

ПО ТУ СТОРОНУ ЧЕЛОВЕКА: ОНТОЛОГО- КОСМОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКИ Ф.В.Й. ШЕЛЛИНГА И ПИФАГОРЕЙЦЕВ

О.Н. Полтавцева

Данная статья посвящена анализу двух фундаментальных для философии музыки концепций — В.Ф.Й. Шеллинга и пифагорейцев, связанных прочной содержательной нитью, но далеко отстоящих друг от друга во времени. В силу их тематического и метафизического родства, вслед за П.П. Гайденом (см.: [3, с. 191]), мы назвали эти концепции онтолого-космологическими.

Наше обращение к названным фигурам обусловлено феноменологическим и философско-антропологическим ключом исследования музыки, задающим определенную оптику изучения (текстов — применительно к Шеллингу и следов текстов — применительно к пифагорейцам), прочтения с точки зрения «канонической» для современного метафизического мышления оппозиции «душа/дух — тело». Если задаться целью проследить силу и маркированность этой оппозиции в классических (например, у Платона, Аристотеля, Г.В.Ф. Гегеля), а затем в неклассических (Ф. Ницше, С. Кьеркегор, Т. Адорно) философских рефлексиях о музыке, то станет очевидно, что по мере приближения к XX столетию оппозиционность ослабевает, меняет знаки, вдруг «рассыпается» или, пусть ненадолго, превращается в бинарность. Телесно-сенсорная сторона музыки «позитивизируется», узаконивается наряду с душой, духом, интеллектом у П. Валери; «великолепие мира», сокрытое в звуках, становится в один ряд с «эротической гениальностью» у С. Кьеркегора; чувственность обретает весомую эстетическую ценность в музыкальной социологии Т. Адорно (см.: [13]).

Однако, даже оставаясь в классическом поле, но обращаясь не к Шеллингу и Пифагору, а, скажем, к Гегелю и Шопенгауэру, нельзя не увидеть, что при всей выраженности и подчеркнутости оппозиции «душа/дух — тело», присутствие человека в их музыкальных рефлексиях прописывается с достаточным вниманием. У Гегеля, в частности, это довольно внушительный ряд замечаний о телесном участии в акте восприятия, сочинения и исполнения музыки. Хотя несомненно и другое — для обоих философов такое присутствие оказывается концептуально излишним. Нам же важен сам факт его отмеченности.

В данном контексте «музыкальная картина» Ф.В.Й. Шеллинга становится тем более интересна, что обнаруживает полное отсутствие всякого присутствия в ней человека. При достаточной тщательности анализа языковых, образных и метафизических особенностей музыки, эта картина абсолютно не фиксирует в музыке антропологичности и эссенциальной необходимости той самой «чувственной души», к которой со всей убедительностью слога Шеллинг апеллировал в теории живописи (мы имеем в виду доклад 1807 года «Об отношении изобразительных искусств к природе» [16, с. 77]). Последующий анализ концепции музыки Шеллинга не может обойти фигуру Пифагора и его школы в силу, как уже говорилось, их коренной связи, ибо как понимание Ф. Ницше невозможно без Гераклита, Г.В. Лейбница — без Левкиппа и Демокрита, так и Шеллинга (в случае музыкального искусства это особенно очевидно) — без пифагорейцев.

Несмотря на отмеченный внеантропологический «полус», обе концепции являются основополагающими для музыкально-эстетической традиции: пифагорейское «открытие» мусического (в узком смысле) искусства — первая в истории мысли запада фундаментальная теоретическая рефлексия о музыке¹, тогда как шеллингианская музыкальная модель — первая или одна из первых *эстетических* моделей в системе философии искусства, обосновывающая музыкальную эстетику как строгую «философскую науку». Будучи детерминирована контекстом философии тождества и являясь «ступенью» в эстетической иерархии, она, вместе с тем, обладает логикой внутренней сугубо «музыкальной» концептуальности. (Называя музыкальную модель Шеллинга «первой»², мы имеем в виду ссылку на самого Шеллинга, —

¹Математическое учение о пропорциях положило начало космологической концепции музыки, которая выросла потом в целую числовую традицию, развиваемую вплоть до настоящего времени (Бозций, Дж. Царлино (XVI в.), И. Кеплер (нач. XVII в.), М. Мерсенн (XVII в.), наконец Х. Кайзер (XX в.), С. Лангер и др.).

