенным, *чистым звучанием*, в ней выражается чисто духовное, нечто такое, что представляется, ощущается и, как следствие, воспринимается имматериально. Нельзя, конечно, утверждать, будто бы мелодия сама по себе не имеет чувственно-материальной основы. И то впечатление, какое посредством неё создаётся, отчасти ещё искусственно. Однако, если материя камня и краски груба, театральность жеста надуманна, наигранна, либо, как то получается при импровизации, связанна с личными качествами актёра, его «внутренними переживаниями», то творение музыки происходит из внешнего, но не только визуально охваченного пространства, а, по преимуществу, из пространства надмирового, духовно-бытийственного. Музыка трансцендентальна для сознания, укоренённого в чувственном мире, т.е. для того, кто не мыслит и не представляет себе сверхчувственного, какое охватывается исключительно в интеллекции, но не может быть явлено ему в эмпирическом опыте, т.е. не постигается сенсуалистически. Прекраснейшая музыка (церковного хора или органной композиции) оставляет ощущение сходящего, словно бы опускающегося с небес «эфира». И даже самая простая

композиция, наподобие незатейливой песенки, если такая достаточно красива и мелодична, способна мысленно увлечь к созерцанию идеального.

Происходит это от того, что элементарная физика, служащая для извлечения мелодического звука, рождает в сознании реципиента определённые таковым сознанием ассоциации, но не рождает ноты. Нота, как базовая и основная для музыки единица, изначально имеет идеальное происхождение. Её отсутствие в лоне природы означает потенциальную невозможность первоосновы для её звучания. Следовательно, не будет осуществимо её извлечение из чего-либо материального, по причине чувственной осязаемости последнего. Допустимо предположение об особой, недоступной привычному восприятию материи этого явления. Но тот факт, что абсолютно вся музыка действует в границах элементарной физики, подчиняясь процессу колебания звуковых волн разной длины и даже наличие в ней сугубо физиологических процессов движения и сопротивления движению воздуха, говорят за одно: искусство музыки, каким мы его создаём, остаётся искусным подражанием идеальному в чувственной, материальной форме. Процесс извлечения звука остаётся физическим и во многом даже физиологическим, колебания амплитуды звука просчитываемы. И во всём этом нет, казалось бы, ничего имматериального. Тем не менее, мы слышим не колебания, а мелодию. Музыкальное высказывание целостно, оно остаётся таким и при невозможности воспринимать иные. Например, человек в состоянии помутнения своего сознания, не имея возможности прочесть текст или, более того, соединить в одно целое наблюдаемые действия актёров (т.е. не будучи способен воспринимать спектакль или видеофильм), ясно слышит мелодию, способен частично её воспроизвести. Музыка, следовательно, есть особое, сверх-материальное (или имматериальное) явление, ибо не связанна с чувственно воспринимаемым всецело.

Есть и обратный пример: *уходя в себя*, люди становятся менее восприимчивы к воздействию музыки, научаются её «не замечать». Но простое тактильно воздействие на их органы чувств показывает, что они и в данном состоянии продолжают зависеть от своих физических тел. Единственное, от чего они и в



правду отдалились, оказывается, в результате такого опыта, находящимся вне этой телесности и с ней напрямую не связанным. Люди в таком состоянии, как правило, недостаточно рассудительны, легко поддаются манипуляциям и управляемы извне, поскольку в них по-прежнему наличествует всё, что ранее подчинялось осмыслению, но мыслительная деятельность приглушена, и они не понимают, что творят. Музыка способна мотивировать на доброе дело, на великий, героический поступок, но для этого её необходимо слышать, открыв *себя*, свою «душу» (т.е. субъективный рассудок) её внешнему воздействию.

Музыка объективна, она отражает идеальное (т.е. подлинное) бытие, которое завуалировано от нас, скрыто за покровом чувственных иллюзий. Поэтому и отсутствие музыкального слуха часто плохо сказывается в сфере логического мышления. Нельзя установить амбивалентной связи между способностями в музыке и логике, т.к. в истории встречались глухие к мелодической гармонии мыслители, которые смогли постигнуть истинное бытие. Но данное суждение верно в обратную сторону, поскольку плохие музыканты представляют собой людей, далёких от чисто мыслительной деятельности.

Здесь примечательно то, как подобное сходство между восприятием музыки и пониманием спекулятивного языка философии осмысливал Георг Гегель. В первой части его «Истории философии» можно натолкнуться на сравнение того, кто пребывает в лёгком недоумении относительно витиеватого речения философа, с теми, кто прослушал все звуки музыкального произведения, «но до чувства которых не дошло только одно – гармония этих звуков» [9, с. 67]. Ибо понимать философскую Истину, не означает улавливать грамматический смысл слов; в философском понимании ведущая роль отведена умозрению. Поэтому *понять* означает «услышать рассудком», рефлексивно пронять само понятие. Вне такого подхода будет невозможно проникнуть в сущность мира, увидеть за чувственным идеальное. Можно видеть чувственное *чувственно*, в мелодии различать звук; но для объективного слуха (для рассудка) не дойдёт и грубость первого, и гармоническая красота второго.

Есть обратная причина, почему у неспособного к философии человека, часто не наблюдается способности и явно выраженной любви к музыке. Не умея отличать привычное (и приятное по сугубо личным причинам) от безусловно хорошего, он судит обо всём подряд исключительно индуктивно, точно так же, как в музыке выбирает то, чем навеваются приятные воспоминания. Его любовь к мелодиям сугубо ретроспективна и ретроностальгична, сравнима с тем ложным пониманием прекрасного, когда критериями выступают чувства, вызываемые либо не вызываемые ассоциациями. Для примера можно взять рассуждение о сходных процессах в восприятии, которые описывал Герберт Спенсер. В своих «Опытах» он сказал: «Карканье грачей само по себе нельзя назвать приятным звуком; с музыкальной стороны оно даже неприятно. Но оно обыкновенно вызывает в людях приятные чувства, <потому> эти чувства большинство приписывает качеству самого звука. Лишь немногие, склонные к самоанализу люди понимают: карканье грачей приятно постольку, что оно связано в минувшем с бесчисленными и величайшими удовольствиями – с собиранием полевых цветов в детстве, с летними каникулами, когда книги бросаются в сторону и уроки заменяются играми и похождениями в полях» [10, с. 336]. Но природа, хотя она не столь дискретна, как наша техногенная среда, несравнима с полной континуальностью музыки. Прослушивая её, мы наслаждаемся абсолютной гармонией, но подобие этой гармонии не находим в лоне природы. Получается, её нужно исключить из предполагаемых начал музыки, уделив внимание другой, терминологически схожей, но сущностно противоположной платоновской теории. Если мы не вспоминаем каждый раз сугубо индивидуальные чувственные опыты и, соответственно, не сочиняем все подряд специфической музыки, которой не сможет ни сочинить, ни, тем более, исполнить кто-либо другой, но прекрасно воспринимаем сыгранное, а иногда находим схожими произведения двух авторов, путаем их, либо сами учимся играть на инструменте, соблюдая их же правила (неизменившиеся за последние два столетия), то из этого логически следует одно: восприятие музыкальной гармонии есть более характерная, общая наша способность, в

отличие от возможности наполнить такую гармонию аллегорическим или чисто ассоциативным «содержанием». Т.е. мы не вспоминаем звуки природы, любого ностальгического окружения, перекладывая их в диатонический либо иной музыкальный ряд, но подбираем ближайšie аллюзии к музыкальному ряду, имея способность его слышать. Подобная способность должна быть присущей нам изначально, однако, нельзя определить её и как наследуемую генетически. Тогда получается, что её начало имматериально.

Стоит уточнить, почему эта теория названа платоновской. Согласно Платону, сознание наследует представления о бытии – сверхчувственном, идеальном мире, который является противоположностью не-бытию ( $\mu\eta\ \sigma\upsilon$ ) чувственного антимира. В антимире иллюзия принимается за действительность, идеальное бытие нарекают «фантазией», но это довольно просто изменить, отринув от себя эфемерность чувственного, а следом за ней – иллюзию дискретности. Платонизм отвергает механистическое объяснение мира; в согласии с его концепцией вся «эта единая вселенная есть гармоническое и целесообразное живое существо – совершенный организм» [11, с. 107]. А потому подобная, имматериальная по происхождению способность есть про-явление того, что античный мыслитель считал одухотворённостью бытия. Совокупно, оно есть Идея ( $\text{I}\delta\epsilon\alpha$ ), но данная Идея преломляется в великом множестве эйдосов, про-образов, и каждый из них облекается в чувство. Следовательно, необходимо снять чувственное и познать идеальное, т.е. эйдос ( $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ ). Ибо каждый эйдос *ис-ходит* от Идеи, а поэтому Идея может быть познана при восхождении по эйдической иерархии. Есть эйдос добра и эйдос гнева. Последний тоже по-своему красив, но его положение в подобной иерархии ниже, чем у смирения, которое располагается ниже доброжелательности и т.д. И если вернуться к разговору о музыке, то можно заметить, что всё это многообразие эйдосов в ней отображено. Музыка, являясь высшим искусством, соответствует именно порядку эйдосов, а не самой Идее, познаваемую философией. Идею следует знать, музыка, оставаясь искусством, отражает её эйдические преломления.

Сделаем вывод: искусство музыки нельзя считать абстрактным упрощением переживаний, но правильно обратное: наши чувственные ассоциативные образы являются вторичным порождением фантазии. Это – мыли, ушедшие в себя и там обнаруживающие отблески внешнего света. В теории Платона они есть отражения (*simulacrum*), но отражения, в неравной степени точные. Если музыка способна отражать сами эйдические преломления, не будучи для нас чем-то достижимым (ибо невозможно схватить мелодию рукой и невозможно попробовать на вкус ритм), то сугубо психологические искусства живописи и художественной литературы показывают именно внутренний мир личности. Их, напротив, следует понимать как наглядные, т.е. связанные с чувственным восприятием. С одной стороны, реципиент содержимого в них высказывания, соотносит таковое со своим эмпирическим опытом, в результате чего он его воспринимает. С другой, всё то, из чего складывается подобное содержание, получено из своего или чужого, но переданного ему *опыта*. Само значение употребляемого термина не должно уводить от элементарной сути проблемы: «опыт» есть именно чувственное, сенсуалистическое восприятие какого-то, любого возможного действия, объекта и т.д. Может быть опыт участия в бою и бывает опыт покупки книги в магазине. Любое физическое действие и есть опыт. Но каждое из них не относится к неизменному бытию, а является тем, что правильнее называть существованием. Которое можно описать в рассказе или обрисовать визуально. Музыкальное произведение отличается именно тем, насколько его содержание, включая в себя опыт, во многом превосходит его. Музыка сверх-психологична, т.к. она надындивидуальна. Максимально приближенная к подлинному, полному небесного света бытию, она обращена к нам с особым, почти повелительным утверждением...

Постижение бытия требует чувственной атараксии, особого, открытого Идею состояния рассудка. Такое не может длиться долго; неизбежно на смену ему приходит чувственное, «земное» существование, в котором тоже необходимо предпринимать какие-то действия, что-то менять, к чему-то стремиться.

