

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ В СИНЕРГЕТИЧЕСКОМ КЛЮЧЕ

PHILOSOPHY OF MUSIC IN A SYNERGETIC KEY

Аннотация

В статье предлагается философская интерпретация музыки с позиции синергетики. Важнейшими «сюжетами» оказываются обозначение элементов музыки как системы, выявление механизма саморазвития музыки, а также определение её места в системно-эволюционирующем мире.

Ключевые слова:

музыка, синергетика, система, развитие, эволюция, личность, сознание, самосознание, мир, материя, аттрактор, суператтрактор.

Abstract

The article gives a philosophical interpretation of music using a synergetic approach. The most important points of it are: understanding of music as a system and designation of its elements, revelation of mechanism of self-development of music as well as its place in the system-evolutionary world.

Keywords:

music, synergetics, system, development, evolution, personality, consciousness, self-consciousness, world, matter, attractor, superattractor.

Мы предлагаем философское рассмотрение музыки в рамках синергетического мировидения¹. В контексте указанного мировидения мир представляет собой системно-эволюционирующую материю, т.е. эволюционное движение систем. При этом движении отличием системы, находящейся на последующем уровне эволюции, от существующей на

¹ По мнению М.С. Кагана, синергетические законы имеют «действительную всеобщность» и потому «философско-онтологический... характер». Каган М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. СПб., 1997. С. 52. Об этом см. также: Каган М.С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении. СПб., 2006.

предыдущем, является более совершенная в качественном отношении организация её элементов, обусловленная интеграцией, упорядоченностью и т.д. элементов, входящих в систему предыдущего уровня.² В этом смысле музыкальное искусство для нас – система. Обратимся к характеристике этой системы.

Музыкальное искусство как система

В синергетическом смысле музыкальное искусство, на наш взгляд, можно определить как *систему (систему отношений), элементами которой являются субъект, человек, и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), «потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки.* Проясним наше понимание названных элементов.

Что касается субъекта (человека), то последний существует для нас на разных уровнях: отдельного человека, человеческой группы (объединения людей по тому или иному признаку: возрастному, профессиональному и т.д.), нации, человеческой общности определённой исторической эпохи, человечества в целом. Такая точка зрения, в целом, соответствует общепризнанному в философской литературе отношению к субъекту.

Если говорить об объекте (мире), то таковой предстаёт для нас, так же как и субъект, на разных уровнях: отдельного явления (природного, социального, культурного), совокупности явлений различного плана, а также мира в целом. Здесь мы, как и в случае с рассмотрением субъекта, следуем

² Подробнее об этом см.: *Хакен Г.*: 1) Синергетика: пер. с англ. М., 1980; 2) Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах: пер. с англ. М., 1985; 3) Тайны природы. Синергетика: учение о взаимодействии: пер. с нем. М.; Ижевск, 2003; *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. 6-е изд. М., 2008; *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.*: 1) Основания синергетики. Синергетическое мировидение. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005; 2) Синергетика: нелинейность времени и ландшафты коэволюции. М., 2007 и др.

существующей традиции понимания объекта в философской науке, единственно, по аналогии с трактовкой субъекта, считаем возможным расширить объект до уровня мира.

Под «потребностью» эволюционирующего мира в музыке мы понимаем предпосылку общего эволюционного движения мира.

Музыкальный язык для нас – то, что особым образом запечатлевает, овеществляет в звучании (звуковой материи) отношения входящих в музыкальную систему элементов. В этом плане музыкальный язык – один из элементов музыки, в котором происходит интеграция всех элементов музыкального искусства, что *предопределяет возможность языка музыки служить воплощением музыкального искусства.*

Учитывая особую значимость музыкального языка в выявлении сущностных основ музыки, рассмотрим его подробнее.

Во-первых, музыкальный язык – *единое образование в силу единства музыки.* (О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства XX в. Так, например, известный русский композитор и пианист Н.К. Метнер подчёркивал: «Я хочу говорить о музыке, как... о некоей стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, т.е. музыкальность... о музыке, как о некоей единой лире, управляющей нашим воображением».³)

Во-вторых, единство музыкального языка образует *теснейшая взаимосвязь его проявлений, фиксируемых понятиями «род», «жанр» и «стиль».* □ (Например, фортепианную прелюдию Шопена из цикла 24 прелюдий можно рассматривать как один из ведущих жанров в творчестве композитора, особенность его индивидуального стиля, а также стиля исторического – Романтизма, понимать как «образ» профессиональной музыки первой половины XIX в. и т.д. Опера Мусоргского «Борис Годунов» одновременно и оперный жанр, и своеобразный род оперной музыки:

³ Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Р., 1978. С. 5.

