

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Одинцова Д.Д. — Музыка как экзистенциальный феномен и основные тенденции его осмысления в истории культуры // Культура и искусство. – 2023. – № 6. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.6.40836 EDN: QILJHB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40836

Музыка как экзистенциальный феномен и основные тенденции его осмысления в истории культуры

Одинцова Дарья Дмитриевна

аспирант кафедры философии и социальных наук Елецкого Государственного Университета им. И.А. Бунина

399770, Россия, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 15

✉ darina2008.90@mail.ru



[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.6.40836

EDN:

QILJHB

Дата направления статьи в редакцию:

25-05-2023

Аннотация: В статье излагаются два направления постижения экзистенциального феномена музыкального искусства (катафатическое и апофатическое) на протяжении истории культуры в рамках христианско-европоцентристской традиции. Основа методологического исследования включает в себя христианско-идеалистические и христианско-антропологические положения. Данные положения объективного идеализма содержат в себе часть Замысла Творца в претворении своего Образа. Изложение основных тенденций представлено в контрастном соотношении, что характерно для музыкально-композиционного мышления. Дискурс проблемы выражается в катафатическо-проповеднической форме. В процессе рассмотрения данного феномена был применен метод синтеза представлений о музыке в качестве отражения человеческого бытия таких отечественных мыслителей как А. С. Ключев, А. Ф. Лосев, В. В. Медушевский, М. О. Орлов, О. В. Леонтьева так и зарубежных философов Р. Ингарден, А. Шопенгауэр, Ф. Ингланд, Д. Тёрнер. Автор совершает попытку обновить музыкальный дискурс с позиции европоцентричных христианских традиций, за счет включения в него языка теологии. Исследование в заданном русле обнажает глубинные основания музыкального творчества, которые пробуждают интерес к социальному

значению мастера-творца, нивелированное постиндустриальным обществом. Научная новизна исследования содержится в выборе источников, которые раскрывают европейское понимание экзистенциальной сущности музыкального искусства как исторически сформировавшейся части музыковедческого дискурса. По результатам исследования можно сделать выводы о том, что в отличие от других видов искусств музыка остается непримиримо стойкой к различным формам оценки и перефразирования, объяснению и описанию. Сущность человеческого бытия полностью находит отражение в музыкальном искусстве.

Ключевые слова:

музыкальное искусство, внутренний конфликт, человеческое бытие, исповедальность, пространство, время, трансцендентность, дискурс, катафатизм, апофатизм

Трактовка музыкального искусства в различные периоды

Музыкальное искусство является одним из древнейших видов искусств, которое выражает человеческое бытие. Д. И. Бахтизина определяет музыку, как «самый абстрактный вид искусства, способный подняться на наиболее высокие ступени обобщения бытия» [1 с. 41]. Музыка способна не только отражать состояние человеческого духа, но и формировать личностные качества, обогащая чувственное начало. Происходит духовная работа слушателя, которая приводит к очищению.

Познанием природы музыки интересовались такие ученые как А. Ф. Лосев [2], В. П. Шестаков [3], А. С. Ключев [4]. Понять природу музыки, значит найти источник мироздания, понять сущность человека.

Трактовка музыки как *образа мировой гармонии* принадлежит римскому философу, теоретику музыки Северину Боэцию [5]. Он классифицировал музыку по трем составляющим:

- *мировая*, которая проявляется во взаимодействии природных элементов и связях времен года («гармония сфер»);
- *человеческая*, находит выражение во взаимосвязи души и тела;
- *инструментальная*, воспроизводится посредством игры на инструментах, приводимых в движение струн или путем выдыхания воздуха для исполнения звуков.

Позже Адам из Фильда в трактате «О музыке» объединил два данных вида в *естественную, божественную* музыку. И обособил *инструментальную* музыку, принадлежащую к искусственно созданной музыке.

В XIX веке А. Шопенгауэр обобщил мысли своих предшественников, предлагая трактовку музыки как космического мирового начала, мировой воли [6]. Звучание отдельных планет и вселенной в целом соотносено с тембрами человеческого голоса. Тем самым выявляется закономерность подобия структуры Вселенной с бытием. Формирование структуры Вселенной находится во власти звуковых волн, имеющих определенную высоту, что служит основным материалом для музыкального искусства.

Согласно учению о музыкальном этосе: «любой элемент, образующий музыку как вид искусства – лад, ритм, метр, тембр, мелодия и даже отдельное музыкальное

произведение в целом, обладает этосом, т.е. неповторимым характером [4 с. 40]. Трактовка музыки как подобие нраву имеет древнегреческое происхождение. Древнегреческие философы и теоретики музыкального искусства выделяли лады и отождествляли их с различными характерами. Так например: *дорийский* лад – мужественный и сдержанный, *лидийский* – плачевный, *ионийский* – легкий, доступный, *эолийский* – выражающий чувство любви, *миксолийский* – страстно-жалобный, а *фригийский* – оргазмический. Каждый лад получил свое название от древних народностей, которым, следовательно, был присущ свой характер. В эпоху Средневековья на основании теории «о музыкальном этосе» Иоанн Дамаскин [7] избрал восемь ладов древнегреческой музыки, которые в христианской культуре приобрели название «гласы». Д. Царлино в эпоху Возрождения продолжил мысль своих предшественников, дополнив, что лад может воздействовать на эмоции и чувства человека.

Важным этапом развития идеи о музыкальном искусстве не только как проявлении эмоционального состояния человека, но и выражения чувств и переживаний целого народа стала 2-я половина XIX века.

