

УДК 1: 7.01

Г.Г. Коломиец, доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет»

e-mail: kolomietsgg @ yandex.ru

**ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ В «ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА» Ф.В.Й. ШЕЛЛИНГА:
К ВОПРОСУ СУБСТАНЦИАЛЬНОГО БЫТИЯ МУЗЫКИ**

В статье рассматривается метод трансцендентального идеализма Ф.В.Й. Шеллинга относительно философии музыки. В «Философии искусства» Шеллинг пользовался методом конструирования общей идеи искусства. Конструировать искусство, по Шеллингу, значит определить его место в универсуме, вселенной согласно трактуемой натурфилософией. Определение этого места есть дефиниция искусства, указывающая на его особенность и смысл.

Смысл музыки в системе искусств и в универсуме, согласно Шеллингу, заключается в единстве замкнутой самой в себе музыки как аллегорического искусства, имеющего в качестве особенного отображение ритмов Универсума, и музыки как самой бесконечной, безграничной среди искусств, растворённой в божественной Природе. В философии музыки Шеллинг, как отмечается в статье, раскрыл особенность музыки, ведущую к пониманию музыкального субстанционального бытия, однако не развернул аспект бытия музыки, лишь высказав мысль о том, что посредством музыки бесконечное Универсума входит в наш мир.

Ключевые слова: философия искусства, философия музыки, субстанциональное бытие, Ф.В.Й. Шеллинг.

«Философия искусства» Ф.В.Й. Шеллинга возникла в период расцвета философско-эстетической мысли, выросшей из связи идей художественного романтизма и философии немецкого идеализма, когда искусство, особенно музыка и поэзия, рассматривалось как высшее проявление духа, когда искусство, не являясь собственно абсолютном, представлялось той формой, где проявляет себя абсолют. По Шеллингу, «вселенная – это бог, воплощенный в абсолютном произведении искусства и в вечной красоте» [1, с. 452]. Заметим, что вселенная или универсум как совершеннейшее произведение искусства – такое понимание характерно для греческой классики, оно не только возвращается в эпоху романтизма, но и усиливается благодаря трансцендентальному методу И. Канта, применённому к эстетике.

Постулат Шеллинга гласит: в универсуме заключено то, что заключено в боге. Вместе с тем, Шеллинг считал, что «бесконечная утверждённая бога во Всём или облечение его бесконечной идеальности в реальность, как таковую, есть вечная природа» [9, с. 77]. При этом он приводил разницу между природой, какова она есть в явлении и природой «Самой по себе», растворённой в абсолютном универсуме, которая и есть бог. Бог – источник идей и непосредственная первопричина всякого искусства: «ведь бог через свое абсолютное тождество есть источник всякого взаимопроникновения реального и идеального, в котором коренится всякое искусство» [9, с. 88].

Формы искусства, как суть формы прекрасных вещей, представляют собой формы вещей, как они есть в боге или как они есть сами по себе. Так как всякое конструирование вещей является представлением вещей в абсолютном, то «конструирование искусства есть по преимуществу представление его

форм как форм вещей, каковы они в абсолютном, и потому также и самого Универсума как абсолютного произведения искусства, как он в вечной красоте построен в Боге» [9, с. 89]. Таким образом, по Шеллингу, искусство представлено как реальное изображение форм вещей, каковы они сами по себе, как выражение форм первообразов Универсума. У Шеллинга форма трактуется в смысле непосредственно созерцаемой целостной сущности, эйдоса. Форма идентична эйдосу, целостному образу сущности. Эта мысль ценна для нас, так как утверждает идейно сущностное понимание формы как форм-идеи, тождественной содержанию. Шеллинг трактовал произведение искусства как абсолютно замкнутое в себе целое, как малый универсум, подобный божественному Универсуму. Шеллинг вёл к новому эстетическому обоснованию космологии, при этом мир понимался как продукт художественного творчества Бога, а всякое произведение искусства выступало как своего рода микрокосмос. Произведение искусства несет отпечаток целостности окружающего мира, сохраняя в себе субстанциональную сущность, которая непостижима в реальной жизни, способна выступать лишь как предмет созерцания. Отметим, что с древности музыка в философской мысли представляется как движение, ритм, выражение ритмов и движения вселенной, выражение гармонии мира, атрибут божественной субстанции, имея свои неизменные законы [3]. Философия искусства Шеллинга выявляет главное в своем предмете – это абсолютное или Бог. Абсолют находится в природе, истории, искусстве в различных потенциях. Он полагал, если бы можно было устранить эти потенции, чтобы увидеть чистую сущность как бы обнаженной, то во всем проявилось бы подлинное единое, одно абсолютно реальное, в действительности и есть одна сущность,