Поскольку философ тоже человек, он вынужден отделить свое чувственное и сугубо личное от сферы профессиональных интересов. В философии просто не приемлемы аргументы *ad hominem*, т.к. философия изучает абсолютное, пользуясь аргументацией *ad rem* или же *ad veritatem*. Искусство интересует её именно в этой связи. Хорошим примером выступает суждение Иммануила Канта о том, как любой рефлектирующий субъект *должен* «причислить себя в отношении восприятия, восприимчивости ощущений к чувственному миру, <a> в отношении того, что в человеке может быть чистой деятельностью (в отношении того, что доходит до сознания не посредством воздействия на органы чувств, а непосредственно), – к миру интеллектуальному» [12, с. 273]. Мыслящее существо обязано рассматривать себя не как существо, само по себе познающее, но подобно самому акту познания, осуществляемому через неё. Иммануил Кант пишет: «человек находит в себе способность, которой он отличается от всех других вещей, да и от себя самого, поскольку сам он аффицируется предметами, и эта способность есть *разум*. Разум как чистая самодеятельность выше даже рассудка <и> выходит далеко за пределы всего, что только может дать ему чувственность и выполняет своё важнейшее дело, отличая чувственный мир от рассудочного, показывая самому рассудку и его границы» [12, с. 273-274]. Т.е. рассудок превосходит чувства, но и над ним возвышается ещё более величественная ипостась интеллекта – Разум. Нечто почувствованное остаётся в пределах эмпирического опыта, рассудок, т.к. он наделён волей, может его определять по своему усмотрению и как истинное, и подобно ложному. Но выше рассудка полагается Разум, который отличим от него своей всеобщностью. Рассудок единичен, он принадлежит субъекту и конечен. Разум бесконечен, Он являет собой абсолют.

Такова позиция диалектического рационализма. С ней согласуется и догадка Фр. Шлегеля, о двухстороннем проявлении сакрального. Первое, на чём наша рефлексия, к сожалению, нередко останавливается, есть внутренний импульс (мы говорим «в человеке есть душа», она «болит», «страдает» от гнетущего её морального недуга, обозначая риторическими оборотами только то, что не

всё чувственно-материальное определяет наши желания, но есть нечто ещё, и оно остаётся неудовлетворённым). Следующее, второе проявление возможно при познании внешней стороны этого состояния, при выходе в эту внешнюю, детерминирующую силу. Таковой оказывается подлинное бытие, осознанное собой самим бытие Разума, признавшего себя, *пришедшего к самому себе*, при отстранении от чувственной иллюзии. Разум полагает себя как Идею, и эта Идея *эйдически эманурует* в чувственное существование, откуда может восходить обратно. Так, при логическом достраивании концепции Платона, стоит понимать суть и назначение искусства. Именно это прослеживается у Фр. Шлегеля: «Дух в земном элементе глубоко сокрыт и замкнут грубой телесностью. Но дух деятельности не всегда может оставаться спокойным и скованным и скованным, в нём необходимо должно проснуться влечение к тому, чтобы освободиться от этих гнетущих оков, прорвать свои телесные границы и вновь пробиться к свету, к свободе» [13, с. 184-185].

Из этого влечения возникает потребность выразить / изобразить себя, но *себя истинного* (т.е. того *себя*, который задан эйдосом, эйдической проформой). И так рождается искусство... Оно умирает, когда чувственность берётся за суть всего, что есть прекрасного и ценного. Тем самым, в итоге, обесценивается и существование, становясь «абсурдным» для «ушедшего в себя» сознания.

Погрешность подобного рода суждений предопределил старина Кант. Можно снова обратиться к нему. В цитируемой выше «Метафизике нравов» сказано: «Категорические императивы возможны благодаря тому, что идея свободы делает меня членом интеллигибельного мира; поэтому, если б я был только таким, все мои поступки всегда были бы сообразны с автономией воли, но т.к. я в то же время рассматриваю себя как субъекта чувственного мира, то мои поступки *должны* быть с ней сообразны» [12, с. 275].

Это ультимативное долженствование представляет аподиктическое, целиком *рациональное*, положенное в Разуме утверждение. Это – общий и всеобщий долг философии перед миром. Но для этого ей необходимо опереться на то

искусство, какое было бы в достаточной мере всеобщим. Им может являться исключительно музыка, обращённая к каждому *ad rem* или *ad veritatem*.

Даже когда речь идёт об одном музыканте, камерно исполняющем короткое и простое произведение, «песенку какую-нибудь» для одного слушателя, всё равно никуда не пропадает целостная организация музыки. Как замечал Гёте, наш глаз, «даже имея объектом восприятия только один цвет, субъективно видит и другие цвета», но совсем иначе ведёт себя музыкальный слух. Так, «в области музыкальных звуков тоника, медианта и доминанта образуют такие существенные звуковые различия, которые согласуются в едином целом» [14, с. 150]. Из того следует, что музыка диаметрально противоположна любому изобразительному языку живописи. Она в значительной мере приближена к бытию, а потому выступает всеобщим высказыванием, обращённым от этого истинного бытия к каждому из нас.

Крайней её противоположностью будет, правда, не живопись, а литература, поскольку язык последний воздействует даже не на зримые отпечатки вещей в нашей памяти, но связан с воспоминаниями о подобных. Художественная литература являет собой крайнюю степень субъективизма, будучи интересна, прежде всего, именно такой способностью вскрывать душевные страдания и внутреннюю борьбу индивидуума. Но в этом состоит и слабая её сторона...

*с. превосходство над текстуальным искусством*

Психологическое далеко не всегда выражается через тело. «Душа» (др.-греч. ψυχή) обращена к лучшему миру, из которого она, как бы, произошла. Тогда же как тело является атрибутом антимира. Если не воспринимать теорию об астральном происхождении души и принимать её как нечто простое, как само по себе сознание, то тело будет фикцией чувственного (сенсуалистического) восприятия. Поэтому через его посредство нельзя полностью высказаться. Ему даны лишь простые выражения – боль, страх, удовольствие. Но если мы испытываем не гедонистическое наслаждение, а, например, определяем сами благо и добро эвдемонически (т.е. как достижение *высшего нравственного*

*благополучия*), телесное может только помешать. То же касается и моральной боли (раскаянья). «Крик – естественное выражение телесной боли» [15, с. 339]. Но кричать о совершённом преступлении бесполезно; важнее принять совершённое подобно неизменному факту и жить с этим далее. Чужеродным поступком будет лишь тот, который совершён неосознанно, т.е. бездумно, т.к. подобное состояние не сообразно человеку.

Из сказанного делается вывод: ни один художественный текст не есть прямое проявление без-умия, и напротив, любое состояние без-умия воздействует на него деструктивно, разрушает его структуру. Чтобы донести крик в словах, необходимо мыслить. Для создания экспрессивного художественного текста требуется ещё большее умственной работы. «Прекрасное то, что разумно, что имеет смысл» [16, с. 92]. В соответствии с таким подходом, бессмысленность непоправимо ужаса, если она есть, но поскольку текстуальное произведение обладает значением не только для автора, но, как минимум, для двоих, друг другом обусловленных субъектов – автора и читателя, – то будет неверным утверждение какой бы то ни было абсурдности литературного творчества. Ни один литератор не пишет для себя, т.к. подобное действие самоотрицается в момент создания или завершения работы, которая не совпадает с желаемым в конечном результате либо находит желаемое в готовом виде, при прочтении другого автора. Но так оно выглядит, если исходить от понимания творчества как сугубо иррационального / преимущественно иррационального действия. Подобная теория неверна именно в силу показанной причины, поскольку для создателя завершённых и структурно выстроенных художественных текстов (текстов, где вымышленное воспринимается подобно действительному) нет цели общаться с истинным собой и с бытием, как делает философ. Его цель – адресовать своё высказывание другому, являющемуся в этическом измерении Другим. И для него (писателя) очень важна подобная антиномия, т.к в своей обыденной жизни и внутри текста он не говорит от лица Абсолюта, не ставит задачей вывести моральную максиму и взор свой он не устремляет во вне – в чистое бытие Мысли. Писатель рефлектирует иначе, переживая лишь то, что



дано ему как единичному лицу, личности. Художественная литература – это, своего рода, плохая философия.

Но где она может подняться над своей укоренённостью в антимире? Есть ли такое измерение литературы, где она качественно и содержательно меняется? Трудно дать ответ на подобные вопросы. Скорее всего, литература меняется при слиянии с музыкой, будучи подчинённой последней.

Так, поэзия – это *мелодизация* слова. Берём ли мы в качестве примера ямбы и хорей либо свободные стихи (*vers libre*), в любом случае, если речь идёт не о прозе, а о разбитом на строки, внутренне организованном тексте, то явно или скрытно в нём присутствует музыка. В текстуальном подходе преобладает и несколько иное определение того, чем является работа поэта: считается, что стихотворение есть набор «наиболее точных слов, выстроенных в наиболее верном порядке». Этот взгляд менее поэтичен, будучи более формальным. Не смотря на то, что именно форма как таковая выступает главенствующим для любого искусства признаком, в данном случае «формальность» обозначает не саму органичность формы, а то, чем является бессодержательный схематизм – пустое, бесполезное понятие. Поэзия мертва как механическое соединение слов; её суть – в музыке, которая рождается, или должна родиться из них.

Следовательно, поэзия – это нечто сравнимо большее, нежели прозаические произведения иных жанров литературы. Поэтому поэзия не является жанром. Правильнее считать её переложением музыки в словесное оформление либо подражанием первой способами второго. Но поэтическое творчество даже в этом подходе оказывается вторичнее и ниже по рангу, чем музыка. Действие последней сравнимо с целым трактатом, но мгновенно введённым в сознание реципиента. При этом, не смотря на постоянную техническую привязку ко времени, эффект от музыкальной композиции оказывается внетемпоральным. То, чем является целая симфония или отдельная её часть (хотя бы отрывок из нескольких мелодий), существует *для потенциального реципиента*, способно исполняться когда-либо, будучи найденным в бесконечности лет, стать для каждого потомка полностью актуальным. Потому всего лишь одна симфония

Томазо Альбиони заставляет нас рыдать, грустить и помнить о тяжёлых днях минувшего прошлого с неслабеющей надеждой на лучший исход. В ней мы легко можем найти многое из того, чем ценится творчество Льва Толстого и Оноре де Бальзака. Но музыкальное произведение Альбиони лаконичнее, его проще воспринять. Необходимо учесть и то, что музыкальное произведение показывает боль и радость, а текстуальное их только описывает. Персонаж у Бальзака скажет нам «я плачу», но музыка у Альбиони плачет. Мелодическое выражение плача издаёт скрипка музыканта в сам момент исполнения. Такая мелодия, конечно, не сходна с фольклорным «плачем», равно как тот «плач» (даже мастерски исполненный) не походит на привычные рыдания, всхлипы и другие действия страдающего. Фольклорное произведение, при всей его, казалось бы, простоте, несравненно лучше обычного, одновременно рядового и, в то же время, невыразимого во всей его субъективности переживания. То, чем является ритуальный «плач», есть конкретизирующее обобщение, а эта особенность возвышает его над субъективно-личными чувствами, поднимает того, кто его слышит, к признанию окружающей реальности. Но в аналогии с этим, академическое исполнение произведения композитора показывает всю ирреальность данной реальности, т.к. при его прослушивании можно узреть умом красоту идеала, вознеся мысль к подлинному бытию.

Однако, отказываясь от рефлексии, невозможно достичь этого умозрения. Не удаётся правильно истолковать испытываемое ощущение, ибо кажется, будто бы мелодия лишь воздействует на сознание ассоциативно. Это совсем не так. Слово не может быть равнозначным мелодии, но отсюда не должно вытекать обратного, – что отражённое в музыке не передаётся словом философа. Всё, схваченное мыслью, можно обозначит наиболее точно подобранным словом. В этом случае слово выступает маркёром и с помощью него понятие удобно маркируется для последующего использования. Философ поступает именно так; он постигает чистое бытие, проницая его рассудком, а отображает нечто постигнутое (идеальный прообраз, *эйдос* объекта) в логическом определении. Постигнутое таким способом не принадлежит привычной «реальности», т.к.