историческая драма, и выражение характерных особенностей стилей различных уровней: индивидуального – композитора, группового – творческого объединения «Могучая кучка» и пр.) Последнее позволяет предположить наличие феномена *трансформации рода, жанра и стиля музыкального искусства: перехода рода в жанр, стиль; жанра – в род, стиль и т.д. внутри единого музыкального языка.*

Итак, музыкальный язык – это единое образование, представленное взаимосвязью его проявлений: рода, жанра и стиля музыкального искусства. Возникает вопрос: что является условием, обеспечивающим указанную их взаимосвязь?

На наш взгляд, такое условие – *наличие музыкального произведения.*⁴ Именно в музыкальном произведении находит концентрированное выражение язык музыкального искусства, иначе говоря, *именно музыкальное произведение оказывается важнейшим условием существования музыкального языка, а значит, и музыки в целом.*

Имея в виду значимость музыкального произведения в репрезентации музыкального языка, обратимся к его параметрам.

Прежде всего, важно помнить о том, что это произведение *звуковое, т.е. границы его существования определяет звук, звучание.* Как чётко указал Г.А. Орлов, «музыка живёт только в звучании... Она даёт человеку шанс вступить в жизненно важный контакт с труднодоступными уровнями существования, указывает на нечто “позади” себя, но то, на что она указывает неотделимо и неотлично от звучания. Смысл и средство, вестник и весть едины, неповторимы и незаменимы. Не существует ни другого способа пережить

⁴ Музыкальное произведение в нашем понимании – главным образом продукт европейской профессиональной музыкальной культуры, появившийся, вследствие развития личностного начала в музыке, на рубеже XVI–XVII вв. и просуществовавший до XX в., отличительные особенности которого – письменная фиксация, а также принадлежность в равной степени композиторскому и исполнительскому творчеству.

опыт, доставляемый музыкой, ни возможности описать его, и раскрываемый ею мир в отсутствие звучания может быть лишь воспоминанием или предвкушением».⁵ Что же представляет собой звуковой материал музыкального произведения?

По нашему мнению, таким материалом оказывается *единство трёх уровней (слоёв) звучания, именуемых нами физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным.*

Физико-акустический уровень – естественно-природный (физический) срез звучания музыкального произведения, коммуникативно-интонационный уровень – естественно-природный (интонационный, или биологический), духовно-ценностный уровень – социокультурный (человеческий). Таким образом, *обнаруживаемые в музыке три звуковых уровня: физико-акустический, коммуникативно-интонационный и духовно-ценностный, соответственно связаны с физической, биологической и человеческой реальностью.*⁶ А поскольку эти, перечисленные в вышеприведённой

⁵ Орлов Г.А. Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005. С. 364.

⁶ Наличие этой связи подтверждают опыты венгерского музыковеда и орнитолога П. Сёке, описанные им в книге «Происхождение музыки и три её мира: физический, биологический и человеческий» (*Szoke P. A zene eredete es harom vilaga. Az elet elotti, Az allati es az emberi let szinijen.* Budapest, 1982). В этой работе автор, занимающийся необычной наукой – орнитомузыковедением, т.е. наукой, изучающей «музыку» птиц, приходит к выводу о том, что существуют три мира музыки: человеческая, биологическая и физическая. Причём если человеческую музыку мы воспринимаем как действительно музыку, то биологическую и физическую мы таким образом не воспринимаем, поскольку для этого необходимо «расшифровать» биологическое и физическое звучание. Что это значит? П. Сёке утверждает, что если прослушать в замедленном темпе – в 2, 4, 8, 16, 32 и более раз – пение птиц, голоса зверей, а также звуки, издаваемые предметами – скрипы, шумы и т.д. (учёный называет свой метод «микроскопией звука»), то мы услышим, правда, не всегда, в связи с

последовательности, типы реальности представляют собой этапы мирового эволюционного процесса, названные уровни звучания можно рассматривать как *поступательные этапы эволюции музыкального произведения, заключающейся, в согласии с общим принципом эволюции, в его (музыкального произведения) качественном совершенствовании.*

В самом деле, исследуя звуковую ткань музыкального произведения с точки зрения физико-акустического уровня звучания, можно говорить о таких феноменах, как *ритм, метр, темп, тембр, динамика*, являющихся первичными средствами музыкальной выразительности.

Исследуя эту ткань с точки зрения коммуникативно-интонационного уровня, можно говорить не только о ритме, метре, темпе и т.д., но и *интонации*, оказывающейся качественным итогом (качественной суммой) предшествующего эволюционного развития звуковой материи, определяемой в понятиях «ритм», «метр», «темп», «тембр» и «динамика».