пребывающая сама по себе. Шеллинг конструирует вначале не искусство как особенный предмет, а Универсум в образе искусства. Как мы понимаем – это мир Бога, взятый со стороны целокупности, философия и искусство – два способа созерцания единого Абсолюта. Философия воспроизводит Абсолют в первообразе, искусство – абсолютное, данное в отображении. Философия искусства есть наука обо всем в форме или потенции искусства, она есть воспроизведение Универсума в форме искусства. Натурфилософия проявляется в определении места искусства в универсуме. В идеальном мире искусство занимает то же место, какое в реальном мире – организм. Разум объективируется через организм, философия (и идеи философии как души действительных вещей) – через искусство. Органическое произведение природы представляет в еще неразделенном виде ту же неразличимость, которую произведение искусства изображает после разделения, но опять-таки как неразличимость. Объектом конструирования искусства является особенное, вмещающее в себя бесконечное. По словам Шеллинга, музыка как особенное есть ритм первообразов природы и самого Универсума, который посредством музыки-искусства прорывается в мир отображений. Смысл музыки-искусства заключается в том, что посредством музыки бесконечное универсума входит в наш мир.

Шеллинг выдвигал безусловный принцип искусства – принцип бесконечного. Термин «бесконечное» у Шеллинга многозначен по смыслу. Это и Абсолют, и то, что неисчерпаемо рассудком, это и материальная бесконечность и то, что не относится к пространству и времени. Он определял искусство как бесконечное, выраженное в конечном. Искусство представляется как эманация абсолютного, являя в каждом отдельном произведении тождество бессознательного и сознательного. Взаимодействие бессознательного и сознательного не поддается рациональному осмыслению сполна, как и Универсум. Шеллинг, как и Кант, подчеркивал бесконечность смыслов как ценный признак произведения искусства. Каждое произведение содержит неисчерпаемый смысл, допускает множество толкований. Самая большая тайна искусства в том, что художественный образ, созданный автором, способен обретать качеством всеобщности свойства символа с присущей символу неисчерпаемой глубиной [4, с. 97]. С точки зрения проблематики творческого процесса немаловажно замечание Шеллинга, что искусство основывается на тождестве сознательной и бессознательной деятельности. Совершенство произведения искусства возрастает по мере того, как это тождество стало выраженным, и зависит от того, насколько преднамеренность и необходимость в данном произведении искусства пребывает во взаимопроникновении. Понимание произведения искусства у Шеллинга во многом диалектично:

«Во всяком продуцировании, даже самом пошлом и обычном, сознательная деятельность выступает наряду с бессознательной; но эстетическим и возможным лишь для гения является только то воссоздание, которое обуславливается бесконечной противоположностью обеих этих деятельностей» [5, с. 283]. Для Шеллинга характерно также следующее суждение: сознательная и бессознательная деятельности должны быть абсолютным единством в произведении, как это имеет место в продукте органичного мира, но единство это осуществляется по-иному, поскольку обе деятельности должны быть единством для самого Я, и в то же время обязательна их раздельность. Шеллинг говорил об искусстве как некоей метафизической творческой силе, созидающей праобразы вечной красоты, первообразов прекрасного. В конструировании материи искусства он отдал предпочтение фантазии, воображению, мифологии и считал, что всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывающуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию. За образец Шеллинг считал нужным брать греческую мифологию. Сама мифология есть универсум в себе, это мир, почва, из которой могут произрастать произведения искусства. Шеллинг, вслед за греками и Кантом, утверждал единство искусства, религии и философии, при этом, преодолевая антиномии Канта и Фихте, стремился к тождеству сознательного и бессознательного, реального и идеального, преходящего и вечного [2, с. 160]. В искусстве Шеллинг различал такие способы изображения как схематизм, аллегория, символ. Под схематизмом он понимал способ отображения, в котором особенное созерцается через общее (живопись); аллегория, наоборот, имеет место тогда, когда общее созерцается через особенное (музыка); символ – синтез того и другого, их единство (пластика). Воображение и фантазия во время формирования различались и обнаруживали себя следующим образом. Способность воображения в отличие от фантазии определялась Шеллингом «как то, в чем продукты искусства зачинаются и формируются, а фантазия как то, что созерцает их извне, что их как бы извлекает из себя, и тем самым изображает» [9, с. 100]. Он сравнивал соотношение способности воображения и фантазии с соотношением разума и интеллекта. Итак, музыкальное произведение искусства зачинается и формируется из божественной способности воображения музыканта, а фантазия есть интеллектуальное созерцание в музыкальном искусстве.

