

Санкт-Петербургский государственный университет  
Философский факультет  
Кафедра культурологии  
Кафедра философской антропологии  
Центр современной философии и культуры (Центр «СОФИК»)

ББК 71.0  
П 18

# ПАРАДИГМА

*Философско-культурологический альманах*

Издается с 2005 года

**ВЫПУСК 15**



Издательский Дом  
Санкт-Петербургского государственного университета  
2010

**Главный редактор** *М. С. Уваров*  
**Редакционная коллегия:** д-р филос. наук *Н. В. Голик*; д-р филос. наук *П. М. Кольчев*; д-р филос. наук *Б. В. Марков*; д-р филос. наук *В. Н. Сагатовский*; д-р филос. наук *Е. Г. Соколов*; д-р филос. наук *Ю. Н. Солонин*; д-р филос. наук *Е. Д. Сурова*; канд. филос. наук *Е. Э. Дробышева* (отв. секретарь); д-р филос. наук *Н. Х. Орлова* (зам. гл. редактора)

*Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского совета  
философского факультета  
Санкт-Петербургского государственного университета*

**Парадигма:** Философско-культурологический альманах. Вып. 15/  
П 18 Гл. ред. М. С. Уваров. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2010. 176 с.

ISSN 1818-734X

В очередном выпуске альманаха (вып. 14 вышел в 2010 г.) публикуются материалы по теории музыкального творчества. Основная часть статей основывается на докладах, прозвучавших в ходе Международной конференции «Архитектоника музыкального образа» (СПбГУ, 20 ноября 2009 года) в рамках очередных Дней Петербургской философии. В трех разделах представлены статьи по философии музыки, различным (экзистенциальным, социологическим, герменевтическим) аспектам музыкальной онтологии, а также по проблеме музыкального восприятия.

Выпуск предназначен для работников высшей школы, аспирантов, студентов, всех, кто интересуется актуальными проблемами современной философии и культуры.

ББК 71.0

ISSN 1818-734X

© Авторский коллектив, 2010  
© Философский факультет, 2010

аполлонического начала, В. Н. Топоров подчеркивает, что именно такое осознание «вводит в аполлоновский текст и контекст тему сочувствия, жалости-сострадания ко всем, кто страдает, и понимание того, что бывают ситуации, когда у гармонии и страдания могут быть общие корни».<sup>21</sup> И хотя бессмертная музыка мира Иванова «торжественно-бесчеловечна», он знал, что после его ухода и в ней что-то изменится: *И снова музыка летит, звеня. / Но нет. Не так, как прежде, – без меня.*

**Г. М. Тарнапольская**

### **Музыкальное бытие и «меональные» символы**

Музыка, как и философия, становится универсальным средством взаимопонимания между людьми различных культур и эпох, и в этом плане особый символический смысл приобретает творчество А. Ф. Лосева, в котором органично переплелись философия античного неоплатонизма, восточно-православная традиция энергетизма и современные философские идеи. В этом можно убедиться, обратившись к философии музыки Лосева, который в соответствии с феноменологическим подходом очищает понимание музыки от всех случайных эмпирических и психологических аспектов, но при этом раскрывает становление музыкального бытия в соответствии с античной неоплатонической диалектикой сущности и меона.

Музыка двойственна: с одной стороны, она выражает гармонию и определенность бытия, с другой стороны – его становление, которое не укладывается ни в какую идеальную определенность. Соотношение этих двух аспектов бытия, а именно определенности и становления, является качественным выражением ощущения собственного существования, лежащего в основе фундаментального настроения, которое определяет отношение к жизни в целом. Соответственно музыка может выражать это соотношение, и в иной форме, тем самым сообщая человеку качественно иное ощущение собственного существования.

Таким образом, музыка транслирует связанный с фундаментальным настроением опыт отношения к жизни. Однако, поскольку этот опыт включает в себя не только идеальную гармоничную структуру, но и алогичное становление жизни, он не может быть адекватным образом переведен на язык рационального мышления. Именно это всегда затрудняло философскую рефлексию

<sup>21</sup> Топоров В. Н. Из истории петербургского аполлонизма; его золотые дни и его крушение. М., 2004. С. 63.

музыки и приводило к взаимоисключающим пониманиям ее как феномена культуры. Примером тому может служить философское осмысление восприятия музыки в античной культуре. Сама противоречивость этого осмысления открывает тайну отношения к жизни античного эллина.