На рубеже XX – XIX веков эмоциональные переживания человека трактуются как проявления деятельности его сознания. Здесь происходит разделение мысли по двум направлениям: *западное и отечественное*. Представители западного направления Э. Гуссерль [8], Н. Гартман [9], Р. Ингарден [10] полагали, что «деятельность человеческого сознания есть внутренняя деятельность сознания». Отечественные мыслители (В. В. Медушевский [11], А. Н. Сохор [12], Е. В. Назайкинский [13]) напротив, считали, что «сознание есть внешний фактор существования человека в обществе».

Исповедальность слова в музыкальном искусстве

Так вокальное или хоровое искусство как разновидность естественной человеческой музыки является способом побуждения верующего к сокрушению сердца. Здесь уместно вспомнить слова Василия Великого «псалом есть божественная и музыкальная гармония; он содержит в себе слова, не слух веселящие, но низлагающие и укрощающие лукавых духов, которые смущают души, подверженные их нападкам». Отсюда уместно говорить о роли слова в музыкальном искусстве.

Информация, полученная человеком посредством слуховой деятельности (будь то звук или слово) отличается большей тонкостью и способна проникать в подсознание и откладываться в недрах головного мозга. Музыкальная форма может содержать движение человеческой мысли от зарождения ее как таковой до размышления как итог мыслительной деятельности. Откровения человеческой души – яркая черта музыкального искусства, благодаря которой звучание находит отклик в сердцах слушателей. Откровение может проявляться как посредством музыкального языка, так и с помощью слова. В данном случае слово рассматривается в качестве проводника к исповеди и покаянию.

М. С. Уваров уделил внимание вопросу исповедальности слова в целом и в музыке в частности. Он полагал, что «исповедальное слово рождается не как звук – пусть даже и самый благостный и благодатный, – но как условие духовного и нравственного совершенства» [14]. Только истинное раскаяние и последующее за ним чувство стыда, пожалуй, – единственная форма человеческого опыта, благодаря которой человек не в состоянии повторить совершенный грех. Дух покаяния охватывает вневременное

пребывание индивида, воздействует на ум и сердце покаявшегося, что невозможно свести к каким-либо произносимым словам. Исповедальность возникает в процессе внутреннего мыслительного спора человека, обращенному к самому себе.

В современном мире смысл исповедального слова присутствует не только в религиозном, но и в светском опыте. В светском обществе исповедальность носит публичный характер, что отражено в литературном жанре «автобиографии» и в различных музыкальных жанрах. Л. В. Бетховен одной лишь только музыкой способен выразить «монолог без слов», личную правду.

Музыка и взаимосвязь времени и пространства

Человеческая жизнь строго заключена во времени и пространстве. Музыка, в свою очередь находится за пределами пространства. Она, как бы вне времени [\[15\]](#). Хайдеггер полагает, что «музыка озвучивает трагедию человечества, пойманного в ловушку времени и пространства, в поисках ответа на вопрос о бессмертии души» [\[16\]](#). Сила музыки заключается в способности выразить духовное «я», которое отчаянно стремится к целостности, но не может обрести ее. Наиболее ярко это выражено в мелодии нисходящих тонов, когда гармония стремится к тонике, к окончательному кадансу, но не достигает своего окончания. Именно в эти моменты музыка напоминает слушателю о несовершенстве человеческой природы, о несовершенстве человеческого «я», которым он является. В этом пространственно-временном звучании мелодии повествуется о неумолимом движении от зарождения жизни к вечному покою, об истории человеческого бытия.

«Время в принципе, не поддается количественной оценке измерения. Вероятнее всего время состоит из подвижных периодов и последовательностей различной продолжительности» [\[15\]](#). Если все эмоциональные «встречи» и переживания ощущаются вне времени, то человек соответственно сохраняет эмоциональные переживания, которые были в то или иное время. Это и есть воспоминания, которые создают некое историческое прошлое, формируют и информируют человека о том, кто он есть. Самобытность каждого человека конструируется аналитически, посредством возвращения к воспоминаниям. Таким образом, человек помещает свою настоящую жизнь во время и пространство.

Философский вопрос о природе времени исследовали такие ученые как Хайдеггер [\[16\]](#), Левинас [\[17\]](#), Рикёр [\[18\]](#). Возникающие противоречия между временем и бытием, вечным и приходящим служат основанием для движения всей системы философских фундаментальных понятий. Со времен Канта понятие «время» устанавливает внутренне, а «пространство» отторгнуто от человека и выражает внешнюю природу [\[19\]](#). В исторических процессах время и пространство находятся в тесном единстве, вплоть до неотличимости. В общем положении необходимо исследовать время и пространство в их направлениях, состояниях и переходах от одного к другому. Временные границы более отчетливы по отношению к образам мест и просторов. Кассирер объединяет ориентацию по направлениям с естественными сменами дня и ночи, с переходом от света к тьме, с ценностным подходом к сакральному-профанному. Он утверждает, что «первичное религиозное чувство определяется «переходом», сменой состояния» [\[20\]](#). В архаичном понимании время и пространство предельно соединены, не имеют различий. Время возникает в момент перехода, на стыке границ. Множество переходов преобразуются в сюжет, последовательность событий, которая исходит от прототипа первоначального от- и при- бытия. Данность ухода из одного места и приобретение другого возникает

посредством трансформации как местность установленная, зафиксировавшая оставленное и вновь достигнутое. Первичные музыкально-художественные «намеки» прибытия однозначно подразделяют «переходность» области трансцендентного. Так «страны смерти» в древних цивилизациях являлись реальными местностями, территориями, реки могли представлять подлинную реальность и метафизическую хтоничность.