Наконец, рассматривая звуковую ткань музыкального произведения в аспекте духовно-ценностного уровня звучания, можно уже говорить не только о ритме, метре, темпе, тембре, динамике, интонации, но и *ладе, тональности, мелодии и гармонии*, представляющих собой, в свою очередь, качественный итог (качественную сумму) предшествующего эволюционного становления звуковой материи, фиксируемой понятиями «ритм», «метр», «темп», «тембр», «динамика» и «интонация». □

Мы обрисовали систему музыкального искусства. Каким образом осуществляется её саморазвитие?

О механизме саморазвития музыки

Напомним, музыка в нашем понимании – *система (система отношений), элементами которой являются субъект (человек), объект (мир),*

этим Сёке говорит о «музыкальности» явлений природы, звучания, по структуре своей (т.е. организации) соответствующие человеческой музыке. Об этом см.: *Васильева Л.* Петер Сёке: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» // Иностранная литература. 1983. № 9. С. 204-207.

«потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки. Ведущим элементом этой системы является субъект – человек. В этом плане развитие субъекта как элемента в системе музыкального искусства выступает в качестве механизма саморазвития (эволюции) музыки.

Поскольку субъект здесь, по сути, представляет собой полисубъектное образование, в состав которого входят такие субъекты, как отдельный человек, человеческая группа, нация, историческая общность людей, человечество в целом, развитие этого субъекта, обуславливающее саморазвитие музыки, по всей видимости, есть не что иное, как развитие межсубъектных (интерсубъектных) отношений в рамках данного субъекта. Вместе с тем очевидно, что обозначенное нами развитие межсубъектных отношений само имеет предпосылку. В качестве последней, на наш взгляд, необходимо рассматривать развитие отдельного человека. В силу того, что развитие отдельного человека связано с развитием его личности,⁷ именно развитие личности отдельного человека в системе музыкального искусства обеспечивает эволюционное саморазвитие музыки (поясним, что личность мы понимаем как духовное начало человека, выражающееся в наличии у человека гармоничного единства его сознания и самосознания, а под «отдельным человеком» – композитора, исполнителя или слушателя, представляющих, по словам Б.В. Асафьева, своеобразную «триаду» в музыке).

Выдвинутое нами положение проиллюстрируем конкретным материалом, взятым из истории развития музыкального искусства.

Так, в первобытнообщинную эпоху, когда ещё не произошло вычленения индивида (отдельного человека) из коллектива, музыкальное творчество носило коллективный характер. Плодами подобного коллективного творчества выступали достаточно примитивные музыкальные сочинения, во

⁷ Об этом см., напр.: *Ананьев Б.Г.* Человек как предмет познания. Л., 1969 (3-е изд. – СПб., 2001).

многим основанные на подражании различным звучаниям физической («неживой») и биологической («живой») природы. Такое подражание обуславливало предельную близость музыки того времени немзыкальным звуковым явлениям. Что касается существования установки в данную эпоху на подражание звучаниям природы в музыке (и, как следствие, сближения музыки и немусики), то это прекрасно показал А.П. Мерриам, в частности на примере древнего предания жителей Сьерра-Леоне о происхождении мелодии одной из популярных у них песен (баланы) от пения птицы.⁸

Не существовало развитой личности в музыке и в эпоху древних государств: Индии, Китая, Египта, Греции и т.д. Это убедительно явствует из высказываний специалистов в области культур Древнего мира. Так, например, О. Фрейденберг, автор трудов, посвящённых музыкально-поэтическому наследию Древней Греции, писала: «Лирический певец поёт о себе, но это “себя” очень специфично. Личных эмоций он почти не знает... Я предлагаю вспомнить личную форму хоровых песен, явно безличную по содержанию».⁹ Однако, безусловно, в рассматриваемую эпоху уже наблюдалось проявление личностного начала в области музыкального творчества. Подтверждение тому – сохранившиеся до нашего времени имена древних творцов музыкально-поэтических сочинений: Бо Цзы-я, Чжун Цзы-ци, Сян (Китай); Ина-икииаллак (Шумер-Вавилония); Ху-фу-анх (Египет); Терпандр, Пиндар, Саккад, Алкей, Сапфо, Тимофей из Милета (Греция) и др. Что касается Древней Греции, то исторически наиболее отдалённой от нас фигурой является здесь Терпандр (VII в. до н.э.).

Подчёркивая возникновение личностного начала в музыкальном искусстве древних государств, следует, однако, отметить, что ввиду исключительного господства в данную эпоху традиций и канонов в художественном творчестве, в том числе музыкальном, это личностное начало прежде всего

⁸ *Merriam A.P.* The anthropology of music. 7th print. Evanston, 1978. P. 65.

⁹ *Фрейденберг О.* Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 109.

проявилось в деятельности *слушателя* и *исполнителя* (причём больше – слушателя) музыкальных сочинений.