²Речь идет, конечно, об относительном «первенстве». Утверждение эстетики, во-

его критику предшествующих трактатов за психологизм, эмпиризм и «рецептурный» пафос («это своего рода рецепты или поваренные книги» [15, с. 57]), настоятельное подчеркивание философской строгости и научной целостности своей системы: «после Канта некоторые выдающиеся умы сделали удачные замечания к идее истинной философской науки об искусстве и отдельные в нее вклады, но *еще никто не устанавливал* (курсив наш — О.П.) — общезначимо и в строгой форме — научного целого или хотя бы только *абсолютных* принципов» [там же].) А.Ф. Лосев назвал музыкальную концепцию Шеллинга одним из наилучших образцов диалектической мысли в области музыкальной эстетики (наряду с систематикой Г.В.Ф. Гегеля и Фр.Т. Фишера) [7, с. 389]. И хотя, согласно Лосеву, сегодня «эти концепции требуют коренного пересмотра», «отдел о музыке Шеллинга ценнее иных многих сотен страниц»³ [там же, с. 390].

По П.П. Гайдено, философия искусства Шеллинга явилась теоретическим выражением одной из двух ведущих тенденций трактовки музыки в эпоху романтизма, за которой стоят имена Новалиса, Вакенродера и др., тенденции «онтологически-космологической» [3, с. 191]. Онтолого-космологическим является и подход Пифагора: как известно, пифагорейской школе принадлежит учение о числовых пропорциях как основе музыкальной гармонии, подобной звучащей гармонии небесных сфер. Общее и различие двух теорий мы рассмотрим ниже, сейчас же остановимся на музыкальной системе Шеллинга, проводя красной нитью мысль о ее «внеантропологичности».

Фундаментальным положением для философской системы Шеллинга (постулируемым также и в философии искусства) является связь неорганической природы с органической. Можно сказать, что это положение стало ключевым в подходе к музыке. Отталкиваясь от него, Шеллинг развертывает цепь суждений, выводом которых становится видение космологической сущности музыкальной формы. Этот вывод, в свою очередь, определяет место музыки в системе искусств.

Путем своеобразной «темперации текста» — вычленения логиче-

первых, как особой философской дисциплины, изучающей «изящные искусства», в состав которых входила и музыка, и, во-вторых, как именующего эту дисциплину понятия принадлежит, как известно, школе Х. Вольфа. Ее «эстетическую» ветвь представляют труды Зильцера («Всеобщая теория изящных искусств» в 2-х т. — 1771–1774), Ю. Риделя («Теория изящных искусств и наук»), И.А. Эберхара, И.И. Эшенбурга; сам же термин был введен А.Г. Баумгартеном (см., напр.: [6, с. 117–118]).

³ Названный «отдел о музыке» является фрагментом труда Шеллинга «Философия искусства». Именно этот текст положен в основу нашего анализа.

ских шагов — обозначим круг идей, составляющих шеллингианскую музыкально-космологическую картину.