Данное обстоятельство получает трактовку в структурно-семантической оправе, обретая косвенное выражение в литургической и символической интерпретации. Описание состояний признает понятие «сейчас», дальнейшее движение сквозь время и пришествия к конечному месту. По мнению Кассирера «первичное время преобразовывается при помощи выражения пространственных отношений в эмпирическое реальное время» [20]. Пространственные отношения разделялись на противоположности: свет-тьма, день-ночь. В этой концепции содержится пронизательность понимания времени. Данные противоположные значения не обезличены, но заключены в связь между собой, в связь между жизнью и смертью. Если современное восприятие смерти трактуется как необратимость, то архаическое восприятие объясняется как перешагивание за грани повседневного. Так «смерть есть исходное перерождение, но всякое перерождение есть маленькая смерть» [19]. Смерть уникальна в своем роде, обращает индивида-личность в противоположное понятие «времени» – «вечное». Д. М. Спектор дифференцирует время на «первичное» и «реальное» эмпирическое. Единство времени и места хранится внутри временности. Бытие человека не отделено от смерти, но является частью его пространства; окружающая среда не обособлена от трансцендентного, являясь частью вечного и осуществляясь во времени и пространстве.

Движущая сила духа, ровно как и музыка находят свою опору в ядре бытия, где телесная разобщенность усвершенствуется в единое, вечное до разделения. Таким образом, время возникает в пространственном разрыве в силу его форсирования. «Время суть время преодолеваемой разобщенности» [19]. Граница времени из преграды перерождается в символическое единство.

Повествование самого человека о своей жизни всегда оспариваемо и не объективно, т.к. воспоминания могут претерпевать изменения. Если такому временному осознанию противопоставить пространственное осознание завершенности, то музыка обеспечивает более глубокое и правдивое понятие осознания самого себя, в стремлении обрести большую искупительную силу, покаяние. Так кадансовый оборот, который завершает музыкальное произведение (он может быть не в первоначальной тональности) воспринимается как разрешение конфликта, гармоническое завершение.

Музыка в высшей степени условна. Музыкальные звуки должны постоянно сменять друг друга во времени, чтобы создавать музыкальную канву, придавать ощущение непрерывности. После того как они доходят до слуха, они исчезают и остаются в прошлом, но тот кто их слушает, сохраняет это прошедшее настоящим звуком в своей памяти. Таким образом, создается структура непрерывного повествования произведения. Музыка упорядочивает звуки, но в то же время музыка всегда готова для модуляции и новых аранжировок. Она как бы играет со временем. Равнозначные паузы в музыкальном произведении могут отличаться по времени звучания. Смена метра свидетельствует о тревожности, непостоянстве, что вызывает эмоции различного спектра у слушателя. Тем самым музыка заставляет прислушиваться человека к самому себе, к своим чувствам и переживаниям. Так, в процессе модуляции может происходить смена

лада с минора на мажор, тем самым мелодия бросает вызов подвергнуть сомнению свои субъективные эмоциональные настроения и рассматривает человеческие страсти как составную часть идентичности, но не самого «я» в целом.

Контроль времени над музыкой и взаимодействие музыки со временем позволяют импровизировать и синкопировать временные ритмические формы, изменяя временное пространство, сокращая или растягивая индикаторы музыки. По мнению Бегби: «временная свобода музыки лучше всего характеризуется с точки зрения ее отличия от повседневного ощущения времени и независимости от него» [\[21\]](#). Тогда как мы понимаем время как результат интенсивного взаимодействия с временностью, неотъемлемой от мира. Замысел же духовной музыки заключается в том, она исследует значение человеческих, временно-трансцендентных, пространственных отношений к Божественному.

В данном случае, музыка рассматривается как временная запись человеческого бытия. Жизнь человека, вне зависимости какие бы сильные эмоции он не переживал, продолжается в неумолимом бегстве времени. Э. Барнс, как лексикограф, свои музыкальные сочинения наполняет текстурной плотностью с помощью слов, сопровождаемых музыкой. Он обнаруживает глубину текстуры человеческого бытия, что придает пространству отчетливость. Когда слушатель с помощью музыки вторгается в моменты личного пространства композитора, он постигает не только музыкальную гармонию, но и подачу звука во времени, тембр музыки в пространственном измерении.

Эмоциональная окраска произведения раскрывается благодаря плотности резонанса звука в пространстве. Попытка воспроизведения полифонической сложности в вертикали преобразовывает временное измерение в линейное. Следовательно, прослушивать музыку только лишь в горизонтальной плоскости, значит ограничивать слуховую перспективу воспроизведения. Если прислушиваться к вертикальной последовательности (аккордовому созвучию) можно с большей вероятностью столкнуться со слуховой имитацией человеческого состояния врожденного недостатка мирского бытия, которая распознается в музыкальной гармонии, как предвосхищающая фигура надвигающейся окончательной и совершенной каденции.

По утверждению Бегби, «стремление исследовать пространственную глубину музыкальной нотации аргументируется с созвучием временного аспекта человеческого опыта с движением, возникающим в результате зарождающегося творческого акта Бога, который создавая мир и все сущее вокруг, помещает человека во время» [\[21\]](#). Музыка предполагается как прогрессивно движущиеся во времени звуки. Помимо прочего музыка привязана к слуховому диапазону, который проявляется в том, как композитор может новаторски исследовать творческую свободу музыкального композиционного языка в обертонах или аккордовом звучании. Тем самым музыкальное сочинение может не только воздействовать на музыкальное время, но и влиять на объем музыкального пространства.