последняя ирреальна, недействительна. Подлинное бытие составляют только те интеллектуальные определения, которыми философ наделяет чувственные вещи, потому как философ указывает на то, чем они являются, а не на то, чем кажутся. Мир кажимости – мир эмпирического познания – увлекает рассудок поэта, художника и любого, кто влечём страстью. Мыслитель, напротив, этот антимир не воспринимает, потому обязан относиться иначе к текстуальным высказываниям. Для него они, прежде всего, не способ самовыражения. Поэт довольствуется туманным объяснением чувств, оправдывая таким даже свои поступки. Философ конкретнее в словесном определении любой чувственной или умозрительной вещи, равно тому и язык философии конкретнее в своей всеобщности. Он мало соответствует чувственности, т.к. его назначение – это отражение жизни сверх-материальной (имматериальной) природы человека – его рассудочной природы, называемой «душою». Но поскольку «материя в себе не имеет для души никакой истины» [17, с. 42], точный язык философии почти не подходит для обозначения материального. Здесь пролегает та черта, которая разделяет язык философии и литературы. Вторая очень субъективна в своём содержании, передающем сугубо личные переживания индивидуума, но необходимой задачей первой является превосходство над чувственным и, так называемым, «земным», материальным антимиром.

Отбрасывая чувственное, мы вступаем в сферу чистого бытия и созерцаем то, чего не могли видеть ранее, ибо тогда смотрели не духовным, но телесным оком, а теперь нам открывается сокровенное – мы видим рассудком. Правда, вместе с волей нам даётся существование, с разумом – сущность. И если мы достигаем сущности, то ликвидируется всё остальное, а в его числе, так же, существование. Бытие и небытие совпадают, но, всё же, не отождествляются: небытие – это не отсутствие, а лишь отрицание бытия. Любое, гипотетически предполагаемое небытие, *есть*, выступает подобно не-бытию. Это обратное, диаметрально противоположное состояние интеллекции, в котором она более не сознаёт себя, мастерит из себя противоположность, становящуюся сферой чувственного (материального) существования. Из чего следует, что рассудок,

восходящий к бытию, должен постичь его как свою абсолютность. Отбросив индивидуальность, слиться с ним в единое. Тогда он неизбежно признаёт это бытие континуальным, находя зримую дискретность иллюзорной.

Подобным способом и решается данная проблема в идеализме (например, у Платона или в концепции Ф. Шлегеля). К сожалению, Иммануил Кант пошёл иным путём. Он оставил за миром видимую «сущность», его имманентность, а не подвластное апостериорному постижению вынес в трансцендентальную апперцепцию. Т.е. он сделал всё наоборот – непостоянное и изменяемое во времени (зримую иллюзию, платоновское «μη ον») философ взял за основное свойство бытия, но неизменное (идеальное) объявил непостижимым, сделав, фактически, перформативное противоречие при констатации самого наличия подобного в сознании рефлектирующего субъекта.

Так в онтогносеологической концепции И. Канта появляется двойственность мышления. Рассудок в своём эмпирическом применении мыслит научными суждениями, разум в трансценденции обращён к чистым, интеллигибельным *образам*. Но «образ» здесь указывает не символическое или метафорическое обличие; его значение – это идеалистический *эйдос*, то, на чём была основана и философия Платона. Стоит учесть, что кантианский дуализм происходит от укоренённости кантианской доктрины в эмпиризме и доверии сенсуализму. Нечто, данное в чувстве, не отвергается, подобно несуществующему, но т.к. оно, по вполне объективным, причинам признаётся непознаваемым, само его принятие приводит к скепсису и неверию в потенциальность человеческого знания о бытии, которому приписывается детерминированность чувственным (материальным) миром. Данные явления нашего восприятия – бытие и то, что принимается за чувственную, явственную «реальность» – следует развести и противопоставить, считая первое истинным, а второе ложным. В этом случае нам открывается истинное бытие, и мы понимаем, что ничего кроме него нет. Возникает резонный вопрос: чему, помимо незамутнённой мысли, дана столь прекрасная действительность? неужели нет такого чувственного, какое могло

бы максимально приблизиться к умозрительному? Ответ формулируется так: подобное есть среди искусств, им остаётся искусство музыки.

Музыка должна быть осознанна как конкретное внутри себя. В ней мы имеем совсем иную основу, сверхчувственное, не познаваемое эмпирически бегство во всеобщность идеального в бесконечную объективность Мысли как некоего абсолютного, неограниченного материальным пределом акта. Это идеальная, завершённая всеобщность, в какой рефлексия выходит за осязаемые пределы рефлектирующего субъекта. В ней отражается бытие...

Музыка материальна, когда рассматривают не её саму и не то идеальное, из которого она единственно могла произойти, но обращают внимание лишь на способ извлечения звука (амплитуды колебаний). Но мелодия состоит из нот, а не просто колебаний; нота есть первая единица музыки и в себе она делится до бесконечности, образуя четвертые, шестые, восьмые и последующие доли, продолжая оставаться лишь тем, что она есть – неотъемлемым элементом гармонии, содержащим гармонию в себе самом имплицитно. Её (гармонии) многообразие объединено в одно цельное, в себе-и-для-себя сущее единство семи 7-ми нот и 16-ти октав, и в этом состоянии она передана нам, нашему рассудку. «Кто поймёт, как обстоит дело с мышлением, тот узнает, что в восприятии содержится только часть действительности, а остальная часть, которая впервые может явить её как полную действительность, переживается при мыслительном пронизывании восприятия» [18, 125]. Однако, черпая из собственного сознания трактовки видимого «мира», никто не сможет его понять, поскольку понять бытие целиком значит *понять как единое целое*, неизменное, вечное и постоянное. Движимая вещь, изменчивая материя есть, следовательно, нечто препятствующее познанию то, чем у Платона являлось *не-бытие*. Это *не-бытие*, представляющее собою непознанный чувственный мир, который не существует подобно миру познанному, ибо в познании он перестаёт существовать. Его наличие есть ни что иное как фикция рассудка, исчезающая по познанию самого бытия, равно как исчезает и этот единичный

рассудок, в ложном восприятии которого наличествует материальный мир. Но существует ли материя за его пределами?

«Если мир есть Большое Нечто, обладающее сознанием самого себя, то мы – лучи этого сознания, сознающие себя, но не сознающие целого» [19, с. 82], и то, что нас так ослепляет, заставляя падать во тьму не-бытия, есть всего лишь наша собственная чувственность.  $\text{M}\eta\ \text{o}\nu$  не располагается где-либо вне нас, это не та обратная сила, которой ограничено бытие, ибо то не смогло быть абсолютным, всеобщим и всеобъемлющим, вечным и неизменным, эмануруя в подобное не-бытие, как в свою противоположность. Обратно этой гипотезе, наше субъективированное существование в дискретности антимира, есть его (бытия) отрицание, поскольку то, напротив, континуально, едино, неделимо.

$\text{U}\mu$  ( $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ ) есть единство бытия, и Он есть мир как мыслимое единство. Лишь его имматериальный Логос является пронизывающей устройством всего мира интеллекцией. Поэтому если самосознание не переступает свою единичность и присущую последней конечность, оно не постигает всеобщность, понимая весь мир как мыслимое, а воспринимает только дискретную «реальность», ту, которая подчинена изменчивости чувственного мира. Материальное слово не есть чисто интеллектуальный Логос ( $\text{L}\omicron\gamma\omicron\varsigma$ ), а имматериальное воплощение последнего должно быть сходным с чудной, особо прекрасной мелодией ещё не сыгранной кем-либо музыки.

Материальный мир груб, ибо он не является истинным, подлинным бытием. И говоря о нём, можно вспомнить особенность изобразительного искусства. С передачей пульсирующей жизни тел визуальное высказывание справляется всегда. Но наиболее эстетически значимым оно будет в своём соответствии материальному прототипу, что на самом деле есть лишь слепок с подлинного бытия. Изображение – это приближенная либо отдалённая копия чувственно-материального объекта. Подлинное (т.е. идеальное) ему не доступно, потому как не выражается чувственно осязаемым, созерцаемым зримо, но является, взятое само по себе, имматериальным, сверхчувственным. Разумеется, нечто такое, что привычно наименовать «материей», способно, хотя бы отчасти, его

отразить, но такое отражение неминуемо наследует свойства вторичности и, помимо того, грубости его материала. Идеальное и чувственно-материальное, вещественное вовсе не соотносимы, согласно концепции двух миров (т.е. концепции дуализма), и там начало искусств является *трансцендентальным*, не сопологаемым с нашим миром в пространстве. Однако, в подобного рода концепции, где материальное рассматривается как самостоятельное начало и от трансцендентально познаваемых абстракций независящее, оно появляется лишь результатом отвлечения мысли от себя. Подобно призраку, чудаковатой фантазии или видению) материальное завладевает чувством, оборачивается антимиром чувственного бытия, «вещественной реальностью», уводя мысль в её, но наполненную ей же, из неё производимую противоположность. Если не допускать существования материального мира, то действительность будет восприниматься иначе. Истинным бытием (следовательно, подлинной явью) останется искусство, а мир вне его перестанет существовать. И только лишь то, в чём идеальность бытия проявится наиболее ярко, сможет считаться тем лучшим, самым правильным искусством, которое не искажает этого бытия. Таким искусством окажется музыка...

***Ложный объективизм П.А. Флоренского. Несводимость музыки к выражению субъективных чувств***

Распространена неверная трактовка музыки, предлагающая воспринимать её красоту как предельно субъективное, «внутреннее» проявление прекрасного. К подобной позиции тяготеет и П.А. Флоренский – видный философ, теолог и служитель церкви. Его концепция, правда, отличается рядом аспектов, что присущи, в той или иной мере, любому дуализму, разделяющему подлинное бытие на имманентное и трансцендентное, постигаемое *трансцендентально*. К таким моментам можно отнести своеобразную реверсию субъективности. Её, по теории данного философа, составляет не физиологически заданный набор качеств, а воспринятая сознанием и в основу последнего вошедшая, духовная (т.е. идеальная) действительность. Тут можно с ним согласиться. К

тому же, он верно подмечает расхождение между воспринятым глазами и его настоящим свойством, значительно иначе проявляющимся в слухе. «Врата, наиболее далёкие друг от друга – это зрение и слух» [20, с. 34].

Но иные положения в его концепции являются очень странными; совокупно со всей онтологической системой они служат необходимым подтверждением и соответствуют внутренней логике изложения, но экстраполяция любого из них (помимо приведённой сентенции) оказалась бы, в большинстве случаев, напрасной, скорее всего, нерезультативной. Следует привести развёрнутую цитату, чтобы лучше ознакомиться с данным подходом к искусству, поэтому обратимся к работе «У водоразделов мысли», где Флоренский пишет:

«То, что дается зрением, объективно по преимуществу. С наибольшею самодовлеемой четкостью стоят пред духом образы зримые. То, что созерцается глазом, оценивается как данное ему, как откровение, как открываемое. Это – воистину явление, ибо φαίνόμενον есть именно являемое глазу – зримое. Напротив, воспринимаемое слухом – по преимуществу субъективно. Звуки, слышимые наиболее, внедрены в ткань нашей души и потому наименее четки, но зато наиболее глубоко захватывают наш внутренний мир. <...> В этих звуках воспринимается данность, расплавленная в нашу субъективность. Звуком течет в ухо внутренний отклик на даваемое извне, – звуком откликается на явления мира внутреннее существо бытия, и приходя к нам, в нас втекая, этот звук, этот отклик течет именно как внутренний. Слыша звук, мы не по поводу его, и даже не об нем думаем, но именно его, им думаем: этот внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний. <...> Звук непосредственно (диффундирует) просачивается в самую нашу сокровенность, непосредственно ею всасывается, и, не имея нужды в проработке, сам всегда воспринимается и осознается, как душа вещей. Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа. Напротив, зримое всегда воспринимается как внешнее, как предстоящее нам, как нам данное, а потому нуждающееся в переработке во внутреннее: этою переработкою оно и превращается, переплавляется в звук, в наш на зримое отголосок. <...> Воистину, cum tacent – clamant! Ибо всегда cum tacemus – clamamus, и быть иначе не может, – коль скоро мы при сем слушаем. Мы слушаем не ухом, а ртом. <...> Глаз впивается в действительность, рот претворяет ее во внутренний отголосок. И так как не то сквернит человека, что входит в него, но то, что из него выходит, то зримое всегда чисто, поскольку оно именно зримое, поскольку оно чистая данность, поскольку в



нем не участвует наша самость, — и посему самый глаз чист, как приемник чистого, объективного света, им же все являемое является нам, рот же, изводящий из себя нашу самость, легко рискует быть нечистым, легко может оказаться осквернителем мира. Звук, нами посылаемый, как и вообще звук, — обнаружение самости, самость бытия, страстен...» [Цитируется по: Флоренский П.А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. «У водоразделов мысли». — М.: Правда, 1990. — с. 34-36].