(1) В природе есть звон, звук, звучание — процессуальный результат облечения бесконечного в конечное, идеального в реальное, и в непосредственной связи с ними состоит слух. «Слуховые ощущения коренятся уже в неорганической природе — в магнетизме». Орган слуха, по Шеллингу, есть «достигший органического совершенства магнетизм». Таким образом, получается, что само явление слуха имеет место и в органической, и в неорганической природе, то есть органическая природа посредством слуха продолжает неорганическую, восполняя ее в себе: «орган слуха представляет собой снаружи ряд принявших застывшую форму звукопроводных тел», или отпечаток неживого в живом. Материалом музыки является «неорганическое». Все это позволяет Шеллингу увидеть музыку как «форму искусства, где реальное единство (неорганического и органического — *О.П.*) становится потенцией, символом», причем «символом самого себя» [15, с. 224]. Это значит, что музыка есть лишь форма, через которую это единство или потенция существует абсолютным образом. «Реальное единство принимает *само себя (в искусстве)* (в данном случае в музыке — *О.П.*) как потенцию только для того, чтобы снова представить себя как форму *абсолютным посредством себя самого*» [там же, с. 225].

(2) Следующая идея связана с субъектно-временной природой музыки: а) «Необходимая форма музыки, — пишет Шеллинг, — есть *последовательность*», а временная последовательность сугубо абстрактна, «ибо время — *общая* форма облечения бесконечного в конечное, поскольку она *созерцается* как форма в *абстракции* от реального»; б) «принцип времени в субъекте есть *самосознание*»: близость чувства слуха, музыки и речи с самосознанием, по Шеллингу, заключается в том, что как то, так и другое представляют собой облечение единства во множественность. «Музыка есть реальное самоисчисление души, [...] бессознательное, само себя забывающее исчисление» [там же].

(3) Самоисчисление души осуществляется в музыкальном особенном — ритме, модуляции (смене высот), мелодии и гармонии. В свою очередь, ритм вбирает в себя и модуляцию, и мелодию. Однако, опираясь на текст, следует понять музыкальный ритм в «его чистом виде», всецело абстрагируясь от того, что музыка заключает в себе привлекательного и волнующего (связанного со звуками): «его красота не коренится в материале»; ритм превращает «последовательность, которая сама по себе ничего не означает в значащую» [там же, с. 228]; он есть «тайна, внушенная природой». Именно в ритме Шеллинг усматрива-

ет предназначение музыки «для рефлексии и самосознания» [там же, с. 231]. Не целостность и игра составляющих музыкального выражения, но только одна из них — протомузыкальная ритмическая сторона *метафизична*.

(4) Формы искусства — это формы вещей «самих по себе» (искусство, как и философия, по Шеллингу, направлено не на самые вещи, но на их «вечные сущности»). Ритм и гармония, как формы музыкального особенного, выражают «формы вечных вещей и вечных идей». А «вечные вещи» или идеи раскрываются с реальной стороны в небесных телах. Таким образом, «музыкальные формы [...] суть формы бытия и жизни небесных тел как таковых, в связи с чем музыка оказывается ни чем иным, как услышанным ритмом и гармонией самого зримого универсума» [там же, с. 238].

(5) Жизнь небесных тел связана с *движением*. «Музыка делает наглядной в ритме и гармонии *формы движения* (курсив наш — О.П.) небесных тел, *чистую*, освобожденную от предмета или материи, *форму*, как таковую». Она есть «чистое движение». Отвлеченность от всякой предметности делает музыку «более других *отметающей телесное*» [там же] (курсив наш — О.П.).

(6) Последние два тезиса очевидным образом «продолжают» музыкальную теорию пифагорейской школы, которая, с точки зрения Шеллинга, в виду ее сведения к аналогии «солнечная система — семиструнная лира», понимается до сих пор чисто эмпирически, грубо. Считается (и считается, по его мнению, «неправильно»), что, согласно пифагорейскому учению, движущиеся расширяющимися кругами «большие тела» должны *вызывать* звучания, созидая созвучную гармонию, построенную в соответствии с музыкальными отношениями тонов. Однако, замечает Шеллинг, «Пифагор *не говорит*, что эти движения *вызывают* музыку; но что *они сами суть музыка*»; так же следует прочитывать и Платона (Филеб, 17d): «музыкант — это тот, кто от чувственно воспринимаемых гармоний переходит к сверхчувственным, умопостигаемым, и к их пропорциям». Неопифагорейство Шеллинга, таким образом, возрождает музыкальную космологию после ее смерти, вызванной научным открытием вакуума в космосе. В сущности, считает Шеллинг, до открытия Пифагора и сейчас «еще даже не доросли». Проблема же философии музыки, как утверждает философ, является еще более сложной: нужно открыть закон, которым регулируется число планет и расстояний между ними, и только таким образом получить доступ к рассмотрению внутренней системы тонов.