Рассматривая вопрос материи (общее) и формы (особенное), Шеллинг задавался вопросом, каким же образом эта общая материя переходит в особенную форму и становится материей особенного (единичного) произведения. И отвечал: посредством синтеза противоположностей, каким является материя и форма, представив материи и форму в не-

различимости. В конструировании произведения искусства Шеллинг выдвигал идею гения – «Человека в Боге». То, что непосредственно порождает произведение искусства, через которое «в идеальном мире абсолютное становится реально-объективным, есть вечное понятие, или идея, человека в боге, которая образует единство с душой и с нею связана» [9, с. 183]. Иначе говоря, произведение искусства порождает божественная идея (человек в Боге = гений), связанная с душой единством. Это выводится из положения: непосредственная перво-причина всякого искусства есть Бог. Бог имеет отношение к человеку через идею, то есть вечное понятие самого человека, пребывающего в Боге, есть то, что созидает произведение искусства, а идея человека есть сущность или по-себе-бытие человека, которое объективируется в душе и теле и непосредственно соединяется с душой. Далее, это вечное понятие человека в Боге как непосредственная причина его человеческого продуцирования есть то, что называется гением – обитающее в человеке божественное. Чтобы продукт Бога – идея выступила в явленном мире посредством гения, необходимы условия, заложенные в мире, которые нам кажутся случайными, однако явление гения есть нечто необходимое. Гений в понимании Шеллинга синтезирует в себе две традиции в истолковании этого понятия – иррационалистическую, согласно которой гений абсолютно свободная творческая сила, и нормативную, подчиняющую гения требованиям вкуса. Гений – абсолютно необходимое творчество по совершенно свободно установленным собственным законам. Поскольку идея целого может быть представлена путем своего раскрытия в частях, а отдельные части возможны лишь благодаря идее целого, то ясно, рассуждает Шеллинг, что здесь имеется противоречие, осуществимое лишь для акта гения, то есть «путем внезапного совпадения сознательной и бессознательной деятельности... Таким образом, гениальность состоит в создании целостных произведений... Гений – органический дух» [9, с. 177]. Такковы рассуждения Шеллинга, характерные для трансцендентального идеализма. Если произведение искусства является продуктом творческой гениальности, то Шеллинг рассматривал искусство как самосозерцание духа, так гениальная творческая деятельность и свободна, и несвободна в тождестве субъективного и объективного [7, с. 25]. В инвенции гений изливается в особенное, в форме он возвращает особенное в бесконечное. Здесь Шеллинг высказывает глубокие идеи о диалектически противоречивом творческом процессе создания единства содержательной формы, что связано с преодолением сопротивления материала, изживанием себя. Оба акта творческого процесса, созидание идеи и мастерство формы, Шеллинг не считал ни раздельными, ни слитными. В процессе творчества оба акта «облекают» друг

друга, пока, наконец, не рождается скачком целое. Назовём это форм-идея. Здесь идея, то есть посредством чего вещь обладает жизнью и реальностью в самой себе, и воплощённая форма, то есть благодаря чему идея пребывает в порождающем, соотносятся как два единства. Первое – Шеллинг называет это поэзией в широком смысле слова, или непосредственное творчество – созидание бесконечного в конечное выражается в произведении искусства как возвышенное; второе, облекающее конечное в бесконечное (искусство) – как прекрасное. Шеллинг оценивал предмет, в котором происходит облечение бесконечного в конечное, как возвышенный. Он доказывал, что сущность, субстанция возвышенного всегда одна и та же, меняется лишь форма. Только в искусстве, но не в природе, сам объект возвышен, поскольку душевный строй, посредством которого конечное низводится до символа бесконечного, относится к субъекту. В возвышенном чувственно бесконечное побеждается истинно бесконечным. В прекрасном конечное снова обнаруживается, причем оно проявляется как образ бесконечного. Возвышенное в своей абсолютности включает прекрасное. Прекрасное в своей абсолютности включает возвышенное. Между возвышенным и прекрасным нет качественных противоположностей, но есть количественные.