Такова его концепция, положенная им в основу антропологического учения. Концепция, сама по себе, очень интересная, своеобразно перекликающаяся с основами христианского вероучения и последовательно развитая из дуализма данной мировоззренческой системы. К сожалению, хотя она и соответствует основам христианского мирозерцания, её методологическое значение для искусства вообще, искусства музыки в частности, не столь велико.

В ней имеются некоторые фактуальные несостыковки, содержание которых следует сразу же разъяснить. Во-первых, если, по мнению П.А. Флоренского музыка звучит лишь внутри нас (в нашем уме), то из этого должно следовать, что она крайне субъективна. Её восприятие зависит всецело от особенностей реципиента и никак принципиально не может быть обобщено. Само собой это не так. Даже частичное следование позиции Флоренского оказалось бы неверным, т.к. музыкальное произведение, большое или малое, оставляет в каждом сознании схожие, иногда идентичные представления. Люди грустят под одну токкату и испытывают радость при прослушивании другой. Минор, который есть, по семантическому значению термина, неполное сочетание нот — их, словно бы, уменьшение — *de facto* передаёт чувство протяжения объекта в пространстве, и поэтому минорная гамма рождает внутри фантазии многих картины степей и прерий, Марины или пейзажи горных долин. И, кроме того, лады оказываются различными по признаку твёрдости и мягкости, благодаря основному тону, из которого они возникают, «они получают определённый характер, который опять-таки особым образом соответствует чувству, грусти, жалобе, радости, ободряющему возбуждению и т.д.» [8, с. 127]. Неслучайно

древние греки столь много толковали о различии тонов и гамм, что находило отражение в трактах Аристоксена, суждениях Спинтара и многих других.

Во-вторых, раз уж «мы слышим ртом», то не совсем ясно тогда то, почему ни услышать достаточно полно многие недостатки своей дикции, ни, тем более, исправлять их в моменте произнесения слов никто не может. Для этого нам необходимо сначала услышать свой голос, а затем продолжать слышать его в процессе. Мы понимаем, что не произнесли слово так, как нам хотелось, по реакции окружающих, но не своему внутреннему ощущению, в котором наш голос представляется приятнее. Кто-то слышит его гораздо более мужским, а другой – гораздо мягче и женственнее, чем тот резонирует во внешней среде. Вера в свою правоту, вера в себя и своё превосходство специфически льстит нам при необъективном восприятии голоса на внутренний слух.

Такое специфическое явление, незначительное на первый взгляд, отражает и тот факт, что слух возможен лишь при связи с объективно существующим и неизменно воздействующим, детерминирующим бытием, внутри которого мы действуем субъективно, нащупывая подлинное тактильностью слуха. Мы все слепы вне буквального значения «слепоты», потому как не видим, когда смотрим в упор, созерцаем телесным оком. Вооружившись им, нам привычно бродить по горам и долам, вдоль морских побережий и русел рек. Поэтому и переносит нас мысль в бесконечную даль, при звучании минорных мелодий.

Но визуальной образности не хватает для передачи переживаний, связанных с композицией, выполненной в ля-минор или в ля-мажор. Во многом ещё и потому, как впечатление от созерцаемого визуально у каждого человека своё, отличное от опыта других. Цвет, оттенок, даже насыщенность преломляются в хрусталике зрачка немного по-разному, а восприятие одного спектра цвета зависит от его произвольного смыслового наполнения. Ало-красный для холерика и флегматика поразительно разнятся, но сентиментальная лёгкость голубого, меланхолическая глубина синего могут вообще не существовать в миропонимании сангвиника. При этом, приведённые различия затрагивают одну категорию: людей с полигамным зрением. Не принимаются к вниманию

люди с дефектами цветового восприятия: ахроматопсией, дейтераномалией, тринатопией (тританомалией) либо протаномалией. С иной стороны, нельзя утверждать столь категорично о подобного рода патологиях. Человеческое виденье цвета условно само по себе. Цвет наличествует в глазу, а объективно мы воспринимаем свет. Зрение, по замечанию Фр. Шлегеля, является всего лишь «чувством чувства», вторично отражённой действительностью, каковой не может быть слух. Шлегель это прекрасно показал на примере объектных познаний у слепых, присущего им высокого интеллектуального развития, их, как правило, естественной социализации. Мастерство слепого музыканта, его виртуозные исполнения или импровизации не могут не поражать. Но столь поразительна и бедность нашей фантазии, пытающейся облачить мелодию в образ, но не справляющейся с подобной задачей. Зрение не даёт достаточно прекрасного, равнозначного мелодии, а это указывает на неполноту зримого, осязаемого взглядом мира. Следовательно, мелодия отражает ещё большее и ещё более прекрасное, расположенное вне сенсуалистической «реальности». Следует не забывать, что многие композиторы не слышали некоторых своих произведений исполненными, т.к. те были придуманы сразу на нотном стане. Умами проникнув в нечто чудесное, идеальное, они всего лишь сравнили его с обличиями предметов, полученными посредством чувств, тогда как музыка была для них тем, чем она всегда, для всех и была – проникновением в сферу сверхчувственного. Но, постулировав данную мысль, можно подойти к самой сути рассматриваемой проблемы с иной, доселе незаметной стороны.

Итак, чем является музыка на самом деле? и где был неправ Флоренский? В его концепции недостаёт вертикальной иерархии, ибо установление таковой делает его суждения догматичными. На манер ренессанса, философ поставил зримый мир сверх нематериальности музыки. Телесное поэтому взято верх над чисто духовным, запертым в теле, что не есть верная, а во многом даже губительная для искусства методика. Ибо говорит Господь каждой любящей душе: «Я был ради Вас человеком, если вы не станете ради Меня богами, то будете ко Мне несправедливы». Метафоричность данной фразы скрывает под

собой простое, выводимое из Платона предположение, какое М. Экхартом было сформулировано так: «в душе есть сила, которая не касается плоти и времени; она истекает из духа, в духе пребывает и вся есть дух» [21, с. 43].

Заметим, как данным мыслителем обозначена та сущность, внутри которой, по его мнению, находится что-либо существующее. Это: а) – дух, субстанция не явленная материально; б) – сила, все проникающая и вездесущая; с) – нечто, неравное миру, но мир в себе содержащее. Иными словами, представленная здесь сущность есть имматериальная Идея (Идеа) из философии платонизма. Следовательно, Экхарт (как и его предшественник св. Августин) проповедует учение об эманации идеального в чувственное. Художник, в широком смысле слова, творец созерцает истинное (идеальное) в процессе мышления и хочет создать нечто максимально подобное. Плохой творец поступает иначе, кладя в основу сооружаемого им «мира» своё личное, индивидуальное ощущение, пережитого в детстве и воспринятого чувственно в данный отрезок времени. Поэтому его «мир» конструктивно неполон, духовно опустошён. Из него, как бы, изъято то, чем (или кем?) он был создан. Ясно, что честным и наиболее хорошим творцом, согласно этой теории, будет сочиняющий музыкант, а не настолько открытым чудесному бытию, ушедшим в своё телесное ощущение окажется живописец или писатель. Первый выходит из чувственного мира, а двое других либо погружаются в него, как делает художник, либо пребывают в нём (второе присуще для писателя). Следовательно, для них не существует объективной, непредвзятой Истины, которая была бы абсолютной, всеобщей, и это обстоятельство доказывает, что созерцание действительности у них субъективированное. Но последнее есть свойство мышления, погружённого в чувственность, а не отрицающего наличность таковой в чистой интеллекции. Стало быть, не интеллигибельное (*мыслесозерцательное*) постижение бытия есть уход от внешней достоверности, но вовлечённость мысли в чувственную «реальность» осуществляется подобно втягиванию мысли в себя. Она более не познаёт бытие, а наполняет себя не-бытием, чувственной явью.

Теперь вернёмся к Флоренскому и заметим у него совсем иное определение идеального. Ведь он полагает идеальное в трансцендентной недостижимости и отождествляет имманентный ему мир – мир неидеального существования – с материально-чувственной *достоверностью*. Т.е. для него чувственный мир вполне действителен, и в нём, стало быть, тоже имеется подлинная красота, истинные и ценные, сами по себе прекрасные объекты. Такое мировоззрение характерно для художника, в узком смысле этого слова, – для портретиста и создателя пейзажей. Он видит мир перспективно, но та перспектива, которую он пользуется, неверна и является сущностно искажённой. Для придания ей изначальной ясности, необходимо произвести реверсию, как бы, выворачивая привычную нам «реальность». Подлинное бытие – это то, какое можно лишь помыслить и объять мышлением, становясь с ним целым. Обратное «зрение», проектирующее удаляющиеся объекты, по факту, есть внутреннее, для нас и в нас самих возможное восприятие чувственного мира. Мыслителю этот мир не интересен, как не составляет особого интереса для музыканта.

Его чувственная иллюзия принципиально важна для создания картины. В неё погружается индивидуальный рассудок портретиста, замечающего те мелкие, условно «прекрасные» черты лица, которые существуют только для него. Но, как говорилось ранее, принцип изобразительности связан с субъективностью увиденного. Видим мы все по-разному, поскольку смотрим чувственными, а не духовными очами. Увидеть истинное, напротив, дано лишь рассудку.

Тут необходимо провести разделительную линию между существованием и бытием, т.к. последнее есть всегда и всегда неизменно, а первое появляется внутри второго в виде неправильной перспективы, уходящей (посредством зрительных сенсоров) вглубь сознания субъекта. Чувственной «реальность» иллюзорна, ирреальна, но ею задаётся та дистанция взгляда, что отделяет нас от привычно воспринимаемых объектов. Слух же, напротив, неотделим от ощущения непрерывности и нелинейной многомерности бытия. Воспринятое аудиально предстаёт для мысли более плотным, цельным, тогда как видимое кажется сочленённым из различных фрагментов. В прямой аналогии с этим,

музыка стремиться к полифонии, а рисунок к дискретности. Потому, обратно дуалистическому миропониманию П.А. Флоренского, можно утверждать, что живопись есть очень субъективированное искусство, но музыка – искусство, в сравни с нею, более объективное.

Подведя итоги многому сказанному, необходимо уточнить два последующих аспекта. а) Данная теория логически непротиворечива, если рассматривать её внутри предложенного этим философом учения. б) Но она неприменима для рассмотрения искусства в других концепциях, т.к. есть несоответствие между тем, чем является музыка сама по себе и тем, как следует понимать музыку согласно именно этому учению.