(7) Наконец, выделим еще одну мысль. Наряду с уподоблением форм музыки (ритма, гармонии, мелодии) чистому движению (небесных тел) можно увидеть неявно выписанную, но имеющую место в тексте аналогию «парения»: «небесные тела *парят*», «музыка [...] *парит* в пространстве, чтобы соткать из *прозрачного* тела звуков и тонов *слышимый* универсум» [там же, с. 240] (курсив наш — О.П.), то есть, уточним, чтобы сделать его движение *реальным*, облекающим бесконечное (движение тел) в конечное (течение музыки). Отсюда становится понятным, почему Шеллинг именует музыку «неорганическим искусством», выражающим единство во множестве через форму, но не через сущность (в отличие, например, от пластики).

Приведенные положения объясняют место и двойственную значимость музыки в шеллингианской системе искусств: (1) музыка, будучи наиболее общей среди всех «реальных», «изобразительных» (наряду с живописью и пластикой) искусств подошла к «возможности выявления в разуме»; (2) в то же время музыка — лишь их «первая потенция» (уже в живописи появляются линии и формы, образы и изображения «истинных предметов»⁴, тогда как пластика — скульптура являет абсолютное в полноте бытия). Шеллинг до конца проводит параллель с небесными телами: они тоже «первичные единства» (единство и потенция синонимичны (см.: [15, с. 79])), в их движениях «выявляется заложенный в них только для одной лишь первой потенции тип разума» [там же, с. 242]. Образы музыки «хаотичны», «нерасчленены», выражают лишь чистую форму этих движений, отмежеванную от телесного. Но в этих пределах музыка есть «безграничайшее из всех искусств» [там же].

Все вышеизложенное не означает, что музыка не может быть, по Шеллингу, приятной, волнующей либо стать выражением «здорового аффекта» или страдания. Далее, однако, следует недвусмысленное

⁴Ссылаясь на текст доклада 1807 года, заметим, что живописи с телесностью повезло гораздо больше, — там речь идет и о необходимом равновесии между формой и материей, и о согласии между *душой и телом*, и о слиянии красоты души с «чувственной грацией» [16, с. 70]. Критикуя положение дел, которое в живописи явилось следствием теоретических постулатов И.И. Винкельмана о значении души в искусстве и возвышении последнего «до царства духовной свободы», Шеллинг, в частности, замечает: «начиная с этого момента художники обрели, правда, известное стремление к идеалу и представление о возвышающейся над материей красоте, но эти представления были подобны красивым словам, за которыми не следовали дела. Если раньше художники создавали тела без души, *то данное воззрение открывало лишь тайну души, но не тела*. Теория, как это часто бывает, быстро перешла в свою противоположность, но *живая середина между тем и другим найдена не была*» [там же, с. 56].

но: увлечение «живописующими» возможностями может быть одобрено лишь современным — «совершенно испорченным и упадочным вкусом», способным восхищаться блеянием овец в гайдновском «Сотворении мира» [15, с. 231]. Для «истинно философской науки об искусстве» музыка может существовать только абсолютным образом.

Пожалуй, именно здесь проходит водораздел между осмыслением музыки Шеллингом и Пифагором.