Место музыки среди видов искусств Шеллинг определял оригинальным способом, сообразно своей концепции. Он относил музыку к изобразительным (в смысле «отображающим» Универсум) искусствам. При этом все формы (виды) искусства он делил на два противоположных ряда: реальный и идеальный, по принципу облечения бесконечного в конечное (музыка, живопись, пластика) и наоборот, конечного в бесконечное (поэзия, литературные жанры). Облечение идеального в реальное, по Шеллингу, есть изображение, это путь к явленности духа, поэтому музыка относится к изобразительным формам. Музыка изображает сущность в ее форме. Она «берет чистую форму, акциденцию вещей как их субстанцию и при помощи нее творит» [9, с. 326]. Живопись изображает форму в сущности, пластика выражает формы отношений, музыка в пластике дает архитектуру (застывшую музыку). В музыке облечение явлено как акт, происходящее. В живописи, по словам Шеллинга, идеальное уже сосредоточилось в контурах и форме, дается набросок реального, но идеальное еще не проявилось как реальное. В пластике бесконечное целиком превращается в конечное, дух – в материю, произведение пластического искусства всецело реально и одновременно идеально. Следовательно, если придерживаться позиции Шеллинга, музыка, как менее реальное среди видов искусств, ближе к бесконечному, абсолютному, стало быть, она более всех искусств устремлена ввысь, к божественному, именно поэтому ближе к ней готика. По-

сколько искусство воспринимает форму облечения бесконечного в конечное как особенную форму, то материя становится телом или символом. Шеллинг не согласен с Кантом по вопросу классификации искусств, у которого на первом месте изобразительные искусства – живопись, пластика; на втором – словесные виды – красноречие, поэзия и на третьем месте – музыка как игра ощущений. Шеллинг же выделил три основные формы изобразительного искусства – музыка, живопись, скульптура, и поэзию как идею. Музыка – «изобразительная» форма искусства, в которой содержится потенция символа, пластического искусства.

Шеллинг, следуя неоплатонизму и теории эманации, выявляет важность истечения света и цвета в пространственно-временном существовании искусства в универсуме. Так, в представлении Шеллинга музыка есть первое единство в многообразии, представляющее универсум, а живопись – второе. С музыкой и живописью прежде всего связывается свет и цвет. Шеллинг рассматривает здесь свет абсолютный как сама идея, затем свет относительный как идеальное в материи. Свет может быть светом, только если есть не-свет и является лишь как цвет. Форма живописи – снятая последовательность. Пространственность создают рисунок, светотень, колорит, причем рисунок – это музыкальный ритм живописи. Если мы, следуя рассуждениям Шеллинга, обратимся к музыке, то можно сказать, что последовательность звуков создает ритм, время, а пространственность – рисунок, светотень и колорит. Музыкальными средствами при этом выступают фактура, лад, гармония, тембр, регистр, оркестровка, контрастные сопоставления элементов и так далее. Таким образом, музыка не только временное искусство, но и пространственное. В этой связи, к примеру, можно сказать, что в музыке К. Дебюсси, наполненной колоритом, светом и «цветом», нашло яркое выражение пространство в словно «застывшем» времени. Пространство музыки приобрело значимость, для музыкального сознания можно считать новым поворотом. Лишь через пространственно-временную форму происходит восхождение в царство света. Музыка в таком случае, как нам представляется, двойственна. Одно «лицо» музыки обращено к чистой красоте, бесчувственному Логосу, где действует число, музыкальная логика гармонии, а другое – чувственное (космическая Душа) – к человеку. По Шеллингу, цель искусства есть отнюдь не чувственный мир, а созерцание красоты бесчувственной, в Боге (Абсолюте). Если картина с приятным колоритом несёт приятный чувственный эффект, то само «искусство направлено не на чувственное, точнее чувствительное, но на красоту, возвышающуюся над всякой чувственностью» [9, с. 262]. Так и в музыкальном искусстве сознание по истине направлено на метафизику красоты. Рассматривая тождество физики и метафизику музыки,