У Дж. Штайнера по этому поводу возникает вопрос: «Без истин музыки, чем была бы наполнена наша душа в конце жизни?» [\[22\]](#). Вероятно, музыка во времени и пространстве составляет основополагающую структуру человеческого бытия. Опыт бытийности человека во времени – это также опыт бытийности и в пространстве, со сложной структурной мерностью. И если музыка содержит в себе теологическое значение, то пространственный аспект музыкального содержания, непосредственно, аналогичным образом может содержать религиозную основу.

Внутренний конфликт и его отражение в музыке

Язык музыки может послужить поучительным средством рассмотрения пространства внутреннего "я" как области чувственного познания. Музыкальный драматизм может привести к отождествлению слушателя с исполнителем, если более глубоко рассматривать композитором, через эмоциональную составляющую произведения, тем самым достигая «катарсиса». У слушателя может возникать чувство сопереживания, которое представляет собой сенсорное осознание. Осознание является формой знания о том, что эмоциональное состояние исполнителя влияет на состояние слушателя. В результате чего происходит трансформация с высоко заряженным эмоциональным откликом.

По утверждению Ф. Ингланда, британского ученого «музыка выражает правдивость собственного «я» в непосредственном звучании, где мы можем с проницательностью исследователя раскрыть многообещающую мелодику исповедальности» [\[15\]](#). Ученый задается вопросом, как прослушивание музыкальных произведений раскрывает внутреннюю сущность человека? Каким образом музыка оставляет отпечатки в наших душах и сохраняет у слушателя еще некое «послевкусие» даже после того как мелодия давно отзвучала? Его концепция о том, что музыка находится вне времени и пространства. Данная теория перекликается с теологическими идеями.

Так человек обладает внутренним миром, который находится в противоречии с внешней средой. Наличие этой двойственности порождает некое напряжение, внутренний конфликт. Великие композиторы (И. С. Бах, Л. В. Бетховен) заключали в себе этот конфликт, который в большей степени имел не личное, а всеобщее значение. В своих гениальных музыкальных сочинениях композиторы искали пути примирения, разрешения внутреннего конфликта. Музыкальное искусство в большей исключительности связано с духовной составляющей человека.

Как же звучит этот внутренний мир? Ритмическая слаженность, которая дает ощущение покоя, приводит к внутренней гармонии, гармонии, которая побуждает звучать «внутренние» грани человеческого бытия. Музыкальные интонации передают отзвук человеческих стремлений и порывов. Возможно, что в этом желании разрешить внутренний конфликт — в навязчивых звуках, которые преследуют творца (композитора), состоит теологическое исследование, которое выражено в анализе пространства глубины человеческой души. Анализируя музыкальную символику, в языке музыки можно прочувствовать «намёки» на бессмертие души.

Бесконечное стремление к покою, схоже со словами из исповеди Августина Аврелия «Воистину, наше сердце неспокойно до тех пор, пока оно не успокоится в тебе» [\[23\]](#). Дело в том, что мы как существа, созданные по образу и подобию Божьему стремимся приблизиться к Божественному. В музыке данная истина выражается при помощи кадансового оборота, когда напряжение сменяется тоникой — разрешением конфликта. Структура музыкальной гармонии с постоянной переменой диссонансов с плагальными оборотами, приводящих слушателя к финалу может послужить площадкой для теологического исследования в поисках Бога.

При создании музыкального произведения и его прослушивании композитор обращается не только к звукам, но и к внутреннему миру человека, который находится «в режиме ожидания». Мастера музыкального искусства как бы перенимают наставление великих христианских мыслителей о самой жизни, о созерцании. Задача каждого — терпеливое ожидание Бога. Так человек пребывает в пространстве звуков, музыкальной гармонии,

которая заключается в постоянном поиске каданса, в поисках покоя. В любом случае, музыка имеет свое завершение. Звучит последний аккорд, и многоголосие звуков сменяет тишина. Время прослушивания музыки — время ее жизни, каждый завершающий аккорд перекликается со звучанием своих предшественников. В музыкальном искусстве может случиться, что в серьезном и сложном поиске каданса, финального аккорда прослушиваются обещания будущего. Так состояние покоя в нашем пространстве кратковременно, поскольку из мимолетной умиротворенности следует стремление всей жизни стать подлинно человеческим, еще раз активно преследуемым. Звуки затихают, но музыка вечна.

Музыкальное искусство как часть теологии

Предположим, что музыка составляет первичную информационную структуру из языка, музыки и математики человеческого бытия. Возьмем во внимание утверждение о том, что «быть человеком означает быть человеком с точки зрения христианства». Так Бегби рассматривал музыку как весомую часть теологии [\[21\]](#). Если воспринимать музыку как звуки, пространственно упорядоченные во времени, то каковы возможности познания того, что такое быть человеком? В исследованиях теологии музыка является основополагающей структурой человеческого бытия. Какой ресурс представляет звуковая нотация как способ познания, что такое быть человеком? Так Бегби исследует данную проблематику во временном отношении [\[21\]](#). Соответственно, каким образом музыка может служить проводником человеческой идентичности по отношению к божественному?

Что касается современных отечественных исследователей музыкального искусства в контексте теологии, здесь уместно упомянуть доктора философских наук М. О. Орлова, который посветил вопрос диалектического единства религиозного и светского характера культур. Он утверждает, что «культура не может отказаться от своего религиозного содержания без того, чтобы не потерять свое возвышающее и просвещающее воздействие на личность» [\[24\]](#). Культура народов, воспитанных на Церковных догматах, является продолжением богочеловеческой природы. О. В. Леонтьева [\[25\]](#) сотрудник Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского продолжает исследования в данном направлении и освещает проблематику религиозных и светских начал в музыкальной культуре.