Античный человек стремился во всем видеть определенность и гармонию, но сталкивался с иррациональностью жизни. Иными словами, он воспринимал жизнь в двух измерениях – в рационально осмысляемом воплощении в виде гармонии телесных форм и в иррациональном непостижимом становлении. Эта двойственность зафиксирована в стоическом отношении к жизни, которое, с одной стороны, понимается как выражение мирового разума – логоса, а с другой стороны, как выражение слепой иррациональной судьбы.

Для античного человека важно было, что все в мире, в жизни полиса и в его личной сфере подчинено гармонии разума. В разумно упорядоченном космосе не должно оставаться места для чего-либо неопределенного и неформального. Несмотря на это, он не мог игнорировать неопределенную потенциальную сторону жизни, представляющую собой еще не проявленные возможности, которые могут спонтанно реализоваться, разрушая привычно упорядоченный строй жизни. Если эту потенциальность удастся не замечать, то она полностью выпадает из сферы восприятия. Однако если она сама заявляет о себе, нарушая установившееся разумное равновесие актуального бытия, то воспринимается как сила хаоса. В связи с этим жизнь античного человека определялась противоречием между стремлением к разумной упорядоченности и столкновением с непонятной для разума скрытой жизненной силой.

Эта двойственность присуща и самому переживанию непосредственно настоящего момента. С одной стороны, античный грек, мысля себя частью мировой гармонии, обнаруживает в непосредственно проживаемом настоящем моменте выражение разумного начала, являющегося онтологической основой космоса. С другой стороны, этот же настоящий момент раскрывается в становлении. Поскольку становление подразумевает еще незавершенность, оно не может быть дано в идеальной определенности, представляя собой непостижимую, иррациональную сторону жизни. Первый аспект выражен в пифагорейском учении о числах, платоновском учении о мире эйдосов и в стоическом учении о мировом разуме – логосе. Однако у тех же стоиков представление о всеобщей разумной упорядоченности сочеталось с представлением о капризной и непостижимой судьбе. Двойственность восприятия жизни аналогична двойственности осмысления музыки. С одной стороны, музыка подчинена строгой числовой гармонии, с другой стороны,

она несет в себе нечто иррациональное, что выходит за какую-либо определенность и, вовлекая в нее человека, заставляет его волноваться, восхищаться или переживать непонятно из-за чего.

Пифагорейское понимание музыки вычленяет в ней идеальную определенность в форме числовых соотношений подобно тому, как античный грек усматривал идеальную определенность в любом содержании жизни. Однако, как полагал Ф. Ницше, музыка, пронизывающая дионисийские оргиастические культы, породила древнегреческую трагедию, в которой жизнь отражалась в своей неупорядоченной разумом необузданной стихии. Становление музыки не сковано пластическими образами, потому что изначально лишено их. Именно поэтому музыка обнажает жизнь в той ее глубинной стороне, которую скрывала соразмерность пластических образов. Поэтому «дионисийский музыкант – без всяких образов, сам во всей своей полноте – изначально скорбь и изначальный отзвук ее».<sup>22</sup>

Из сказанного следует, что тайна музыки состоит в том, что ее гармонически упорядоченная форма является основой для выражения иррационального алогического становления. Однако философская задача не должна сводиться только к констатации двойственности музыки. Необходимо категориально выразить ее онтологическую структуру таким образом, чтобы перейти от понимания музыки в античном восприятии к пониманию музыкального бытия вообще и через это получить ключ к пониманию других культур, в которых музыка обретает иное значение. Для этого следует обратиться к онтологии музыкального бытия, которое Лосев раскрыл в категориях неоплатонической диалектики сущности и меона. Это открывает возможность истолковать музыку через понятие «меон эйдоса».

Лосев истолковывает меон как иное по отношению к сущности, т. е. к эйдосу. Если эйдос – это устойчивая интеллигибельная определенность, то меон, напротив, неразличимое, неопределимое, сплошное и непрерывное, алогическое становление: «Эйдос есть абсолютная устойчивость. Чтобы быть подлинно "иным", меональное начало должно быть вечно подвижным, оно должно вечно и непрерывно переходить от одного к другому. Должна быть уничтожена всякая статичность и оформленность, всякая смысловая устойчивость. Однако нельзя сказать и того, что это – бессмыслица, ибо "бессмыслица" есть некое уже устойчивое осмысленное понятие, а музыка и меон – как раз вне устойчивого и вне осмысления. Нельзя также и сказать, что меон есть

<sup>22</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1990. С. 73.