Из понимания музыки нельзя исключить всю её объективно-метафизическую значимость, иначе она выпадет из общей системы искусств. Но вслед за ней должно вычесть архитектуру, понимая последнюю подобно исключительно прикладному мастерству, преследующему прагматическую цель устройства жилища. Столь неясным по содержанию будет идолопоклонство скульптуры, легко вытесняемой другими искусствами, с визуальной составляющей. Так, в конечном итоге, будут избраны всего два эстетических языка: иконография (живопись) и духовная литература. Это не соответствует общему требованию знать «восемь церковных гласов» и вообще противоречит идеальной природе музыки, её божественной, задающей нисходящую иерархию энергии. Силу музыки нельзя недооценивать. Однако, её возможно не замечать, погружаясь сознанием в чувственно-материальное, для которого музыки нет, и в котором она не сможет возникнуть по чисто метафизическим причинам.

Завершая разговор о П.А. Флоренском, следовало бы обратиться к другим, менее сенсуалистическим концепциям, вспомнить талантливого художника-экспрессиониста В.В. Кандинского, выдвинувшего обратную интерпретацию музыки в абстрактной живописи. По его мнению, настоящий творец всегда, явно или имплицитно стремиться к имматериальному. «Искусство истинное так или иначе непременно действует на душу. Душа вибрирует и “растёт”. Вот единственная цель художника» [22, с. 102]. Искусство живописи, если

брать его в абстракции, отражает совсем не личность художника (элемент его индивидуальности) и не исключительно признаки принадлежащей ему эпохи. Ибо «каждый художник, как *служитель искусства* <курсив автора – И.Д.>, должен выразить то, что свойственно искусству вообще (элемент чисто и вечно художественного, который проходит через всех людей, через все народности и через все времена; этот элемент присущ производству каждого художника, каждой народности и каждой эпохи как главный и основной элемент искусства, находящийся вне времени и пространства)» [22, с. 202-203]. Необходимо проникнуть «духовным оком» в суть искусства, отбросив временную и культурно-социальную детерминированность, увидев не то, как создавалось произведение, но и то, для и во имя чего оно было создано.

Кандинский опирался в теории цвета на то, *чем* была музыка. Для него, как гениального художника, краска могла оживать, цвет имел свой голос. Синий он сравнивал со звучанием глубоким и низким по тону. Жёлтый обладал ни только высоким, но и резким, пронзительным звуком (либо, в зависимости от насыщенности и, в первую очередь, оттенка, мог звучать мягче, приятнее, но, всё равно, высоко. Крайне интересно он определял зеленый: как гармоничное слияние жёлтого и синего, в котором нет ни глубины и холода последнего, ни лёгкости первого. Зелёное никуда не движется – не воспаряет ввысь, обжигая взгляд предельной яркостью (как то свойственно жёлтому) и не затягивая его в таинственно-прекрасную, бездонную глубину (как делает синее).

Казалось бы, какое значение эта теория имеет для лучшего, основательного понимания изобразительного искусства? Дело в том, что В.В. Кандинскому удалось проникнуть за внешнюю, визуальную преграду чувственного, найти за ней то, чего он, вероятно, не ожидал там встретить, – музыку. Фактически, теория цвета, какую он вывел на опыте, оказалась цветомузыкой, попыткой подобрать к каждому звуку музыки точнейшее соответствие, которое вообще возможно в пределах чувственного восприятия. Художник-экспрессионист иначе ставил задачу, он хотел свести окружающую «реальность» к цвету, но выбранный им первоэлемент (цвет) мог соответствовать и звуку, и мелодии;

он мог быть найден в одной октаве и отсутствовать в другой. Причина такого достаточно проста: первейшей, минимальной единицей музыки выступает не звук – он извлекается любыми возможными и многими пока не известными способами, – начало мелодии (то, из чего она вырастает) полагается в ноте. А нота – идеальный, схваченный в уме, постигнутый с помощью интеллекции элемент высшей гармонии, которая представляет собою порядок истинного бытия. Нота, следовательно, имеет *эйдическую* природу, она *про-исходит* из Мировой Идеи (поскольку εἶδος исходит из Ἰδέα).

Учитывая это, проще понять ошибку, совершённую Кандинским. Художник не скрывал пристрастия к хорошей, классической музыке, рассказывал и то, как рисовал абстрактные эскизы под впечатлением от произведений Баха, а в них (эскизах) стремился передать музыку в момент её исполнения, его кисть бежала по холсту вслед за мелодическим созвучием, каким была то нота, то их сочетание. Ему не удалось нарисовать музыку, а его «композиции в цвете» *стали музыкой*, в них он поднялся над собой, перестал быть художником и, отринув чувственное (т.е. телесность формы). Чтобы постичь незримое ему следовало отбросить и краску. Но он этого не сделал, оставаясь заложником зрения (чувства, какое можно уподобить вторичному осязанию).

Если далее мира зримого («реального») простирается величественная красота абсолютного, идеального бытия, то живопись служит забвению, необходимо, следовательно, отвернуться от идеального, чтобы всматриваться в здешнюю, сугубо материальную «реальность» и принять её за действительность. Но для того нужно не любить музыку, ненавидеть свирепой ненавистью музыкантов, подобно И. Босху жить плотью, а в музыке «слышать» нечто inferнальное. Сейчас, расставляя всё по местам, можно с лёгкостью на сердце сказать, что хтонический человек Босха ужасен. В сопоставлении с его акцентированной телесностью, музыка Монтеверди – это нечто неземное, богоподобное. Быт эпохи представляется нам бесчеловечным, грубым. Мы не понимаем, как в те времена создавалась подобная музыка. Она звучит над данной эпохой, паря над гигантской сетью цехов и мастерских, над городскими площадями, всеми



конюшнями, грязью таверн и больших проезжих дорог. Эта музыка сошла на этот мир, она не родилась из него. Композитор только подслушал и записал её... Так же, как подобное делали многие до и после него!

Здесь открывается тайна музыки, её внутреннее, сакральное естество. Суть её в том, что она дар, а не творение, в смысле полного созидания человеком. То, откуда она берёт начало, не находится в человеческом рассудке; в нём только проявляется недоверие: «зачем нужно помимо воспринимаемого чувственно и промежуточного искать ещё что-то другое (например, эйдосы, которые мы полагаем)?» [23, с. 82], как это риторически спрашивает Аристотель.

Схватить рассудком идеальное удаётся, если мысль переходит от рассудка к Разуму, но сверхчувственное первоначало музыки невозможно принять за точный факт, поэтому трудно проникнуть в тайну музыкального искусства, которая, тем не менее, достаточна проста...

### ***Имматериальность и сверх-эмпиричность музыки***

Музыка – это феноменальное искусство. Можно начать иерархию искусств с музыки, либо расположить её вне любой классификации, поскольку каждая попытка дать ей определение изнутри чувственного восприятия обречена на провал. Как физически выявить метафизическое? Музыка идеальна, и это стоит принять подобно аксиоматическому суждению, не пробуя эмпирически обосновать сей предоставленный факт.

Логически его апробировать можно, но для этого необходимо исключить все ранее сформированные убеждения, мнения, гипотезы относительно того, что музыкантом, при сочинении, движет иррациональная и даже патологическая страсть. Что музыкальное упоение сродни помутнению сознания, а сам гений в мире музыки близок к безумцу. Именно патология сознания есть тот явно и имплицитно сдерживающий фактор, который не даёт каждому в одинаковой мере точно понимать музыкальное произведение. Специфической патологией сознания, укоренённого в чувственном мире, является неспособность вообще или очень малая, сравнительно слабая способность принимать произведение

композитора абстрактно. Ибо аутентичное восприятие и есть абстрактное, ни разу не замутнённое чувственным обликом, приходящим из здешней реалии – из не-бытия, чувственного антимира, где мысль томится, словно, умирая, и который она покидает, чтобы воскреснуть.

Мысль и чувство антагонистичны в платоновской версии бытия и не-бытия. Второе способно преломлять первую, создавая чувственную явь (производя в нашем сознании иллюзию существования). Изнутри неё, как мира безумия, сознание возвращается в интеллектуальном прозрении, т.е. в рефлексии. Из чего следует троякий вывод: *интеллектуальную абстракцию* вернее было бы признать истинным, первичным бытием; искажение бытия создаёт иллюзию существования (о котором ранее говорилось, что оно изменчиво, текуче во времени и дискретно); восхождение от голой чувственности существования к идеальности бытия, если его рассматривать в пределах искусств, завершается на музыке, поскольку той присуща подобная, так называемая, «абстракция».

Ничто из сказанного не должно быть не учтено при рассмотрении искусства музыки, лишь совокупно объединяя три вывода в одно существенное целое, возможно достаточно точно определить и то, чем является интеллектуальная просветлённость (и этим давая себе понять, почему она совсем не является «абстрактной»), а напротив, всецело в гегельянском смысле *конкретна*), и то, чем в действительности должно быть *состояние безумия*.

Само *без-умие* – это приближение к смерти, нахождение в «здесь и сейчас» смерти. Равно как смерть есть только в без-умии, в моменте утраты исконно человеческого, рассудочного начала. Платон был прав, деля мир на истинный (мир эйдосов) и ложный (мир вещественный). Последний не есть подлинное бытие, но мир-иллюзия, антимир. В нём не царствует Идея, но тиранически всевластвует страсть. Оно привязано к телесному, к осязаемому, которое всегда конечно и неизбежно иссякает во времени. Сейчас, во мгновении, есть жизнь, но после её уже нет. Искусство телесного и чувственного подчинено изменчивости, т.к. переменчивого, к чему оно обращается. Следовательно, отвлечённое от единичных моментов субъективного переживания будет,

напротив, являть в себе проблески подлинной Жизни. Так считал Платон, определяя в сферу высшего искусства музыку. Аналогично рассуждая, туда же необходимо отнести два других, последующих в нисходящей иерархии типа искусств: архитектуру и скульптуру, поскольку они тоже не отображают мгновение (*impression*), а то, чем выступает подлинная Жизнь. Но каждое из них является грубее в субстанциальной основе: для архитектора необходимо следовать законам физики, а скульптор, сколь бы идеально не мыслилось его статуарное изображение, обязан взять в руки земную породу – гипс, камень или глину. Исключительно музыка будет идеальной по замыслу и по воплощению. Поэтому данное искусство, вслед за Платоном, стоит считать высшим. Наиболее близким к умозрительному бытию.

В силу своей высшей природы, это искусство отдалено от без-умия. Правда, исходя из формальных соображений, дионисийство, сатурналии и некоторые иные музыкальные мистерии или сопровождаемые музицированием оргии, нередко рассматривают подобно проявлениям иррационального, поскольку характерная для них экстатичность не воспринимается иначе, чем животная страсть. На самом деле чисто животное состояние не порождает из себя того, что ложится в основу музыкального ритма и, тем более, мелодического ряда. Животное есть механическое, детерминированное инстинктом; как следствие того, оно изначально чуждо рефлектирующему сознанию и никаким образом в нём не проявлено. Музыкальная экспрессия, импульсивность, эксцентризм – всё это служит отражению отражения, симуляции того, чем представляется животное начало в абстрактном его понимании. Однако это понимание лежит вне плотской страсти, как раз потому, что оно возможно. «Язык» плотской страсти равен молчанию, и из него невозможно извлечь какой бы то ни было смысловой составляющей.

В пользу данного утверждения имеется два аргумента:

а. Аргумент первый: Самоутверждение человека не есть утверждение только данного его существования – жизни единичности, – но выступает движением к бытию бесконечности. «Если за основу принято самоутверждение человека,

то принципом нравственности, верхнюю нормою деятельности будет счастье человеческое» [24, с. 95]. Но этим счастьем выступает нечто иное, отличное от чувственно воспринимаемого. Сознание страдает от смысловой неполноты чувственного мира, хотя в нём и обретает удовольствие его индивидуальное тело, т.к. счастье интеллектуальное достигается полярно противоположным способом – уходом в идеальную бесконечность.