Шеллинг различал звон, звучание, звук – с точки зрения отношения к музыке как акту. Звон (klang) – непрерывное течение звучания, целое множество тонов, акт созерцания души самого тела (а тело конечно). Звучание (Schall) – родовое понятие, сцепление звуков. Звук (Laut) – прерывистое звучание, отдельное. Полагаем, что в последнем достигается больше потенции, символа, единства в чистом виде, а значит оно ближе к идеальному. Это замечание может быть не безынтересным, поскольку в современной музыке сильна тенденция выделения отдельного тона, «жизни каждого тона», равно как и звуковых потоков. Шеллинг подчеркивал, что необходимая форма музыки есть последовательность, длительность, ритм, время. При этом подчеркивал временной характер музыки, «ибо время – это общая форма облечения бесконечного в конечное, поскольку она созерцается как форма в абстракции от реального» [9, с. 225]. Музыка среди искусств занимает особый, высокий статус, поскольку принцип времени в субъекте есть самосознание, и исходящие из чувства слуха родственные по принципу времени – музыка и речь – также связаны с самосознанием. Отсюда объясняется математическая сторона музыки: счет – требует времени. Отметим, что с античности музыка считалась эквивалентом математики, и Шеллинг согласен с Пифагором и Лейбницем, что музыка есть реальное самоисчисление души, именно потому бессознательное есть само себя забывающее исчисление. Музыка есть Число. Нам важно заметить, что Шеллинг выделял в музыке основополагающее свойство – ритм. Именно «Ритм превращает последовательность в значащую, смысловую (длительность)» [9, с. 228]. Благодаря ритму целое не подчиняется времени, но заключает его в самом себе. Ритм – это как бы музыка в музыке. Здесь целесообразно сравнить с высказыванием современного композитора О. Мессиана: «музыка есть ритм, музыкант должен быть ритмистом», при этом композитору, как мы полагаем, были близки натурфилософские мысли в духе Шеллинга, поскольку он считал, что ритмическая музыка вдохновляется движениями природы, свободными и неравными по длительности [8, с. 116].

Шеллинг выделил три единства в музыке: ритм, модуляция, мелодия. Здесь мы видим близость к подобной триаде Гегеля, но есть различия. Он писал: «Ритм есть музыка в музыке. Ведь своеобразие музыки заключается именно в том, что она есть облечение единства во множество» [9, с. 229], где господствует ритм. Ритм есть не что иное, как само облечение в музыку, поэтому он есть музыка в музыке. Ритм в своем завершенном виде необходимым образом заключает в себе другое единство, которое в этом подчинении есть модуляция (в общем смысле). Шеллинг дает иное понимание модуляции, не характерное для теории музыки. Он писал, что модуляция на профессиональном языке имеет раз-