Познание собственного «я» является одним из важнейших вопросов для мыслителей не только современности, но и древних и средневековых традиций. Описание поиска путей восхождения к Богу, путей обретения духовного начала как источника христианства происходит через ряд теологических метафор: «внутреннее», «восхождение», «единство с Богом», «свет и тьма». К такому ряду христианских метафор обращается св. Григор Нарекаци в «Книге скорбных песнопений» [\[26\]](#):

«Слова, что я изрек Тебе во славу,

Бледнее слов, которые бы мог

Услышать Ты, о Господи, по праву,

Когда б я не был речью столь убог».

Начнем с предположения, что плодотворно было бы рассмотреть элементы метафорического языка мыслителя, которые нашли свое подкрепление в немыслимой по

мироощущению музыке гениального композитора XX века Альфреда Шнитке «Концерт для хора в четырёх частях».

В первую очередь обратимся к двум терминам, которые проясняют смысл метафоричности христианского языка: «апофатизм» и его партнер «катафатизм». В своем эссе «Тьма Божья» Х. Г. Вуд, профессор теологии Бирмингемского университета поясняет, что «апофатизм» - это концепция теологии как стратегии и практики незнания. «Негативный путь» один из факторов латинской христианской традиции, который подразумевается под этим термином. Отсюда следует, что, несмотря на многообразие речевых форм и богатство лингвистического языка, о Боге можно сказать немного. Греческая этимология термина «апофатизм» — апофазис, в свою очередь является неологизмом, который обозначает нарушение речи перед лицом непознаваемости Бога, бесконечно несоответствующим действительности. Этимология слова «теология» — «божественная беседа» или «рассуждение о Боге». Парадокс заключается в том, что апофатическая теология есть то, что можно назвать речью о Боге, которая считается скудностью, недостатком речи [\[27\]](#).

Термин «катафатизм» — многословный элемент в теологии. Это христианский разум, который использует все ресурсы речи для выражения мысли о Боге. Именно «катафатика» обуславливает метафорический характер теологии, заставляя заимствовать словари их других дискурсов таких как литература, искусство, преподавание и многое другое. Тенденции катафатики придают тяжеловесность, монолитность словесным конструкциям.

*«Непроницаем Ты, неосязаем,
И безначален Ты, и нескончаем,
Ты — то единственное, что безмерно,
Что в мире подлинно и достоверно,
Ты — то, что нам дает благословенье,
Ты — Полдень без заката, Свет без тени,
Единственный для нас родник покоя,
Что просветляет бытие мирское.
И безграничный Ты, и вездесущий,
Ты и сладчайший мед, и хлеб насущный,
Неистощимый клад, пречистый дождь,
Вовек неиссякающая мощь».*

В своей катафатической форме теология есть анархия дискурса, словесный бунт. Переходя к невербальному словарю теологии, к которому относятся литургические, сакраментальные действия, архитектура, жесты и музыка в частности, следует отметить, что музыкальный язык А. Шнитке наиболее достоверно передает весь спектр эмоций человеческого мироощущения восхождения и непознаваемости божественного начала. Переживая личный трансцендентный опыт, композитор сообщает слушателю музыкально-информационные потоки, личную драму, которая становится драмой всего человечества,

благодаря соитию древнего армянского духовного памятника православию и музыкой эпохи постмодернизма.

В музыке А. Шнитке четко выдержано соотношение между апофатическими и катафатическими элементами теологии. Многословие и безграничное желание говорить о Боге, сменяется музыкальными паузами, которые не теряют смысловой нагрузки, являясь продолжением разговора, когда слова и музыка уже не в силах выразить то, что находится за пределами человеческого восприятия. Когда следует остановиться, для движения мысли к пределам сознания.

*«О Повелитель сущего всего,
Бесценными дарами нас дарящий,
Господь, Творящий все из ничего,
Неведомый, Всезнающий, Страшущий,
И милосердный, и неумолимый,
Неизреченный и непостижимый,
Невидимый, извечный, необъятный,
И ужасающий, и благодатный!»*

Св. Григор Нарекаци использует принцип, который Х.Г. Вуд определяет как «саморазрушающий». Метафоры, которые противоречат сами себе: «милосердный — неумолимый», «ужасающий — благодатный», «творящий все из нечего». Они намеренно парадоксальны и искусны в своем лингвистическом характере. Вероятно, что для теолога, вардапеда из Нарекской Обители Гр. Нарекаци метафоры были естественным средством теологического языка, умышленно подвергавшимся двойному давлению утверждения и отрицания. «Мы должны как утверждать, так и отрицать все Божье; и тогда мы должны отрицать противоречие между утверждаемым и отрицаемым» [27]. Следует утвердительно предполагать, что Бог милосердный, а затем отрицать это утверждение определением «неумолимый». Далее происходит отрицание отрицания термином «непостижимый». Это третье высказывание не синтез первых двух предшествующих метафор, а крушение всего предшествующего, возникает не для эмоционального эффекта, а для постижения парадокса. В этом суть катафатики: необходимо говорить слишком много в теологии, чтобы это замешательство было преодолено.

Онтологическое основание для такого изобилия сравнений, заключается в том, что Бог — причина всех вещей [27]. Все, что создано Богом потенциально является источником образов для его описания. Требование теологической адекватности заключается в том, что Бог — первопричина сотворенного порядка. В своем собственном существе Бог обладает и нетварными образами всего совершенного им. «И так получается, что как Причина всего и как превосходящий все, он по праву безымянен и все же имеет имена всего, что есть...» [27].