Сходное понимание цели и условия человеческого существования выражено в принципе эвдемонизма, где оно не расценивается как простое физическое / физиологическое существование организма – существование в собственном, этимологически верном смысле, – но приравнивалось *бытийствованию*, как пребыванию в бытии. А это означает, что истинная жизнь возможна только в искусстве, и чем искусство ближе к умозрительности бытия, тем искреннее и подлиннее оно, тем более приближено к Истине самого бытия. Напротив, чем грубее его субстанциальная основа, тем деструктивнее воздействие, которое оказывается им на *психе* (*ψυχή*), т.е. рассудочную природу человека.

в. Аргумент второй (логически следующий из первого): Искусство в целом и, в частности, музыкальное искусство приводит нас в состояние эстетического удовольствия. Последнее не может быть сугубо чувственно-гедонистическим удовольствием (блажью), неизбежно иссякающим во времени. Некогда ещё Аристотель определял цель искусства как самодовлеющую, а Декарт и Кант находили его «целесообразностью без цели» (т.е. необходимостью без явной пользы). Эстетическое удовольствие связано с деятельностью, «представляет собою вполне естественный внутренний коррелят деятельности» [25, с. 389], как считал тот же Аристотель. И хотя этимология слова «*aesthēsis*» указывает на связь чувства и эстетического переживания, стоит заметить, насколько не совпадают друг с другом пассивность гедонистического наслаждения и сила активного, деятельного начала в отдельно взятом рассудке. Если он обращён к созерцанию прекрасного и потому, шаг за шагом, преодолевает своё тело и присущую второму индивидуальную ограниченность, ему проникнуть в само бытие, слиться с ним. Это метафизическое перерождение (выражаясь другими

словами, истинное рождение) есть так же и то, что ошибочно принимается за гибель, когда о нём судят изнутри чувственного мира.

Но мир чувственного истекает во времени, поэтому он конечен, разрушителен. Бытие неизменно и восход к нему, следовательно, равен спасению. (На этом, пожалуй, можно покончить аргументацией, перейдя к основному суждению). Итак, суммируя сказанное, следует заметить:

- а) Искусство, в целом, есть преодоление времени, бесконечный волевой акт.
- б) Творец, уходя им мира телесно, оставляет что-то на бумаге или на холсте. Законченная или просто написанная, пусть даже трагически обрывающаяся рукопись, созданный кем-либо рисунок, отлитая статуя, воздвигнутое здание, исполненная или хотя бы дошедшая до потомков в виде нот сюита – всё это есть вне привычного для других измерения темпоральности.
- с) Акт творчества никогда не находится в «здесь и сейчас» (*hic et nunc*), но обладает абсолютной значимостью. Творя, как бы, парят над миром (если, конечно, под таковым понимать мир вещей, чувственно-телесную явь). Особенность искусства состоит в том, что оно, по природе своей, бессмертно. Не в переносном, а исключительно в прямом значении этого вынужденного и детерминированного *необходимостью высшего ранга* отрицания конечности бытия. Смерти нет, есть вечное, неизменное бытие...

---

Но к этому бытию необходимо прикоснуться умозрительно. Для чего следует выйти из без-умного пребывания вне рефлексии. В него мы вовлечены при разглядывании картин, выполненных в «реалистической» манере, дающих представление о девиантном мировосприятии художника, но не о самом этом мире. В него входим с авангардной музыкой XX века, поскольку авангард в искусстве и есть конечная инстанция материалистического мировосприятия, что завершается разрушением и полным отрицанием бытия. «Реализм» или «авангард» в разной степени приближают к концу искусства, гениально его разрушая. Для восстановления мировой гармонии необходимо переступить и через гения. В этом, пожалуй, состоит главная трагедия искусства.

Божественно лишь то, что возвращает нас к божеству, к имматериальному и сверхчувственному, не познаваемому эмпирически, умозрительному бытию. Можно обратиться к высокой классике (XVI – XIX вв.), дабы проследить это. При прослушивании классической канцоны, кантаты, увертюры, сонаты или, к примеру, если речь идёт об органных произведениях, то фантазии и фуги, испытывают чувство *воодушевления*. – Особого эмоционального ощущения, несравнимого ни с чем, кроме, разве что, экстатического состояния.

Последнее, правда, не очень точно передаёт момент, когда сознание будто бы воспаряет вверх, к заоблачным далям. Экстатическое состояние чувственно и только чувственно. Оно связано с плотью, сенсуалистично. Поэтому-то его легко передать словами, ибо всё вербальное, в своей первейшей основе, есть эмпирически познанное, всё, что можно потрогать, ощутить тактильно, взять руками. Это дискретная «реальность», но не подлинная, *духовно-идеальная* действительность. Это, говоря на манер платонизма, не подлинный первосвет бытия, но тени, иллюзии и фикции. Можно выдвинуть обратный принцип, по которому подлинным будет лишь нечто чувственное, а умозрительное бытие, напротив, есть самообман. Поэтому и музыку следует редуцировать до самых простых, элементарнейших основ: таких как «ритм», «звуковые ассоциации». К сожалению, подобный принцип малоэффективен. Он искажает восприятие этого искусства, а не даёт понять, *что́* оно есть и от чего бывает так чудесно. Музыка представляется нам едва ли не даром свыше, её сущность кажется, *как бы*, трансцендентальной. Подобное «как бы» не должно пониматься так, как если бы в нём утверждалась действительная потусторонность музыки. В нём, всего на всего, отображена её особая, сверхчувственная природа.

В нём выявляется несоответствие нашего привычного, материалистического понимания музыки как простому физическому процессу – протяжённому во временном отрезке ритмическим колебаниям. Если материя представляет собой единственную, всецело имманентную действительность, то сознание каждого из нас должно определяться материалистическими факторами. Мы, следовательно, читаем книгу либо слушаем «живое выступление» ради того,

чтобы узнать о схожих с нами характерах и ситуациях, близких к тем, в каких нам пришлось побывать. С аналогичной целью смотрят на художественную картину, спектакль, кинофильм. На изваяния скульптура обращают внимание по той же причине. И даже строение отдельного дома либо взятый целиком архитектурный ансамбль интересны потому, как вызывают некоторые, пусть и неявные аллюзии. Во всех перечисленных видах искусств главнейшую роль играет соответствие испытываемой эмоции чувству когда-либо испытанному или такому, которое понятно нам из чужого опыта. Но с музыкой всё иначе.

Искусство музыки выпадает из данного ряда. Его содержимое не сводится к визуальным образам, тактильным и вкусовым ощущениям. Многие шедевры этого искусства – от духовных песнопений Циполи до совершенных кантат Перголези – вообще лишены какой бы то ни было образности. Тем не менее музыка – высшее из искусств. Её имя указывает на служение божеству, Музе, имя которой этимологически восходит к дару мышления (др.-греч. μουσαί – *мыслящие*). И будучи древнейшим изобретением человечества, она, как ныне принято считать, неизменно сопровождала его во все времена. Оставаясь технически простым, мастерство музыканта никогда не становилось самым презренным, как это случалось с мастерством актёров, живописцев и многих других, кто предпочитал телесную форму эйдической.

В чём же состоит превосходство музыки? Начнём с того, что музыка – это, по сути, единственное максимально распространяемое, беспредельное искусство. Его малейшее составляющая (звук) имеет только ту ограниченность времени и пространства, которой обладает резонирующий его инструмент. Потенциал самого звука не ограничен ничем, ибо он воздействует на любую материю и в масштабах любой материи существует. Поэтому музыкальное произведение легко распространить в любом пространстве. Мелодия завладевает сознанием и уносит его к чистым образам мысли; где бы мы не находились и как бы не извлекли музыку, одно её звучание уже равно эстетическому воздействию. В этом состоит и второе её отличие от иных искусств.

Собственно эстетическое в музыке определено её возможностью действовать на каждого, вызвать ассоциативные образы в любом сознании. Слушая, её мы воспринимаем созвучия, ассонансы и диссонансы. Мелодия может звучать в тональности или быть атонической. Но мы в любом случае воспринимаем её как целое, которое побуждает нас понимать его шире, нежели это было бы возможным при апеллировании к сенсуалистическим реалиям.

Можно было бы считать подобное ощущение от музыки психологической иллюзией, на том основании, что существа неразумные музыку не слышат. Но такое суждение окажется неверным по ряду причин. Во-первых, не стоит считать, будто бы лишённые рассудка существа вообще не воспринимают ни одного составляющего музыку элемента. Различия тонов, резкости и долготы звука для них, равно как для нас, существенны. Их музыкальная глухота есть неумение осознавать мелодию – ту гармоническую целостность, распознавание которой невозможно вывести эмпирическим путём. Она просто есть в уме у каждого, кто создаёт или прослушивает композицию. Эта её *доэмпирическая* предзаданность не даёт покоя многим материалистам, нередко трактующим и саму музыку подобно крайне субъективному, неверному, можно сказать что «извращённому» искусству, обратному «документальной реалистичности» и, в исконном смысле данного слова, *интимности* живописи и литературы. С иной стороны – это будет «во-вторых» – приписывать крайний субъективизм музыке значит признавать, что большинство людей музыку не знает. Никто и никогда не вздрагивал при исполнении «9 симфонии» Бетховена, не вздыхал во время звучания его «Лунной сонаты», не задумывался о великом под фуги и фантазии Баха. Но это не так. Музыка понятна многим. При чём, далеко не только и классическая. Именно потому существуют дискотеки, рок-концерты и сладострастная французская эстрада. Люди, про которых часто говорят, что они «плохо понимают музыку», тем не менее, слушают её. Наслаждаются ею. И проблема, стало быть, заключается совершенно в другом: чтобы сотворить музыкальное произведение или понять близко к тому, как его понимает сам композитор, нужно прежде отвлечься от «дел насущных», от удушающей или



гнетущей атмосферы быта. Ибо человек существо духовное (разумное), ему дано видеть далее чувственного (сенсуалистического) мира, постигая бытие таким, какое оно есть. Платон считал музыку высшим искусством, поскольку нет и до сих пор не создавалось искусства, более приближающего к чистому, идеальному бытию. Музыка не скованна визуальным, тактильным чувствами, хотя свободно воспринимается и тактически, и визуально (в качестве нотного стана либо табулатуры). Исконным способом её восприятия является слух – то, за отсутствием чего крайне трудно развивать мыслительную деятельность и приходится изобретать специальный язык для непосредственного общения с рассудком индивида. Слух же есть уникальное средство; такое, что с его помощью возможно познать мир, не видя его глазами. Поэтому искусство, на нём основанное, предоставляет максимум познания, возможного в пределах чувства вообще. Свыше него допустима лишь чистая *интеллекция*.