Пифагорейская рефлексия помимо открытия математических закономерностей — пропорций интервальных отношений, лежащих в основании «земной» музыки, или *musika humana* (Алкмион) (см.: [5, с. 11-18]), и усмотрения в них аналога числовой организации космоса, то есть помимо рассмотрения музыки, как сказал бы Шеллинг, «абсолютным образом», сосредоточивается на живой музыкальной практике и, в частности, на неоднозначном воздействии музыки. Это воздействие греки называли «психогогическим», или управлением души [14, с. 72]. Из высказываний Аристоксена, занимавшего «альтернативную» пифагорейскую позицию чувственного, слухового, а не интеллектуального познания и оценки музыки⁵, следует, что пифагорейцы не только осознавали суггестивное влияние музыки, но и использовали его практически: «они использовали врачебное искусство для очищения тела, а музыку для очищения души» (фр. 26). Понятие катарсиса, как комментирует эту фразу Л.Я. Жмудь, «имеет здесь не только медицинский, но религиозно-этический смысл» [4, с. 93]. Один из сюжетов-легенд о жизни Пифагора свидетельствует о том, что он сам прекрасно владел искусством такого очищения — «усмирил и привел в чувство пьяного тавроменского юношу звуками гипофригийского лада, сменявшими друг друга в ритме спондей» [5, с. 27]. Знание дифференциации воздействия в соответствии с различными ритмическими и ладовыми структурами исполняемого песнопения или инструментального «услаждения» (например, игрой на флейте) явилось, как замечает В. Татаркевич, тем фоном, на котором «сложилось учение об этосе музыки или о ее психогогическом (воспитательном) воздей-

⁵В ранней античности существовало два критерия различения симфонических (консонансных) и диафонических (диссонансных) интервалов. «Этому различению, — пишет Д. Золтаи, — соответствуют два главных направления античной теории музыки. Сторонники гармонического направления выносили свое решение о гармоническом звучании интервала, опираясь на услаждаемый музыкой слух [...] Каноники, напротив, отталкиваясь от главных пифагорейских предпосылок и возможности арифметического исчисления звуковых интервалов, считали математическую природу пропорции, выражающейся в соотношенности друг с другом звуков, единственным аутентичным свидетельством» [5, с. 21].

ствии, ставшее постоянным элементом греческого понимания музыки, более популярным даже, чем ее математическая трактовка» [14, с. 73]. Однако для самих пифагорейцев открытие воспринимающей и «очищающейся» под звуки музыки *души*, было скорее «менее популярным», нежели учение об интеллектуальном созерцании гармонии космоса в звучащей и несовершенной человеческой музыке. Согласно Аристиду Квинтилиану, Пифагор, умирая, рекомендовал своим ученикам всячески совершенствоваться в игре на монохорде⁶. «Этим он будто бы хотел сделать очевидным то — говорит Аристид, — что вершина совершенства в музыке достижима скорее *чисто духовно*, посредством чисел, нежели чувственно, через слух» (цит. по: [5, с. 25]) (курсив наш — О.П.). Интеллектуальное постижение музыки, дававшее «выход в открытый космос» — прозрение совершенной гармонии *Musica mundana*, несомненно, перекрывало по своей метафизической значимости этическую сторону смягчения музыкой «необузданности души» (Аристоксен). Тем не менее, не следует сбрасывать со счетов тот факт, что именно пифагорейское учение утверждает «место» души и духа рядом с музыкой и закрепляет его вплоть до сегодняшнего дня (Т. Адорно, Ж.-Л. Нанси (см.: [17])), на последующие более чем 26 столетий. По замечанию Х. Ортеги-и-Гассета, выражение «*soma-sema*» — «тело-тюрьма» принадлежит пифагорейцам [10, с. 529], и, если это так, то пифагорейская музыка, в силу ее интеллигибельной потенции воздействует на душу (и только) не случайно; если же пойти еще дальше, то можно увидеть в этой интерпретации *намек на оппозицию души и тела, а точнее предпосылки ее зарождения уже в первой рефлексии о музыке*.