Поэтому, если мы называем Бога по его следствиям:

*«Ты — Светоч наш, величие без края,
Незримая дорога, но прямая.*

Твой след невидим, видима лишь милость,

Она с небес на землю к нам спустилась».

так, как Он является первопричиной всех вещей, не следует, что Он означает только эту причинность. Метафора, как утверждает Денис Ареопагит, рассказывает о том, что Бог есть по своей природе [27]. Таким образом, изобилие и разнообразие Божественной сущности заключается в общей сумме его творений. Какие бы ограничения ни накладывала апофатическая теология, они не смогут оправдать сдерживание богословского языка. Чтобы мы ни говорили о Боге, язык речи бесконечен в принципе, но «если возникнут ограничения в Его описании, мы также не достигнем точки словесного изобилия, за которым находится крах языка как такового» [27].

«Цель песнопенья Твоего раба —

Не славословье и не восхваленье,

Мои слова ничтожные — мольба,

Которой жажду обрести спасенье».

Музыка в своем движении создает время и пространство, в котором проявляется богословское начало: в вопрошающих интонациях желания нахождения своего «я». Музыка и теология стремятся познать, то, что находится за пределами человеческого разума, то, что не может быть познано о себе, о мире, о собственном существовании в каком-либо окончательном смысле. В своих интонациях постижения надежды музыка с проникающей точностью оценивает само состояние человеческого бытия. Музыкальное искусство более конкретно способно постичь тайны наших сердец. Оно остается непримиримо стойким к различным сравнительным способам оценки, перефразированию, объяснению и описанию, в отличие от других видов искусств.

Приобщение к музыкальному искусству заставляет человека открывать путь к познанию собственной души. Сущность человеческого бытия отражается в музыкальном звучании произведений. В свою очередь музыка является неким «слепоком» духовной жизни человека, где сосредоточены основные противоречия человеческого бытия, что с древних времен определялось как гармония.

Библиография

1. Бахтизина Д.И. Музыка как феномен духовности / Д.И. Бахтизина // Система ценностей современного общества. Религиоведение, философская антропология, философия культуры.-Общество с ограниченной ответственностью "Центр развития научного сотрудничества" (Новосибирск) 2008. №4-С. 40-43.
2. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики: Форма. Стил. Выражение / А.Ф. Лосев // М.: Мысль-1995. С. 452.
3. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. Исследование / В.П. Шестаков // Москва: "Музыка",-1975. С. 351.
4. Ключев А.С. Онтология музыки. 2-е изд., испр. и перераб. / А.С. Ключев // СПб.: ИД "Петрополис",-2010. С. 125.
5. Боэций С. Утешение философией и другие трактаты / перевод на русский язык Уколова В.И. // ООО Группа Компаний "РИПОЛ классик",-2017. С. 160.
6. Шопенгауэр А. О сущности музыки: пер. с нем. Пг.,-1919.

7. Источник знания / Творения преподобного Иоанна Дамаскина; Пер. и коммент. Д.Е. Афиногенова [и др.].-Москва: Индрик, 2002.-414 с. (Святоотеческое наследие / Православ. Свято-Тихон. богосл. ин-т).
8. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Том 1. Феноменология внутреннего сознания времени // Э. Гуссерль // М.: Гнозис,-1994. С. 162.
9. Гартман Н. Этика / Н. Гартман // СПб.: Владимир Даль,-2002. С. 708.
10. Ингарден Р. Исследования по эстетике / перевод с польского А. Ермилова, Б. Федорова // Издательство иностранной литературы, Москва,-1962. С. 552.
11. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. Исследование. // В.В. Медушевский // М.: Композитор,-1993. С. 262.
12. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства / А.Н. Сохор // СПб.: Издательство "Лань", издательство "Планета музыки",-2018. С. 128.
13. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский // Издательство "Музыка" Москва,-1972. С.197.
14. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова / М.С. Уваров // Санкт-Петербург: Издательство "Алетейя",-1998. С. 256.
15. England F. Music, theology, and space: Listening as a way of seeking God // F. England // Acta Theologica,-2017 37(1): 18-40 DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/actat.v37i1>. 3 ISSN 2309-9089
16. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960 Music, modernity, and God. Essays in listening. / Oxford: oxford University Press-2013, Resounding truth. Christian wisdom in the world of music. Grand Rapids, / MI: Baker Academic-2007.
17. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / Перевод с французского А.В. Парибка // СПб.: Высшая Религиозно-Философская Школа, 1999.-С. 266.
18. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. / Перевод с французского, вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной // М.: Академический Проект, 2008-С. 695.
19. Спектор Д.М. Время и пространство / Д.М. Спектор // Философия и культура 8(104)-2016. С. 1107-1118.
20. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. / Э. Кассирер // М.: (Книга света) СПб.: Университетская книга,-2002. С. 272.
21. Begbie, J.S. Theology, music and time / Cambridge: Cambridge University Press/-2000
22. Steiner, G. Real presences / Chicago: University of Chicago Press-1989.
23. Augustine 1844-1904. De Musica. Patrologia Latina 32:1081-1194. Edited by J.P. Migne. Paris: Garnier. 1919. St Augustine's Confessions. Volume I. Edited by William Watts. London: William Heinemann. 1991. The Trinity. Introduction, translation, and notes, Edmund Hill, O.P. New York: New City Press.
24. Орлов М.О. Светские и религиозные аспекты современной культуры: социально-философский и теологический анализ / М.О. Орлов // Известия саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2022. Т.22, вып.1 — С. 34-39.
25. Леонтьева О.В. Феномен религиозного и светского начал в музыкальной культуре / О.В. Леонтьева // Вестник СГТУ. Гуманитарные науки 2006. №4 (17) Выпуск 2 — С. 187-194.
26. Нарекаци Гр. Книга Скорбных песнопений // перевод Н. Гребнева-1969
27. Turner, D. 1995. The darkness of God. Negativity in Christian mysticism. Cambridge: Cambridge University Press.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования, судя по заглавию статьи, автор определяет экзистенциальный феномен музыки, т. е. преследует цель посредством обзора основных тенденций его осмысления в истории культуры раскрыть или приоткрыть прежде неизвестный или слабо изученный аспект экзистенциальной сущности музыкального искусства. Объектом внимания автора, соответственно, выступает дискурс осмысления экзистенциального феномена музыки в истории культуры. Автор намеренно не ограничивается теоретическим дискурсом, поскольку историю культуры составляют различные его традиции (в том числе и теологические).