личные значения. Так, для классической музыки, по словам Шеллинга, характерна искусственная манера проводить пение и гармонию через несколько тональностей посредством отклонений и каденций и возвращать в конце к первой, основной тональности. Он же имел в виду в общем различии: ритм мыслится количественно (во времени), модуляция – качественно, звуковыми соотношениями (звуковое пространство). Модуляция различие не количественно временное, а сущностное – реальное, качественное, зависящее от музыкальной определенности тонов, то есть различие звуков по высоте. При этом первое единство – ритм – уже заключает в себе второе в своей абсолютности. Отсюда возникают два вида музыки, в одном случае вся музыка подчиняется первому единству – ритму, а во втором случае – второму единству – модуляции (звуковому ряду). Третье единство – мелодия. Соединение ритма и модуляции составляет мелодию. Через ритм музыка предназначает себя для рефлексии и самосознания, через модуляцию – для восприятия и суждения, через мелодию – для созерцания и воображения. Если исходить из предположения, что три основные формы или категории искусства по Шеллингу – музыка, живопись и пластика – заключают эманацию абсолютного, то ритм представляет музыкальный элемент в музыке, модуляция – живописный (но не живописующий, раздражительно-образительный), мелодия – пластический. Ритм, взятый в своей абсолютности, есть вся музыка или наоборот, музыка есть ритм, ибо тогда ритм заключает в себе другое единство и через самого себя есть мелодия, то есть вся целостность. Ритм – преобладающая потенция в музыке. Музыка в целом это: ритм + модуляция + мелодия = ритмическая музыка. Музыка древних есть подчинение всей музыки ритму, потому она ритмическая музыка. Как отмечал Шеллинг, удел древних – облечение бесконечного в конечное, следовательно, господствовала ритмическая музыка: «Каждому должно броситься в глаза, как точно в этой конструкции совпадают все отношения и что и здесь опять-таки ритм, как облечение бесконечного в конечное, оказывается уделом древних, между тем как противоположное единство и здесь составляет господствующий элемент нового времени» [9, с. 232]. Как бы мало мы не знали об античной музыке, по словам Шеллинга, все же мы знаем, что и здесь реалистический, пластический и героический принцип был господствующим благодаря подчинению ритму. В новой музыке господствует гармония, что противоположно древнегреческому ритмическому мелосу. Последние следы древней музыки сохранились еще в хорале. По словам Ж.Руссо, когда христиане начали петь гимны и псалмы в церквях, ритмическая музыка уже почти утратила свое значение, христианское пение лишало музыку ее величайшей силы – такта и ритма. Христиане первоначально заимствовали музыку из рит-

мической речи и перенесли ее на прозу священных книг или варварскую поэзию. Снижение роли такта и ритма повлекло за собой потерю энергии. Лишь в некоторых гимнах, согласно Руссо, оставался еще заметным размер стихов, ибо сохранялся такт слогов и стопы. Мелодии, представляющей собой подчинение трёх единств музыки первому, противостоит гармония как подчинение этих трёх единств второму. То есть мелодии, подчиненной ритму, противоположна гармония, которая в свою очередь сама подчинена мелодии. В мелодии заключена последовательность тонов, единство в многообразии. В гармонии – сосуществование голосов, многообразие в единстве. Гармония присутствует и в мелодии, но лишь в подчинении ритму (пластический элемент). Гармония относится к ритму и к мелодии. Гармония относится к мелодии как идеальное единство к реальному или как облечение многообразия в единство относится к единству в многообразии. При этом нельзя выпускать из виду, что гармония, коль скоро и противопоставляется мелодии, сама по себе есть целое, тождество само по себе, то есть тождество трёх единств, но в идеальном выражении. Здесь Шеллинг имел в виду только форму, но не сущность, ибо в последнем случае гармония тождество само по себе, тождество трёх единств, имеет идеальное выражение. «Если мы будем иметь в виду сущность, – отмечал Шеллинг, – то и гармония, и мелодия суть вся неделимая музыка; если же мы будем держаться формы, то наш ответ совпадает с проблемой античного и нового искусства вообще» [9, с. 235]. Противоположность античного и нового искусства состоит в том, по словам Шеллинга, что первая изображает реальное, сущностное, необходимое, а вторая также и идеальное, несущественное и случайное в тождестве с сущностным и необходимым. Следовательно, ритмическая музыка оказывается развёртыванием бесконечного в конечном, где конечное означает что-либо само по себе; в гармонической музыке конечное или различие проявляется как аллегория бесконечного или единства. Ритмическая музыка, по Шеллингу, более верна природному назначению музыки, которое таково: быть искусством ряда последовательных явлений, тем она и реалистична; гармоническая музыка желала бы предвосхитить из более глубоких сфер высшее идеальное единство, как бы идеально снять последовательность и представить множество в одномоментном акте как единство. Ритмическая музыка, идущая от природы, универсума, изображающая бесконечное в конечном, является выражением удовлетворения и здорового эффекта, гармоническая же музыка является выражением стремления и томления. Поэтому в церкви, где мирозозерцание находится в ожидании и стремлении к возвращению единства, где от каждого отдельного субъекта исходит стремление рассматривать себя в абсолютном как единое со всеми, звучит гармо-