Рассматривая шеллингианскую и пифагорейскую эстетики под углом «трех составляющих» концепта *музыкальной телесности* (см.: [11]), а именно: языковой, исполнительской и слушательской (перцептивной) компоненты, можно сказать, что пифагорейская философия касается двух из них — языка (акустически и гармонически) и восприятия, вернее, его «обратной» стороны — стороны воздействия, в то время как модель Шеллинга затрагивает только языковую сферу

⁶ Монохорд во времена Пифагора не был собственно музыкальным инструментом, но использовался в качестве инструмента-прибора, пригодного и изобретенного (вероятно самим Пифагором (см.: [Диоген Лаэртский VIII, 12]) для акустических экспериментов. Он представлял собой струну (органического происхождения), натянутую на своеобразный «гриф», имеющий 12 делений, и упражнения на нем могли носить исключительно познавательный, так сказать «анатомический» с точки зрения акустики и гармонии, но никак не художественный, чувственно и душевно улаждающий характер.

(в связи с ее тождеством устройству «зримого универсума»), переистолковывая таким образом космологизм пифагорейства. Гармония сфер, «услышанная» Пифагором, — это универсальная гармония или созвучие (он слышал ее, когда «вонзал свой ум в небеса») создает «полнейшую, чем у смертных, и более насыщенную песнь при помощи движения и круговращения, совершающегося благозвучнейше и вместе с тем разнообразно прекрасно, хотя от неравных и разнообразно различествующих шумов, скоростей и величин и звездных констелляций, но взаимно расположенных в некоем музыкальном отношении» [1, с. 28]. Именно это разнообразие «шумов, скоростей и величин» движения небесных тел и является стезей, которую подхватывает и развивает Шеллинг.

Помимо усмотрения общности в факте «парения» как музыкальных звуков, так и небесных тел, Шеллинг пишет о параллелях: музыкального ритма и ритма движения планет — как действия сил центростремительных; музыкальной гармонии и лишённого ритма («без всякого ритма») движения комет как действия характерных для новой музыки центростремительный сил. Шеллинг также апеллирует к И. Кеплеру, для которого различные качества музыкальных голосов — баса, тенора, альты и дисконта «распределяются между различными планетами» [15, с. 240].

Вернемся к пифагорейской школе и зададимся вопросом о «телесной» составляющей ее музыкальной эстетики. «Все бытие в эту эпоху, — пишет А.Ф. Лосев, — рассматривается с точки зрения прекрасно организованного живого тела. Это тело, рассматриваемое как абсолютом, становится материальным и зрительно ощутимым космосом» [8, с. 256]. Речь идет о телесно-предметном (вещном) мировосприятии универсума. Натурфилософский ракурс («пифагорейцы постоянно рассуждают о природе и исследуют ее» — Аристотель [2, с. 85]) направляет к поиску «созидательной и творчески создающей сущности» [1, с. 267] универсума, каковой для пифагорейцев становятся числа или математические элементы. Число, понимаемое «в качестве архе» [5, с. 19], является универсальным началом, охватывающим космос, душу, тело, природу, музыку. И музыкальные пропорции в этом ряду — лишь частный случай действия универсального закона числа. Вместе с тем, между музыкой и космосом, в частности, движением небесных тел, усматривается прямое подобие. Музыкальная гармония представляет собой микрокосм; макрокосм также является музыкально звучащим (но «недоступным человеческому уху» [там же, с. 28]), что позволяет демонстрировать на его примере действие священных

четырёх чисел или пропорций (2:1, 3:2, 4:3, — отношение музыкальных консонансов так же поддерживает лад песни, как божественные числа и образуемая ими гармония поддерживает все мироздание). Поскольку космос и музыка описываются одними и теми же математическими отношениями, а космос трактуется «пластически-телесно» (Лосев), то можно назвать пифагорейский подход к музыке «*телесным*» подходом. Во избежание недоразумений, которые могут возникнуть в этой связи, сразу скажем, что пифагорейская «телесность» музыки имеет принципиально иное концептуальное наполнение, нежели понятие музыкальной телесности, тематизируемое нами. Наш подход к телесному основанию музыки прежде всего *антропологичен*, личностен, центрирован на человеке (человеке эстетическом, музыкальном). В пифагорейской же концепции человек не является и не может являться первоначальным отношением к миру, топосом или «местоимением» (Нанси), замыкающим на себе мир. «Античный чувственно-материальный космос вовсе не есть личность, он является не чем иным, как обожествлением вполне безличной природы» [9, с. 419].