Необходимо отметить, что автор выбрал практически всеобъемлющий объект исследования, в котором обещал читателю раскрыть его основные тенденции, но ограничился лишь случайной выборкой работ отдельных христианско-теологических и философско-экзистенциальных мыслителей, что составляет принципиальное противоречие работы, граничащее с попыткой ввести читателя в заблуждение: автор не уведомляет читателя о том, что кругозор исследования существенно ограничен литературой определенного сорта, но все же утверждает, что раскрыл основные тенденции всеобъемлющего дискурса истории культуры. Это ложное утверждение, поскольку за бортом внимания автора осталось, к примеру, участие в истории культуры арабских, индийских и китайских мыслителей. В частности, без внимания автора осталось влияние дзен-буддизма (китайского буддизма) на европейскую экзистенциальную философию (Э. Гуссерль, М. Хайдеггер и др.), а также фактор влияния арабской философии (экзистенциальной по определению) на знакомство европейцев с философским и музыковедческим античным наследием Аристотеля, Пифагора и др. В этой связи, само упоминание автором в своих рассуждениях семантики музыкальных ладов (древние греки здесь — первооткрыватели, а арабы — их исторические наследники) указывает на неоправданно суженную исследовательскую оптику автора, не позволяющую ему представить выбранный им объект во всей полноте. Преодолеть описанную ложную посылку можно двумя путями: амбициозным (здесь автору следует значительно расширить свой кругозор, чтобы суметь увидеть основные тенденции всеобъемлющего дискурса истории культуры по проблеме экзистенциальной сущности музыкального искусства) или скромным (здесь автору следует, напротив, значительно умерить свои всеобъемлющие амбиции, чтобы суметь увидеть пределы раскрытой им части объекта, ограниченного, в свою очередь, исключительно христианско-европоцентристской оптикой). В любом случае, чтобы не обманывать читателя, во введении нужно его уведомить о том, что предмет исследования изучается автором в конкретных объективных границах, а не претендует на всеохватность истории культуры. Соответственно, коль скоро автор обещал охарактеризовать основные тенденции конкретного дискурса (объекта), это обещание нужно выполнить и выделить в изученных автором источниках характерные (сущностно самобытные) типы основных тенденций осмысления экзистенциальной сущности музыкального искусства. Возможно, автору следует ограничиться обнаруженными им в христианско-теологическом дискурсе апофатическими и катафатическими типами осмысления экзистенциальной сущности музыки и распространить эту типологию на весь объем изученной литературы.

Таким образом, описанная выше принципиальная методологическая ошибка в

формулировке предмета и объекта исследования не позволяет заключить, что они раскрыты автором в достаточной степени.

Методология исследования базируется на объективно-идеалистических христианско-теологических и христианско-антропологических экзистенциальных предпосылках. Рецензент усматривает в апофатике рассуждений автора христианско-антропологические основания объективного идеализма, где переживания человеком впечатлений от музыкальных произведений несут в себе часть Замысла Творца в воплощении своего Образа. Вместе с тем, перескакивая от анализа трудов одного мыслителя к мнениям других, автор не делает никаких промежуточных выводов, словно проанализированный им источник не является сколько-нибудь значительным доводом. Такое пестрое сопоставление контрастов свойственно музыкально-композиционному мышлению отдельных композиторов и катафатическому проповедническому дискурсу некоторых проповедников. Если автор делает это намеренно, то об этом необходимо уведомить читателя во введении, иначе его проповеднический пафос и метод деструкции теоретико-теологического дискурса может быть отнесен читателем к логической эклектике (необдуманной свалке ничего не значащих обрезков мысли).

Актуальность поднятой автором темы и оригинальная попытка рассмотрения экзистенциальной сущности, очевидно, исключительно европейского музыкального искусства с исключительно европоцентричных христианских позиций, представляется существенной. В теоретическом плане ценна сама попытка обновить музыковедческий дискурс за счет включения в него теологии музыки. В практическом же аспекте, концентрация внимания автора на интересном срезе теоретико-теологического дискурса вскрывает действительно значимые глубинные основания музыкального творчества, что возрождает истинное социальное значение художника, девальвированное под натиском массовой культуры постиндустриального всеядного общества глобального потребления. Научная новизна работы не самоочевидна, поскольку выбранная автором методология не характерна для атеистического тренда теоретических дискуссий. Да и логические ошибки автора существенно снижают ценность проделанной им аналитической работы. Вместе с тем, рецензент считает, что статья обладает значимой научной новизной как в теоретико-методическом (философском) плане, так и в эмпирическом плане оригинальной подборки источников, раскрывающих европейское осмысление экзистенциальной сущности музыки в качестве исторически сформировавшейся части музыковедческого дискурса.