ническая религиозная музыка. Обратное этому другое общество, где общее родовое преобразовалось в особенное, подобно греческому государству, где сложилось государство, ритмичное в своем правлении, и оно требовало ритмического в искусстве. Для наглядности Шеллинг приводил сравнение об отношении ритма и ритмической мелодии к гармонии с пьесами Софокла и Шекспира. Произведение Софокла имеет чистый ритм, изображается лишь необходимостью, отсутствует излишняя широта. Шекспир, напротив, величайший мастер гармонии и драматического контрапункта. Эдип – чистая мелодия самого происшествия, король Лир – клубок сложных противоречивых моментов. Формы музыки суть формы вечных вещей, поскольку они берутся с реальной стороны, ибо реальная сторона вечных вещей – внедрение бесконечного в конечное. Ритм и гармония выражают формы вечных вещей, так как эти вещи рассматриваются со стороны их особенности. Поскольку вечные вещи или идеи раскрываются с реальной стороны в небесных телах, то музыкальные формы, как формы реально созерцающих идей, суть формы бытия и жизни небесных тел, а музыка оказывается услышанным ритмом и гармонией самого зримого универсума. Этот трансцендентальный вывод Шеллинга, исследующего философию музыки, для нас очень важен, коль скоро он обобщает неоплатоновскую линию музыкально-философской мысли на данном этапе.

Философия, как и искусство, направлена не на самые вещи, но на их форм-идеи или на их вечные сущности. Сама вещь сводится к тому, чтобы быть видом, формой, и через формы мы владеем вещами. Искусство, что касается реального, вовсе не состязается с природой. Искусство ищет чистой формы, идеального; причем сама вещь – другой аспект этого идеального.

Применительно к музыке можно сказать, что музыка делает наглядной в ритме и гармонии форму движения небесных тел, чистую форму как таковую, освобожденную от предмета и материи. Таким образом, можно из рассуждений Шеллинга вывести понимание того, что музыка – чистая форма, субстанция, форма Универсума; форма, выражающая движение космоса, мировой души. В связи с этим «музыка есть то искусство, которое более других видов отмечает телесное, ведь она представляет чистое движение как таковое, в отвлечении от предмета и несется на невидимых, почти духовных крыльях» [9, с. 238]. Возможно, именно поэтому Платон, в свое время не поднимал высоко музыку инструментальную (без слов), так как античность – век телесности, скульптуры и архитектуры – застывшей музыки. По словам Шеллинга, учение Пифагора, основоположника понимания небесных движений как ритма и музыки, о музыке сфер понимается нередко грубо: движение небесных тел вызывает звучание, созвучную гармонию, построенную соглас-

но музыкальным соотношениям тонов. Пифагор не говорил, что эти движения вызывают музыку. Они сами суть музыка. Это исконное движение, музыка, было в себе самом. Обычно говорят, что Пифагор сказал, что небесной музыки нельзя слышать по причине ее громкости и непрерывности, как это бывает с людьми, живущими на мельнице. На самом деле, по Пифагору, как раз наоборот, люди от шума (живущие на мельнице) не в состоянии расслышать аккордов небесной музыки. Сравним с Платоном, который в «Филебе» писал: музыкант – это тот, кто от чувственно воспринятых гармоний переходит к гармониям сверхчувственным, умопостигаемым и к их пропорциям. Высший смысл ритма, гармонии и мелодии в том, что «они оказываются первыми чистейшими формами движения в универсуме...» [9, с. 240] и созерцаются в своей реальности в материальных вещах, существующих как способ уподобления идеям. Таким образом, высший смысл музыки как тождества трёх начал – ритма, гармонии, мелодии – заключается в чистых формах движения в Универсуме. Этим и занята мысль Шеллинга, музыкой-субстанцией, как мы её определили. Однако мы скажем, что есть и другой смысл музыки – музыки, обращённой к человеку, в которой не может быть полного тождества, поскольку музыка здесь в своём процессе находится в борьбе трёх начал с перевесом какого-либо на каждом этапе развития. Возвращаясь к высшему смыслу музыки в трактовке Шеллинга, отметим пафос, с каким говорит философ о музыке: «Небесные тела парят на крыльях гармонии и ритма; то, что назвали центростремительной и центробежной силой, есть не что иное, как второе – ритм, первое – гармония. Музыка, поднявшаяся на тех же самых крыльях, парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый универсум. Точно так же вся музыкальная система находит себе выражение в солнечной системе» [9, с. 240]. Музыка воспринималась прежде всего в пространстве и во времени. Шеллинг, как и Кеплер, был убежден в существовании взаимосвязи между движением планет и систем тонов, взаимосвязи музыкальных обертонов, звуков, лада, планет, геометрических фигур, наименований цвета и так далее. Иначе говоря, по Шеллингу, Музыка есть изображение Универсума, точнее одна из форм отображения. Согласно Шеллингу, в мире планет преобладает ритм, движения этого мира – чистая мелодия; в мире комет царит гармония. Жизнь древних, как их дела и искусство, были центробежными, то есть в себе абсолютными и ритмичными, мир нового времени подчиняется центростремительной силе по отношению к универсуму, охвачен исканием центра. Также и в движениях комет обнаруживается гармоническое переплетение без всякого ритма, в движениях планет господствует центробежные силы – экспансия бесконечного в конечное. Этим стремлением беско-