подвижность, ибо подвижность есть опять-таки некое вполне определенное и осмысленное понятие, т.е. некий попросту эйдос, а значит, не "иное". Нельзя, конечно, меон назвать и меоном, если под этим понимать некоторую самостоятельную установку разума; понятие меона есть само по себе, как и всякое понятие в основе, не что иное, как опять-таки эйдос, а не "иное". "Иное", инобытие, в подлинном диалектическом смысле есть именно иное идеи и все свои феноменологические отличия получает только от идеи, или эйдоса».<sup>23</sup>

Аналогом противоположности меона эйдосу в мифологическом мышлении является противоположность всеобщей гармонии и определенности мироздания, т.е. космоса, изначальному неопределенному недифференцированному состоянию – хаосу. Сила меональной потенциальности – это сила хаоса, грозящая разрушить упорядоченность эмпирического мира оформленных вещей. Хаос пассивен, однако он способен проникать во все части космоса, постепенно растворяя их в себе. Подобно этому и меон нельзя понимать как нечто абсолютно внешнее эйдосу. Меональность пронизывает все онтологические уровни бытия, что позволяет Лосеву говорить о меоне, содержащемся внутри эйдоса: «Ясно, что одно, отличаясь от иного, есть иное этого последнего, иное иного, т.е. само содержит в себе, в самом себе, в недрах самого себя, а не только вне себя это алогическое становление. Другими словами, в эйдосе есть логически расчлененное едино-раздельное множество и есть алогически текучее, но тоже эйдотическое, нерасчлененное и сплошно-текучее становление его как эйдоса. Есть, иначе говоря, алогическое становление как эйдос; есть текучесть и сплошная непрерывность становящегося смысла в недрах самого смысла, а не вне его. Можно назвать эту стихию эйдоса гилетической стихией, и вот эта гилетически-меональная стихия эйдоса и есть музыка; гилетический эйдос и есть специфика музыкального эйдоса. Обычно думают, что есть неподвижный эйдос и текучие факты. Однако это – очень плохая феноменология. Существует текучий эйдос, не перестояющий, однако, оставаться эйдосом».<sup>24</sup>

Отталкиваясь от античного опыта музыки и опираясь на категории античной неоплатонической диалектики, Лосев дает принципиально новое эвристичное философское осмысление музыки. С одной стороны, музыка имеет определенную числовую структуру, с другой стороны, она выражает нечто неопределенное, нефиксируемое в смысловых или числовых структурах. Слушая

<sup>23</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 490–491.

<sup>24</sup> Там же. С. 487–488.

музыку, человек волнуется, грустит или радуется, но нет определенности, по подводу чего именно он испытывает эти переживания. Это грусть или радость без объекта грусти или радости. Воплощая числовую структуру, музыка выражает иное по отношению к любой смысловой определенности – меональное. Если в математике выявляются эйдетические структуры, то в музыке, как полагает Лосев, выражаются меональная подвижность и инаковость эйдетического бытия.

Благодаря меону, как иному эйдосу, возникает различие между эйдосами. Это означает, что эйдосы, будучи иным меона, включают в себя меональный момент, вносящий в них эйдетическое различие. Если определенность эйдоса выражает числовой ритм, то меональный аспект эйдоса выражает музыка. Нотной записи доступна только музыкальная последовательность звуков, но не глубинное содержание музыки, вызывающее разнообразие неопределенных переживаний. Это глубинное содержание музыки Лосев называет «эйдосом алогичности как таковой, в ее абсолютной чистоте».<sup>25</sup>

Внутренняя тождественность трагичности и музыкальности состоит в размытии внешне логической, симметричной, закономерной и стройной реальности и приближении ее тем самым к состоянию меональности. Эйдос, воплощенный в меоне, порождает определенную вещь, однако меон остается неопределенным фоном этого воплощения, который может в силу своей неопределенности размытывать строй разумно упорядоченных вещей. Этот процесс невозможно передать логически, но возможно выразить в музыке. Образы, выражающие меональный размыт эйдоса, по необходимости становятся символическими, поскольку должны совмещать в себе несовместимые содержания. На основании этого Лосев делает вывод, что музыка есть символ: «Именно музыка есть понимание и выражение, символ, выразительное символическое конструирование числа в сознании».<sup>26</sup> Музыкальная форма выражает нечто иное по отношению к любой оформленности, и, собственно, этот момент выражения Лосев называет символом. Несмотря на это, данный тезис все же можно поставить под сомнение. Выражаемая в музыкальной форме ее инаковость имманентна самой музыкальной форме, тогда как символическая форма должна раскрывать онтологическую связь с чем-то, что по отношению к ней изначально запредельно. В феноменологическом смысле определенная музыкальная форма и имманентное ей алогичное становление

<sup>25</sup> Там же. С. 493.

<sup>26</sup> Там же. С. 498.

представляют единый самоочевидный феномен. В этом случае музыка должна быть осмыслена как феноменологическая очевидность, а не как символ. Однако возможность истолкования музыки как символа все же существует.