Анализ приведенных философских позиций позволяет сделать следующие выводы.

(1) Музыка в обоих учениях выступает искусством «самим по себе», земным подобием разумного устройства универсума, искусством, сущность которого безлична или внеличностна. Для Шеллинга музыка есть не что иное, как ритм первообразов природы и универсума, который посредством этого искусства «прорывается в мир отображений» [15, с. 66]. Что же касается пифагорейцев, то античный чувственно-материальный космос также не имеет антропоморфных оснований.

(2) Обеим концепциям свойственно понимание истока музыки как трансцендентного по отношению к самой музыке. Поскольку у Шеллинга искусство творит не человек, но абсолют посредством человека или *genius'a* (*genius* — «обитающее в человеке божественное» [15, с. 184]), а у Пифагора — божественное числовое начало лишь переводится, транслируется земными звуками музыки, то сам человек, таким образом, оказывается бесконечно малым, как бы неуместным, по сравнению с музыкой. Музыкальные явления — интервалы, лады, ритмы, тоны — находятся «по ту сторону» человека и выражают идеальное всеобщее, то есть законы, на которых зиждется высшая гармония универсума. Здесь совершенно неважно, как и кто «восполняет» (Шеллинг) или воспроизводит (Пифагор) эту гармонию, поскольку музыкой «говорит» не человек, но абсолют.

(3) Так как человек в осмыслении музыкального искусства Шел-

линггом и пифагорейцами заключается «в скобки», вместе с ним там же оказывается и имманентная ему сенсорно-телесная организация. Пифагорейцы отказывают чувственному восприятию как «неточному» (Аристоксен) (см.: [4, с. 105-106]), Шеллинг же осуждает чувственное, видя в нем «преграду», мешающую проникновению в тот абсолютный мир, который содержится в формах искусства только идеально, мешающую постижению той «нерожденной красоты, неоскверненный луч которой освещает внутренним светом лишь чистые души и образ которой также скрыт от чувственного взора и также ему недоступен, как и образ нерожденной истины» [15, с. 41-42]. «Грубо, — утверждает Шеллинг, — считать чисто чувственные эмоции, чувственные аффекты или чувственные наслаждения [...] подлинным воздействием искусства» [там же, с. 52-53].

(4) При всей общности учений, которую мы попытались показать, они, если позволительно так выразиться, смотрят в разные стороны. Последовательно, шаг за шагом Шеллинг движется к обоснованию неорганического начала в музыке. Поэтому облечение идеального в реальное, свойственное всем «изобразительным искусствам», «явлено еще только как акт, как происшествие, но не как бытие» [там же, с. 401]. Всякое упоминание о воспринимающей человеческой душе в связи с этим, в принципе, чуждо шеллингианской музыкальной эстетике. Пифагорейцами же способность музыки управлять душой видится как ее этическое предназначение. Таким образом, *в истории философской мысли пифагорейцами впервые заявляется константа «музыка-душа».*

Отсутствие упоминаний о душе в связи с музыкальным восприятием (во всем тексте о музыке намек на душевное волнение встречается лишь однажды) отнюдь не означает, что главенствующая константа чужда музыкальной рефлексии Шеллинга. Напротив, она лишь меняет ракурс обоснования на натуралистический. Поясним. Согласно Шеллингу, истоком, из которого следует выводить теорию искусства должна быть не Душа, а Природа⁷ [16, с. 53]. Рассмотренные «музыкальные» положения философа в полной мере отвечают заданной им максиме. Но «ядро пуделя», как сказал бы А. Шопенгауэр, заклю-

⁷В силу важности данной мысли приведем цитату полностью: «в многочисленных теориях, выдвинутых в данной области, все-таки уделялось недостаточное внимание вопросу об истоках искусства. [...] Что же касается знатоков и ценителей искусства, то они из-за большей недоступности природы предпочитают обычно выводить свои теории из наблюдения над душой, чем из науки о природе» [15, с. 53].