Здесь мы подходим к критике принципа всеединства искусства, на практике являющегося принципом единства трёх составляющих компонентов искусств – способов, которыми воздействуют на реципиента: визуального, звукового и текстуального. Считается, что слово есть рисунок и, одновременно, мелодия, как сочленение фонетических (т.е. произносимых) знаков. Им может быть и иероглиф, ещё более близкий к абстрактному либо, как в древнеегипетском письме, определенному рисунку, но тоже произносимый. Однако язык текста очень схематичен, механически запоминаемый, он не служит для выражения чувств, а помогает лишь указать на них, маркировать то или иное состояние. Он уступает языку музыки, поскольку та выражает само чувство, а не указывает его. Данная способность музыки быть тем же, что она выражает, возносит её над прочими искусствами. Так, мелодия гнева есть гнев – грозный вой литавр и гром барабанной дроби. А композиция, выражающая нежность, строится по иному принципу: в ней должны звучать клавиши / печальный голос флейты. Справедливо возражение, указывающее на сходную способность живописи и поэзии. Однако последняя, как было сказано, перенимает свою специфику от музыки, не имея своего языка изначально. Поэзия – это мелодизация слова и

более ничего не отличает её от литературы, которой присущ схематизм. Но с живописью (и вообще визуальным искусством) всё обстоит немного иначе. Её эмоциональное воздействие сводится к цвету, если отбросить наносные, к природе живописи не относящиеся элементы: фактуру, фон, светотень, план, объём и пропорцию. Живопись, по сути, является цветописью; она заставляет цвет пульсировать на плоскости и играть оттенками, взаправду воздействуя на сознание почти непосредственно. Проблема лишь в том, что этот язык она перенимает от той же музыки. С одной стороны, цвет – это, как правило, иллюзия преломленного сияния, и ни один человеческий глаз не улавливает волны чистого света. Даже для тех, кто с рождения видит мир одноцветно (при врождённой ахроматопсии), не существует никакого обличия данного образа, который есть только в уме, поскольку его можно лишь представить. Это неосязаемая красота, поэтому к ней приближается искусство, но саму её оно вряд ли когда-нибудь покажет. Живопись не в силах изобразить ничего даже отдалённого; для неё вообще «не существует белого цвета в природе». Музыка, противоположно ей, способна подвести близко к ощущению такой чистоты и ясности, но и в ней мы всего на всего находим нечто, подводящее к созерцанию идеального, способ очистить сознание от чувственных вещей. И поэтому неверно утверждать. Будто бы цветовой язык живописи оказывает непосредственное воздействие. Он, как бы, непосредственен; почти-почти, но не совсем. Подобно чувственному, материальному, цвет остаётся грубым, не имеющим идеального происхождения, каким отличается нота, вещественное воплощение которой – звук – всегда есть лишь одно из бесконечного числа возможных. Звук клавиши пианино, гитарной струны и т.д. – материален, но он просто соответствуют идеальному прообразу (эйдосу) ноты и не создаёт в ней самой заложенной красоты. Верно обратное: идеальность нот определяет благозвучие и неблагозвучие в любой музыке, что существенно отличает от ноты, как единицы музыки, первейший элемент живописи – цвет. Магия цвета принадлежит чувственному миру. Такое свойство имплицитно признавали за ним теоретики изобразительного искусства. В.В. Кандинский

писал следующее: «не всё можно увидеть или потрогать, или, лучше сказать, под видимым и материальным находится невидимое и нематериальное» [1, с. 238]. Прерафаэлит Дж. Рёскин, объясняя увлечение многих древнегреческих мыслителей солярной символикой, нашёл неприемлемым для нравственного, глубоко духовного человека пристрастие к чёрному цвету или полумраку. Он не мог «разделять мрачного торжества земли» [26, с. 439] в искусстве Нового времени и предпочёл ему средневековую гравюру, в которой белое свечение, как самое чистое и лёгкое, озаряет и оттеняет изобилие хтонических образов. Теория Джона Рёскина осталась концептуально неполной, поскольку её автор недооценил выразительность цвета, излишне увлекаясь различиями тонов и перспективы. Кандинскому удалось качественно перевоплотить живопись, но и его попытки сделать последнюю визуальным подобием музыки не были в достаточной мере успешными. Каждая концепция в сфере изобразительного творчества, последовательно сменяющая другую, обречена быть не до конца верной, «ибо истинную красоту не увидеть глазами».

Современник, не признавая чёрное и белое за цвета, не соглашаясь с теорией *динамики цвета* Кандинского, всё-таки, может признать именно этот, столь неизбежный факт, что искусство музыки служит более общему выражению, чем индивидуально «прочитываемая» живопись. С иной стороны, он найдёт вещественность визуального изображения более заурядной, в сопоставлении с музыкой. А признавая оба тезиса, можно прийти к простому, отрицающему живопись и все прочие чувственно-материальные искусства выводу, который имплицитно появлялся в теориях, призванных интеллектуально объяснить природу чувственного образа и потому, фактически, поднявшихся над этой природою – над всем чувственно-материальным. Содержанием того вывода оказывается сама интеллектуальная мысль, упирающаяся в своё собственное основание – в своё интеллигибельное первоначало. *Нет ничего, кроме мысли, а потому мелодическая гармония есть лишь её для неё самой звучание...*

Чувственное остаётся только чувственным. Оно не проникает в идеальность. Скорее, идеальное пронизывает чувственность рассеянным светом. То, чем она

может гордиться, есть постольку, поскольку лишь идеальное действительно, а чувственное возможно исключительно как неидеальное. Верно и обратное. Если существует представление о прекрасном, должен быть и его эквивалент, нечто такое, про что уверенно можно сказать: «оно прекрасно». Однако в обыденной реальности мы почти не сталкиваемся с подобным, и потому знаем обратное: «безусловно прекрасного нет». Здесь на лицо противоречие, некая, как бы, невозможность общепринятого, известного нам всем понятия. Следовательно, такое не имеет прямого соответствия в бытовой реальности, т.к. последняя – и это следующий этап логического заключения – ирреальна. «Но отчего же она вдруг является ирреальной?» – скажет кто-нибудь в ответ. Причина проста: её ирреальность – всего лишь обратное следствие ясности и постижимости идеала. То, что мы постигаем, более вероятно, нежели то, чего никто не в состоянии постичь. Иначе нам придётся признать непостижимость бытия, а это, опять же, контрдикторно. Остаётся другое решение: мы можем считать началом чувственного восприятия (к примеру, физического зрения) метафизическую слепоту, которая сменяется интеллектуальным зрением. Это последнее ведёт к подлинному знанию бытия, к его самосозерцанию. Сходно с этим рассуждал Платон, и значительно далее него уже нет смысла идти. Но следует дополнить его концепцию тем, что предполагаемая ею астральность души есть идеальность сознания, его прозрение – просто рефлексия. Мистик Якоб Бёме утверждал: необходимо познать подлинный мир, «в этом же мире мы слепы и ни от кого не можем этому научиться» [27, с. 91]. Единичная воля познаёт идеальное, преодолев свою чувственную ограниченность. Но её прежнее состояние видится теперь иначе, она познаёт и то, чем она была. Т.е. познание самой себя уже имеется в познании идеального, следовательно, для того, чтобы себя познать, ей нужно знать нечто большее, и такое знание для неё возможно, поскольку в желании познать себя изначально содержится эта устремлённость. Иначе бы не возникло самого этого желания, т.к. единичная воля оставалась себе тождественной, самодовлеющей волей.

Напротив, в «я» заложено стремление к лучшему, потому как происходит оно из «горнего мира», если пользоваться выражением Гераклита. Чувственное в «я» иллюзорно, но отринув его, оно теряет свою исключительность, став для себя чистою мыслью. Вне подобного состояния воля остаётся рассудочною и принадлежит антимиру (т.е. не-бытию).

В антимире рассудку дана музыка, в ней он находит своё утешение. Красота музыки есть красота гармонии – т.е. красота сама по себе. Исключая из неё один необходимый элемент, мы ухудшаем её, но в пределах дозволенного нашим пониманием красивого. Гармония упрощается, оставаясь гармонией; музыка становится вульгарной и манит уже в ином смысле. Поэтому неверно говорить о добавлении чужеродного элемента, поскольку в этой, изначальной гармонии музыки показана красота мироздания. Вульгаризация происходит посредством упрощения, которое делает данную гармонию примитивнее, но оставляет её приятной, по-своему, «красивой». Искажая идеальную красоту, «создают» красоту порочную, ибо сам порок красоты не имеет.

Чувственная, физическая страсть почти безмолвна, поскольку говорить *через* неё способно идеальное; поэтому именно к идеальности музыки обращается затерявшийся в чувствах рассудок.

Когда нам бывает недостаточно слов, мы поём, а когда не можем высказаться через пение – танцуем. Отдаваясь ритму танца, мы подчиняем себя музыке, и наши тела перестают существовать, преодолевают тяжесть материи, двигаясь не асинхронно, подобно разделённым механизмам, но сливаясь в единую, как бы, свободно пульсирующую массу. Но такая экстатическая, иррациональная «музыка» не есть подлинное искусство, т.е., учитывая сказанное раньше, она не является служением божеству и остаётся в пределах нашей чувственности тем, посредством чего выражается страсть.

Подлинно прекрасная, не влекущая к греху, но возносящая мысли к небу, в сферу идеального, т.е. подлинного бытия – такая музыка не звучит в мюзик-холле. Это не музыка танцпола. Но нечто подобное всегда можно услышать, посетив органнй концерт в филармонии. Именно её слышно в церковном

хорале или в огранных вариациях, исполняемых в костёле. Музыка, через которую осуществляется снятие (*Aufhebung*) материальности, так что наш ум обращён к чистой, незамутнённой субстанции мысли, постигая только её, как первосубстанциальную основу своего собственного присутствия в бытии. Он узнаёт в подобные моменты, что единственная настоящая действительность – это та, которая постигнута в мысли, поскольку его мысль следует за музыкой, обращённой к умозрительному, идеальному бытию. *Видеть* в философском смысле, видеть, познавая, значит закрыть глаза и воспринять во внешнее, имматериальное бытие. Ибо «философия – это небесный свет, божественный огонь» [13, с. 223]. Сей свет угасает во тьме не-бытия, где остаются лишь его разрозненные (дискретные) искры. Рассматривать можно предметы, осязать их вещественную иллюзию. Постигнуть то, что они есть – их *эйдическую* сущность – дано только в отвлечении от них, по возвращении в абсолютную идеальность. Музыка выступает неким мостком между чувственным миром и бытием абсолютной Мысли, способность *отражения* идеального (о которой говорилось в начале данной работы) является его выражением. Музыка менее всего обращена к чувственно-материальному, она не копирует чувственное, а выражает идеальное через него. При этом нам следует учесть, что подобное выражение «*через*» не означает прямой опосредованности; музыка обладает иным, не изобразительным, а выразительным языком, чувственным лишь в той мере, в какой он апеллирует к слуху и материальным только по причине материальности используемых инструментов.

Музыка, тем не менее, остаётся высшим искусством, и она по праву занимает первую ступень в вертикальной иерархии искусств. В сфере искусства есть высшая красота (мелодия) и возможно поэтапное нисхождение. Архитектура низводит идеальное, она, буквально, «спускается с небес на землю» в виде отвлечённых идеальных форм. Далее идёт скульптура, показывающая идеал в единичной форме, а за ней – артистическое искусство, воплощающее эту форму в неидеальном, физиологическом теле. Завершают данную вертикаль живопись (искусство индивидуальной копии) и художественная литература,

к идеальному почти не обращённая. Т.к. чувственное всегда субъективно, то идеальное, напротив, абсолютно, обладает свойствами всеобщности. Музыка именно *всеобщна*, литература – субъективна. Живопись близка к последней, а танец, как искусство динамическому, пребывает между этими полюсами.

### *Заключение*

На основании сказанного можно поделить все искусства на *изобразительные* (живопись, скульптура) и *выразительные* (к коим относится лишь музыка). И те искусства, которые только изображают, будучи направленными на сугубо индивидуальную физиологическую отличительность или наличествующую в чувственном восприятии материальность мира, и те, что способны, следуя им и во многом их повторяя, всё же отвлекать от созерцания её «реальности», не идут далее воспринятого чувственно: увиденного и тактильно осязаемого.