Введенное Лосевым понятие «меон эйдоса» позволяет раскрыть музыкальное бытие в целом. Тем не менее этого недостаточно, так как необходимо обосновать музыкальное бытие в двух его противоположных аспектах: как в аспекте идеальной гармонической структуры, так и в аспекте алогического становления. Это возможно, если показать, что меональность музыки также двойственна.

Меон – это условие возможности инобытия, но сама эта возможность может быть разной. Следует различать меон как условие воплощения эйдоса в телесной определенности, которое имеет законченное пластическое выражение в вещи, оформленной в соответствии с идеальной определенностью, и как условие воплощения эйдоса в становлении, которое не имеет законченной формы, так как еще не перешло в завершенное состояние. Поскольку здесь мы имеем дело с принципиально различными условиями возможности инобытия, постольку рациональность возможного воплощения в фактической определенности не может быть распространена на условие возможности становления, которое в силу этого остается алогичным. Поэтому рациональность музыкальной гармонии, описанная в математической форме соотношения тонов, никак не распространяется на алогичность становления музыкального бытия, сохраняющего свой иррациональный характер.

Из этого вытекает необходимость категориального разделения двух видов потенциальности – потенциальность воплощения и потенциальность становления. Лосев не вводит это различие, однако логика его работы, посвященной философии музыки, позволяет это сделать. В результате проведенного различения в понятии «меон эйдоса» будем выделять меон, понимаемый как условие возможности воплощения, и меон, понимаемый как условие возможности становления. Благодаря этому становится объяснимым, как музыкальное бытие, воплощающееся в законченных гармонических структурах, выражает никак не схватываемое этими структурами становление. На основе этого категориального различения становится возможным также обосновать, каким образом переживание античным эллином непосредственно настоящего момента может, с одной стороны, выражать гармонию мирового разума, а с другой стороны, служить проявлением слепой и непредсказуемой судьбы.

Это же выделение двух видов меона позволяет понять аспект алогического становления музыкального бытия как трансцендентный по отношению к музыкальной гармонической структуре. В этом случае утверждение Лосева о музыке как символе становится оправданным. Таким образом, в основе музыки можно выделить структуру символа, выражающего в идеальной гармонии алогичное становление. Аналогичную структуру можно выделить в античном опыте восприятия времени, в котором соотносимая с мировым разумом идеальная гармония жизни становится символом становления, воплощающего силу слепой и непредсказуемой судьбы. Непостижимость судьбы для античного эллина выражается в особых символах, в которых неопределенное и бессмысленное передается через идеально оформленное и пластически выраженное. Такого рода символы алогического становления будем называть «меональными символами», частным случаем которых является музыка.

Меональный символ выражает неопределенность и алогичность становления. Однако само по себе выражение становления возможно лишь в том случае, если оно эйдетически осмыслено. Поэтому выделяемый в меональном символе сам по себе меональный аспект, т.е. меон как условие возможности становления, не предполагает еще ни цели, ни смысла становления. Текущая неопределенная подвижность вне целевой направленности и осмысленности представляет собой не становление, а трансформацию. Поэтому меональный символ, выражающий неопределенность в определенной форме, преобразует трансформацию в становление. Из этого следует, что неопределенная и бессмысленная трансформация всегда сопутствует меональному символу как его задний план, скрытый за внешним выражением меонального символа.

Специфика меональных символов заключается в том, что в процессе их восприятия они утрачивают свою смысловую ясность. При схватывании смысла его первичная определенность размывается, и чем больше мы пытаемся понять такой символ, тем более бессмысленным он представляется. В нем утрачивается необходимый характер смысловых отношений, что приводит к выявлению новых потенций принципиально иного осмысления, никак не вытекающего со смысловой необходимостью из данного понимания символа. В меональном символе связь образа со своим содержанием осуществляется не смысловым способом, поскольку природа меона не смысловая. Так как меональное содержание не схватывается умом, то оно может лишь переживаться, однако это переживание не может достичь определенности. Ощутить и пережить чистую меональность можно лишь как эмоциональность,

поскольку движение эмоций так же неуловимо и изменчиво, как меональная трансформация. Поэтому характер онтологической связи меонального символа со своим символизируемым содержанием становится не смысловым, а эмоциональным.