Стиль автором в целом выдержан научный, но отдельные описки требуют дополнительной вычитки: не соблюдается рекомендованный редакцией единый стиль употребления кавычек, распространены лишние пробелы перед знаками препинания, встречаются неразделенные пробелом предложения, недопустимые пунктуационные ошибки и грамматические описки в словах (например: «... язык речи бесконечен в при[н]ципе, но [возможно нужна «,»] если возникнут ограничения в Его описании, мы также не достигнем точки словесного изобилия, за которым находится крах языка как такового» и др.). Кроме того, автор упоминает троичную типологию музыки Боэция, а приводит лишь два классификационных признака, — это нужно исправить. Структура статьи также требует доработки ввиду обозначенных выше рецензентом сложностей в прочтении мысли автора (существенной доработки требует введение, где автору следует уведомить читателя о программе и дизайне исследования, а также следует обратить внимание на логику основной части в плане обоснования посредством анализа источников значимых для исследования положений).

Библиография, с учетом специфики эмпирической базы, в целом отражает проблемную область исследования, но описания нуждаются в корректировке с учетом требований ГОСТа и редакции. Кроме того, автор повторяет весьма распространенную в российском

теоретическом дискурсе ошибку: не помещает свое исследование в актуальную (публикации за последние 5 лет) область дискуссий. Неужели за последние 5 лет никто в мире науки не касался экзистенциальных проблем музыкального искусства? Рецензент настоятельно рекомендует автору глубже вникнуть в проблемную область исследования и помимо трудов авторитетных теоретиков (А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков, А. С. Ключев и др.) хотя бы вскользь упомянуть публикации своих коллег-современников.

Апелляция автора к оппонентам корректна и уместна, хотя и носит, в силу методологического подхода автора, исключительно комплементарных характер.

Интерес читательской аудитории журнала «Культура и искусство», по мнению рецензента, к статье гарантирован при условии доработки автором наиболее существенных, упомянутых выше недостатков.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Музыка как экзистенциальный феномен и основные тенденции его осмысления в истории культуры», в которой проведен анализ различных направлений философского научного дискурса, посвященных музыкальному искусству.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что приобщение к музыкальному искусству заставляет человека открывать путь к познанию собственной души. В свою очередь, сущность человеческого бытия отражается в музыкальном звучании произведений. Приобщение к музыкальному искусству заставляет человека открывать путь к познанию собственной души. Сущность человеческого бытия отражается в музыкальном звучании произведений. Как утверждает автор, музыка и теология стремятся познать, то, что находится за пределами человеческого разума, то, что не может быть познано о себе, о мире, о собственном существовании в каком-либо окончательном смысле. В своих интонациях музыка оценивает само состояние человеческого бытия. Музыкальное искусство более конкретно способно постичь тайны наших сердец. Оно остается непримиримо стойким к различным сравнительным способам оценки, перефразированию, объяснению и описанию, в отличие от других видов искусств.

Целью исследования является изучение потенциала музыкального искусства с позиции постижения онтологической сущности человеческого существования, а также анализ научного дискурса по изучаемой проблематике. Методологической основой исследования явился комплексный подход, включающий философский и социокультурный анализ. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких мировых классиков философии как Лосев А.Ф., Шопенгауэр А., Гуссерль Э., Хайдеггер М. и др.

Исследуя научный дискурс о музыкальном искусстве и влиянии музыки на формирование личности в диахронии, автор выделяет несколько исторических этапов и исследователей, изучавших музыку как социокультурный феномен: античность (Северин Бозий), Средневековье (Иоанн Дамаскин), XIX век (А. Шопенгауэр), XX – XIX века (Э Гуссерль, Н. Гартман, В.В. Медушевский, А.Н. Сохор), обращая особенное внимание на дискуссионность проблемы первичности сознания.

Автором отмечен исповедальный характер музыки. Вокальное или хоровое искусство определяется им как разновидность естественной человеческой музыки, как способ побуждения верующего к сокрушению сердца. Откровения человеческой души - яркая

черта музыкального искусства, благодаря которой звучание находит отклик в сердцах слушателей.

Опираясь на труды М. Хайдеггера, Дж. Штайнера и Э. Лесинаса, автор исследует взаимосвязь музыки и пространственно-временного континуума, рассматривая музыку как временную запись человеческого бытия.

Как утверждает автор, язык музыки может послужить поучительным средством рассмотрения пространства внутреннего "я" как области чувственного познания. Музыкальный драматизм может привести к отождествлению слушателя с исполнителем, если более глубоко рассматривать композитора, через эмоциональную составляющую произведения, тем самым достигая катарсиса. Соответственно, при создании музыкального произведения и его прослушивании композитор обращается не только к звукам, но и к внутреннему миру человека.

Исследуя связь музыкального искусства и теологии, автор опирается на труды доктора философских наук М.О. Орлова и О.В. Леонтьевой, посвященные вопросу диалектического единства религиозного и светского характера музыкальной культуры. Обращаясь к невербальному словарю теологии, к которому относятся литургические, сакраментальные действия, архитектура, жесты и музыка в частности, автор особо отмечает музыкальный язык современного композитора А. Шнитке, который наиболее достоверно передает весь спектр эмоций человеческого мироощущения восхождения и непознаваемости божественного начала.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение изначальных форм искусства и их влияния на постижение человеком собственного бытия представляет несомненный научный и практический культурологический и философский интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 27 источников, в том числе иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.