чено в том, что для Шеллинга Душа и Природа представляют единство: «тому, кто воспринимает природу как нечто мертвое, — говорит философ, — никогда не совершить то глубокое, сходное с химическим процессом деяние, в котором, словно очищенное пламенем, возникает чистое золото красоты и истины» [16, с. 55]. Именно обращение к искусству обнажает это единство: «созерцающего с внезапной ясностью озаряет воспоминание *об изначальном единстве сущности природы с сущностью души*» [там же, с. 73] (курсив наш — О.П.).

Итак, обе концепции, обладая неоспоримой значимостью, предельно удалены от нашей позиции в виду их тотальной внеантропологичности. И все же, завершая, мы позволим себе небольшую импровизацию на одну из созвучных с нашей шеллингианских тем. Только в человеке, пишет Шеллинг, «как в некоем средоточии, возникает душа, без которой мир был бы подобен природе без солнца» [16, с. 70], и только в человеке «душа и тело выступают в их неразличимости» [15]. Если мы соединим это положение с той самой, лишь однажды высказанной мыслью, что красота музыкальных звуков «воспринимается душой», то их синтезом явится следующий тезис, которого нет в тексте, но который не противоречит его логике: красоту музыки воспринимает душа, но не как в себе сущая субстанция, отделенная, отчужденная от тела, а как душа «этого тела». Или: воспринимает тело, которое есть тело только в связи с душой.

Литература

- [1] *Античная музыкальная эстетика* / Сост. А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. — М.: Искусство, 1960.
- [2] *Аристотель*. Сочинения: В 4-х т. Т. 1. — М.: Мысль, 1976.
- [3] *Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миро-созерцания Серена Киркегора. — М.: Искусство, 1970.
- [4] *Жмудь Л.Я.* Пифагор и его школа. — Л.: Наука, 1990.
- [5] *Золтаи Д.* Этнос и аффект. История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. — М.: Прогресс, 1977.
- [6] *Левчук Л.Т.* Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навчальний посібник. — К.: Либідь, 1997.

- [7] *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 195-393.
- [8] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. — М.: Искусство, 1963.
- [9] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х книгах. Кн. 1. — М.: Искусство, 1992.
- [10] *Ортега-и-Гассет Х.* Человек и люди // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. — М.: Весь мир, 1997. — С. 480-698.
- [11] *Полтавцева О.Н.* О трех коммуникативных измерениях человеческой телесности в музыке // «Філософські перипетії». Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, серія «Філософія». — 2008. — № 812. — С. 182-194.
- [12] *Полтавцева О.Н.* Истоки умолчания чувственно-телесного начала в музыке: эстетические концепции Г.В.Ф. Гегеля и А. Шопенгауэра // Актуальні проблеми духовності: Збірник наукових праць / За заг. ред. проф. Я.В. Шрамка. — Вип. 11. — Кривий Ріг: КДПУ, 2010. — С. 177-190.
- [13] *Полтавцева О.Н.* Разрушение оппозиции «душа/дух-тело» в неклассической философии музыки // «Філософські перипетії». Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, серія «Філософія». — 2005. — № 654. — С. 145-156.
- [14] *Татаркевич В.* Античная эстетика. — М.: Искусство, 1977.
- [15] *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. — М.: Мысль, 1999.
- [16] *Шеллинг Ф.В.Й.* Об отношении изобразительных искусств к природе. — М.: Мысль, 1989. — С. 52-85.
- [17] *Nancy J.-L.* The Sense of the World. — Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.

Надійшла до редакції 3 березня 2012 р.