Поскольку в восприятии меонального символа эйдетическая оформленность размывается, то алогично текущая меональность превращает любую наглядность в буквальном смысле в нечто невообразимое. Так, по мере погружения в музыкальное переживание все сопутствующие ему образы отходят на второй план и растворяются, оставляя лишённые какой-либо предметности эмоции. Нечто подобное происходит и при погружении в состояние сна. Рациональное мышление уступает место эмоционально-образному, смысловые структуры утрачивают свой необходимый характер и сновидческие образы начинают спонтанно трансформироваться. Н. Н. Карпицкий писал: «Не ограниченное предзаданными эмпирическими данными органов ощущения любое эмоциональное переживание трансформируется в сновидении в чувственный образ сообразно фантазии человека». <sup>27</sup> Карпицкий считает, что это связано с тем, что «в качестве сущности сновидческого образа выступает не эйдос, а эмоциональное переживание». <sup>28</sup> Сновидческий образ раскрывается как алогичное развертывание внутренне присущих вещи потенций, неупорядоченное перетекание одного образа в другой, превращение вещи во что-то совсем иное, никак не связанное с ее исходным смыслом. Меональный размыв сновидческих образов происходит вне всякой смысловой необходимости, поэтому вещь в сновидении может трансформироваться во все, что угодно, или просто исчезнуть. Хотя текучесть сновидческого образа – это трансформация, а не направленное движение, сновидческие трансформации все же могут подчиняться собственной логике, но эта логика не смысловая, а эмоциональная. Сновидческий образ трансформируется в зависимости от эмоционального состояния сновидящего. Музыка также выражает эмоциональные, ни к чему конкретному не привязанные переживания, так как музыкальные средства позволяют это сделать.

Выразительность музыкального символа зависит от характера соотношения алогичного становления и ритмически-числовой выраженности. Эта соотношенность может сообщать эмоциональное содержание музыкального восприятия слушателю вне ее рационального осмысления. В структуре этой соотношенности способно выражаться не только музыкальное становление, но и

<sup>27</sup> Карпицкий Н. Н. Феноменология восприятия и опыт искусства // Человек.RU: гуманитарный альманах. Новосибирск, 2008. № 4. С. 177.

<sup>28</sup> Там же.

становление жизни, определенной экзистенциальным фундаментальным настроением. Это позволяет вчувствоваться во внутреннюю жизнь другого человека даже в том случае, если он принадлежит к принципиально иной культуре. Благодаря этому музыка становится способом трансляции культурного опыта на уровне, предшествующем его рациональному осмыслению.

*И. В. Шугайло*

### **Музыка и визуальный ряд: взаимопроекция и взаимодополнения**

Процесс восприятия, как известно, имеет выявленные учеными законы, но в значительной степени носит и индивидуальный характер, особенно по отношению к художникам. Так, например, явление синопсии, или цветного слуха, может наблюдаться время от времени как у обычных людей, так и у людей особо одаренных. Цветной слух, как известно, был у композиторов Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера, Э. Денисова, писателей В. Набокова, М. Горького, поэтов А. Блока, К. Бальмонта и др. С точки зрения физиологии синопсия, или синестезия, – результат распространения возбуждения от специфического органа восприятия на смежный в коре головного мозга. Так, общая повышенная чувствительность – предпосылка цветного видения. Поэтому стимуляция обоняния может привести к обострению видения, стимуляция слуха способствует улучшению цветового восприятия и т. д. Интуитивно люди искусства используют это, что приводит порой к необычным находкам в творчестве.

В процессе наблюдения над фотосессиями и рисованием, которые часто сопровождалась музыкой, в мастерских художников у автора этой статьи зародилось убеждение в том, что есть в визуальных искусствах некоторая нехватка, которая требует «дополнения» именно музыкой. Другое впечатление – музыка оставляет некий «след» и на холсте, и на бумаге (графика здесь более чувствительна), и на фотобумаге. Этот след проявляется в очевидной динамике линий и мазков, процессуальной смене цветовых пятен, чередовании зон «законченности», или «порядка», и зон «хаоса». Можно здесь провести ассоциацию с «цветной» аурой. Так, английский композитор Сирилл Скотт в своей теоретической работе «Философия модернизма» (1917 г.) говорит о том, что аура может обладать не только человек, но и продукты его труда. Вальтер Беньямин указывал на то, что при тиражировании исчезает «аура» художественного произведения, понимаемая им как особая энергия воздействия, «оставленная» непосредственно рукой мастера. Мастер колокольного звона К. К. Сараджев, описанный А. Цветаевой, видел звуки колокола в цвете, геометрических формах, ассоциировал с числом все предметы Земли и Космоса. Напрашивается некая аналогия: «звук – цвет – аура». «Перетекание» звукового восприятия в зрительное уподобляется «переводу» одного вида энергии в другой. Сочинение такого произведения, как «Прометей» А. Скрябиным с партией света (Luce), можно толковать