Музыка им противоположна, поскольку в ней находит отражение идеальное, которому не может соответствовать чувственно-вещественный объект, хотя любой подобного рода объект идейно связан с идеальным бытием, как о том заверяла онтогносеологическая концепция Платона. Любая «реальность» для нас есть лишь кажимость, но и будучи таковой, она имеет ту познавательную ценность, что через её эйдическую связь с подлинным бытием, постигается и само это бытие. Искусство служит верным отражением бытия, поэтому в нём мы находим не разновидность сублимации и не некую лишь саморефлексию. Оно показывает нам мир, какой он на самом деле есть – его кажимость и всю, характерную для таковой, тщетность. Оно же способно показать подлинное бытие в идеальных образах. Это и служит началом искусству, которое вовсе не пытается подражать нашей «реальности».

Актёр, играя тот или другой типаж, не передразнивает какого-либо индивида, он изображает моральный облик человека, совершающего определённый ему

поступок. В сценическом действии потому нельзя отделить типаж от сюжета, ибо персонажа создают, исходя из предварительной оценки тех действий, что он необходимо совершает, для развития самой истории. В прямой аналогии с этим, скульптор ваяет идеальные формы. Далек не каждый человек сможет хотя бы встать в одну из тех патетических поз, в которых изображают гордых воинов и королей, музыкантов, философов и богов. Но и танцор, подобный в своей красоте ожившей аттической статуе, совершает неимоверно трудные и, нередко, приносящие ему боль усилия, когда изображает нечто прекрасное и несвойственное телесному облику. В том состоит трудность его ремесла, т.к. ему приходится максимально использовать тело, принуждая его к необычной пластичности или, напротив, к механистичности. Он изображает понятие, т.е. не чувственный, имматериальный образ, но в пределах возможности тела. От того кажется воздушным, созданным из эфира или чистого пламени. Всё это есть в *изобразительном* искусстве и характерно именно для него.

*Выразительность* музыки тоже воздействует на наш чувственный орган (на слух), но иначе. Так, реагируя на любой резонирующий звук, мы не слышим мелодии, а когда слышим последнюю, то воспринимаем не образы, а саму по себе гармонию, т.к. возвращая к гармонии со своим истинным образом всё искажённое чувственностью; музыка, подобно высшему искусству, обнажает эти первичные образы (эйдосы) в их умозрительной простоте.

Если предположить, что искусство воспроизводит только «внутренний мир» автора, ибо познать возможно исключительно лишь себя или же себя и ряд самых близких людей, то становится неясным, как и благодаря чему вообще существует искусство. Некая сила делает его возможным, но какая это сила? Если она есть просто творческий потенциал, то исток его мы, следовательно, знаем, раз можем судить о себе самих. И наоборот, признавая своё незнание этого начала, впадаем в противоречивость, поскольку знаем не полностью и то о чём пытаемся судить. Необходимо, стало быть, предшествующее знание той идеальности, откуда приходят художественные образы. Только познав её, можно выявить истинное в искусстве, отличить его от ложного в обыденной



жизни и уже затем, негативно оценивая вторую, понять, кто ты есть на самом деле. Каждый определяется по своему отношению к искусству, поскольку, по замечанию И. Канта, «косным является тот человек, у которого отсутствует желание стать лучше» [12, с. 216]. А это означает, что «т.к. в художественном произведении не должно быть ничего не проникнутого душою» [3, с. 216], то стремление к высшему и прекрасному, сравнимо более совершенному, чем здешний мир, бытию отличает лучшую натуру – ту, которую Платон находил у мыслителя, политика, музыканта и т.д.

Неслучайно философ Мицлер, близкий к Лейбницу, и ученик Баха по классу клавесина, жаждал «объединить вокруг себя людей, способных размышлять об аспектах этого искусства» [28, с. 255]. Вполне естественно и то, что Кант, Гегель, позднее, Рудольф Штайнер и многие другие, кто серьёзно занимался философией, открывая красоту истинного бытия, увлекались и музыкой. Ибо музыка преломляет в себе красоту бытия, которая непостижима и не заметна из эмпирического мира. В последнем не наличествует ничего, помимо наших иллюзий. Вне его находится объективное бытие, где и находятся прообразы предметов. А значит, именно их мы должны принимать за основу объектов, а не чувственно воспринятую материальность. (Ибо «руки и глаза, которыми орудует сапожник или кифарист, не суть сами по себе сапожник и кифарист» [29, с. 323]. Они, следовательно, применимы, но не существенны, а то, что обладает подлинной сущностью, напротив, не есть сугубо прагматическое, не применимо к сфере чувственного существования. Например, музыка...). Это не только возврат к позициям платонизма, но приближение к объективному идеализму Гегеля, который освобождает мысль от антиномии априорного и апостериорного, при продвижении к *абсолютному знанию*.

Исходя из *такого*, можно лучше понять музыку. Так, согласно А.Ф. Лосеву, античная философия рассматривала её в онтологическом и гносеологическом аспектах, придавая ей космологическое значение, «где весь космос мыслился в виде определенным образом настроенного инструмента, и тем самым создавалась т. н. гармония сфер» [30, с. 12]. В истории эстетики данная позиция

преобладала не одно тысячелетие, будучи истинной для всей *классической* философии. Возможно, что и сейчас, в нынешнее время можно обратиться к ней, проникнуться глубинным смыслом музыки, ибо музыка красива, а нечто уродливое – по представлению К. Розенкранца – не должно быть понято как существующее. Его нужно понимать подобно становлению. «Возвышенное в нём отрицается, показывая конечность неволи, в бесконечности свободы», к которой следовало бы отнести подлинное бытие.

### *Послесловие*

Данное сочинение написано на стыке платонизма и диалектики. Взгляд на мир, который оно предоставляет, есть, безусловно, идеалистическое, сугубо мета-физическое (в исконном смысле этого термина) мирозерцание. У того имеются свои существенные причины. Невозможно в нынешнее время быть последовательным материалистом, не верить в особую роль, что поставлена перед отдельным человеком и человечеством в целом, отрицая Идеал, лишь для того, чтобы оставаться при некоем моральном солипсизме. Эпоха, перед каждым из нас раскрывшаяся, представляет собой *межвременье*, переход от эпохи упадка к новому гуманистическому началу, за которым можно увидеть будущее человечества. Нет причин более придерживаться нравственного или морального скептицизма (тем более, если учесть, что за ним следует гибель человечности, случившаяся уже не раз в XX веке).

Но и простая дуалистическая модель – наподобие картезианского деления на мир чувственный и мир трансцендентальный – не выдерживает испытания временем. Наша эпоха – пост-трагическая. И в этом состоит её своеобразие. То зло, с которым пришлось столкнуться человеческому рассудку в начале XX столетия, нельзя было бы определить в критериях «знания» и «незнания», «нравственности» и «безнравственности», «силы» и «слабости духа». «Вера в имморализм», «культ *здорового варварства*», «презрение к метафизическому миропониманию» – скорее в таких формулировках нам следует обрисовать исторический опыт недавнего прошлого. Сциентизм и принцип прагматики

тогда не канули в небытие, но было утрачено нечто другое, – то ценное, для начального осознания которого необходимо отстраниться от чувственного и эмпирического восприятия объективности. Мир, пока он мыслится «здесь и сейчас», не представляет особой ценности, и его разрушение допустимо не только внешне (посредством ядерной войны), но и изнутри (в акте суицида). Необходимо должна быть высшая инстанция, не позволяющая это сделать, такая, в обращении к которой меркла бы сама ядерная мощь, а своевольное и самоутверждающееся «его» оказалось фикцией. Бог, Истина, Абсолют... или платоновская *Идея* – есть множество имён-обозначений для подобного. Но ни одно из них не должно понимать материалистически. Мыслить, вслед за Ф.Д. Шлейермахером, «бытие и жизнь, как бытие и жизнь в Боге и через Бога» \* значило бы приписывать Последнему слишком много зла. Оглядываясь на опыт прошлого, стоит признать многое из совершённого именно тем, чем оно было – проявлением нигилизма, злом, внутренне имманентным самому жесту отрицания Идеального Начала. Таковое есть полностью детерминированное следствие выпадения (эманации) из него самого. Однако духовное падение неизбежно сменяется подъёмом, вознесением мысли к Тому Единственному, *Кто* мыслит. И в этом, пожалуй, заключена вся диалектика бытия и небытия. Наш мир являет собой отражение подлинного бытия, а поэтому постижение последнего составляет первостепенную задачу философии.

«История философии – по замечанию Г. Гегеля – есть по своему существу внутренне необходимое, последовательное поступательное движение, внутри себя разумное, априорно определённое собственным содержанием». \*\* Стало быть, задача философии есть возвращение мысли к тому, из чего та исходит. Лишь предотвратив своё падение в бездну окончательного незнания, сможем мы спастись, поскольку нас спасёт только знание сокровенной Истины...

\* Шлейермахер Ф.Д. Речи о религии. Монологи. Пер. с нем. С.Л. Франк. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 86.

\*\* Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Пер. с нем. – СПб.: Наука, 2006. – С. 98.

Ссылки по тексту (в порядке цитирования):

1. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В 2-х томах. Т. 2. 1918-1938. – М.: Гилея, 2008.
2. Амашукели Э.Д. Шестое чувство. Пер. с груз. Т. Шамиль и М. Нахудцришвили. – М.: Молодая гвардия, 1981.
3. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х томах. Т. 1. Пер с нем. – СПб.: Наука, 2007.
4. Секст Эмпирик. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – М.: Мысль, 1976.
5. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э. – М.: Издательство Московского университета, 1979.
6. Лебедев А.В. Логос Гераклита. – СПб.: Наука, 2014.
7. Кентерберийский А. Сочинения. Пер. И.В. Купреевой. – М.: Канон, 1995.
8. Гегель Г.В.Ф. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Ч. 3. Пер. с нем. П.С. Попова. – М.: Соцэкгиз, 1958.
9. Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Ч. 1. Пер. с нем. – СПб.: Наука, 2006.
10. Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. Пер. с англ. – Мн.: Современный литератор, 1999.
11. Виндельбанд В. Платон. – К.: Зовнішторгвидав України, 1993.
12. Кант И. Лекции по этике. Пер. с нем. А.А. Гусейнова. – М.: Республика, 2005.
13. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. Т. 2. Пер с нем. Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983.

14. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. Т. 1. Пер. с нем. Б.Г. Столпнера. – М.: Искусство, 1968.
15. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или на границах живописи и поэзии. Пер. с нем. Е. Эдельсона // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. – М.: Гослитиздат, 1953.
16. Лосев А.Ф. Лосев А.Ф. От Гомера до Прокла: История античной эстетики в кратком изложении. – СПб.: Азбука, Азбука-Атикус, 2016.
17. Гегель Г.В.Ф. Философия духа. Пер. с нем. – М.: Эксмо, 2016.
18. Штейнер Р. Философия свободы. Основные черты современного мировоззрения. Плоды душевных наблюдений по естественному методу. Пер. с нем. – Калуга: 1994.
19. Успенский П.Д. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. – СПб.: Андреев и сыновья, 1992.
20. Флоренский П.А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. У водоразделов мысли. – М.: Правда, 1990.
21. Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения. – Репринтное издание 1912 г. – М.: Политиздат, 1991.
22. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В 2-х томах. Т. 1. 1901-1914. – М.: Гилея, 2008.
23. Аристотель. Метафизика. Пер. с др.-греч. А.В. Кубицкого. – М.: Эксмо, 2015.
24. Соловьёв В.С. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – М.: Мысль, 1990.
25. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975.
26. Рёскин Дж. Лекции об искусстве. Пер. с англ. – СПб.: Азбука, Азбука-Атикус, 2015.
27. Бёме Я. О тройственной жизни человека. Пер. с нем. И. Фокина. – М.: ARC, 2015.
28. Лебуше М. Бах. Пер. с фр. Е.В. Колодочкиной. – М.: Молодая гвардия, 2015.

29. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993.
30. Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960.