нечного в конечное определяется то место, которое занимает музыка в системе искусств. Общее строение мира вполне независимо от других потенций природы, и в зависимости от того, как оно берется, оно – наивысшее и наиболее общее начало и одновременно оно есть низшая потенция. Музыка есть самое универсальное из искусств, которая включает образы в их еще хаотическом и нерасчленном виде, и музыка выражает лишь чистую форму этих движений, отмежеванную от телесного. Ввиду этого она принимает абсолютный тип только в виде ритма, гармонии и мелодии, то есть характерной для первой потенции, хотя в пределах этой сферы она есть в тоже время безграничайшее из всех искусств. Этой мыслью Шеллинг завершает конструирование музыки как формы самой по себе. Следовательно, место музыки двойственно, как самой замкнутой самой в себе (субстанция) и как самой безграничной среди искусств, растворённой в Универсуме. Музыка понимается Шеллингом как становление, процесс, что принципиально важно для обнаружения этой мысли затем у А.Ф. Лосева, для которого чистое музыкальное бытие есть самопротивоборство субъект-объектного единства, глу-

бинное слияние субъектного и объектного бытия. Лосев сравнивал музыку с вечным и бесконечным, полагая, что *«всё музыкальное бытие есть сплошная субстанция неизменно текущая и выражающая саму себя, начисто в каждый мельчайший промежуток времени... и музыка есть идеальное единство, живое и сращенное»* [6, с. 239].

В заключение отметим, что в философии музыки Шеллинг, на наш взгляд, исходил из неоплатонического представления музыки как атрибута божественной субстанции, при этом, как видим, он не ставил целью развернуть философско-антропологический аспект смысла и назначения музыки. Однако Шеллинг, по сути, подводит к онтологическому статусу музыки, подчеркивает особую значимость искусства, что указывает на важность функционального использования музыки в воздействии на человека и общество. Он развил идею музыкального субстанциального бытия и обозначил высшую универсальную ценность музыки как способа выражения бесконечного, бесконечных ритмов первообразов в музыкальных произведениях, которые являют собой акты, процессы становления смыслов.

Литература

1. Гилберт, К., Кун, Г. История эстетики. Пер с англ. 2-е изд. / К. Гилберт, Г.М. Кун. – Москва: Прогресс, 2000. – 316 с.
2. Долгов, К.М. Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре / К.М. Долгов. – Москва: Прогресс-традиция, 2004. – 1040 с.
3. Коломиец, Г.Г. Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром / Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. – Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. – 454 с.
4. Кривцун, О.А. Эстетика / О.А. Кривцун. – Москва: Аспект Пресс, 1998. – 430с.
5. Литературная теория немецкого романтизма. / Под ред. Я. Берковского. – Ленинград, 1934. – 320 с.
6. Лосев, А.Ф. Музыка, как предмет логики / А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. – Москва: «Правда», 1990. – С. 195–392.
7. Овсянников, М.Ф. История эстетической мысли / М.Ф. Овсянников. – Москва: Высш. шк., 1984. – 336 с.
8. Цареградская, Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т.В. Цареградская. – Москва: Классика-XXI, 2002. – 376с.
9. Шеллинг, Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. – Под общ. ред. М.Ф.Овсянникова: Пер. с нем. П.С. Попова. – Москва: Изд-во, «Мысль», 1999. – 608 с.