В эпоху европейского Средневековья также нельзя обнаружить развитую личность ни в одном из трёх основных проявлений средневекового музыкального искусства: ни в культовом, ни в светском (постепенно профессионализирующихся), ни в народном; в культовой и светской музыке, прежде всего музыкально-поэтической лирике средневековых рыцарей, она не могла появиться, поскольку личностная деятельность зависела от предустановленных правил музыкального творчества; в народном музыкальном искусстве – по причине внеличностной (коллективной) его природы.

Несмотря на отсутствие ярко выраженной личности в музыкальной культуре этого исторического периода, всё же можно назвать сохранившиеся в истории имена мастеров музыкального искусства (иногда под псевдонимами), что, по всей видимости, позволяет говорить о таких мастерах как, в определённом смысле, личностях: Ноткер Заика, Якопоне да Тоди, Фома Челано (культовая музыка); Вольфрам фон Эшенбах, Бернарт де Вентадорн, Вальтер фон дер Фогельвейде, Тибо Шампанский (светская музыка) и др. Более того, на основании сохранившихся произведений многих из названных творческих деятелей можно даже высказать утверждение об известном развитии личностного начала в музыке европейского Средневековья по сравнению с масштабом его пребывания в музыкальном искусстве эпохи древних государств. Мы имеем в виду то, что по сравнению с историческим периодом древних государств, в котором, как было отмечено выше, личность в музыке главным образом проявлялась лишь в качестве личности *слушателя* и *исполнителя* музыкальных творений, в эпоху европейского Средневековья мы встречаемся со всё более активным «заявлением о себе» и личности *композитора*. Последнее выражалось во всё более частом преодолении творцами музыкальных сочинений канонических законов и норм музыкально-творческой деятельности.

Исключительно важным этапом становления личности в музыке стала эпоха Возрождения: благодаря наблюдаемым в это время секуляризации музыкальной деятельности и распространению профессионального музыкального искусства. Как отмечают исследователи западноевропейской музыки Ю.К. Евдокимова и Н.А. Симакова, «начиная... с конца XV в.... можно ощутить... конкретные особенности стилистики, известную степень художественного своеобразия крупных (деятелей музыкального искусства. – А. К.) того времени».¹⁰

Важнейшим показателем роста личностного начала в музыке в этот период стала активизация выражения новаторства, оригинальности в творчестве наиболее ярких композиторов. Новаторство, а значит, выражение личностных свойств композиторов этого времени, проявлялось в двух направлениях: во-первых, в наполнении композиторами новым содержанием традиционных жанров музыкального искусства, во-вторых, в создании творцами музыкальных произведений новых жанров музыкального творчества.

Одним из примеров первого направления можно считать творчество нидерландского композитора Г. Дюфаи, использовавшего при создании произведений в жанре средневековой католической музыки – мессы – мелодии светских песен, таких как «Бледно личико твоё», «Вооружённый человек» и др.

О втором направлении говорит прежде всего рождение в Италии таких новых жанров, как вокальные – *мадригал* (в творчестве К. Джезуальдо, К. Меруло, К. Монтеверди) и позже – *опера* (сочинение Я. Пери и Я. Корси) и инструментальные – *соната* (у А. и Дж. Габриели) и *сюита* (композиции В. Галилеи, Ф. да Милано). Следует особо отметить возникновение инструментальных жанров – сонаты и сюиты, поскольку именно возникновение этих жанров особенно свидетельствовало о росте личностного

¹⁰ Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения: *Cantus prius factus* и работа с ним. М., 1982. С. 28.

начала композиторов в рассматриваемое время. Показательно в этом плане суждение Б.В. Асафьева. Развитие европейского инструментализма, подчёркивал учёный, было бы немислимо без его установок на «очеловечивание», выражение «эмоционально-идейного мира европейского человечества».¹¹

Свидетельством достижения определённого личностного развития деятелей музыкального искусства (главным образом композиторов) эпохи Возрождения явилось – впервые в истории развития музыки – *возникновение музыкального произведения как завершённого, зафиксированного нотами продукта музыкально-творческого процесса*. Однако, в силу того, что эта завершённость *ещё не была окончательной* (поскольку до конца не были разведены функции композитора и исполнителя: исполнитель часто по своему усмотрению мог изменять порядок чередования частей в интерпретируемом им музыкальном произведении, импровизировать), по всей видимости, нельзя говорить о проявлении *в полной мере развитой личности композитора и исполнителя* в музыкальном искусстве. В то же время стоит подчеркнуть, что вследствие общих гуманистических достижений, обеспечивших в данную эпоху расцвет личности человека, вероятно, можно говорить об утверждении, впервые в истории, *полномерной личности слушателя* музыкальных произведений.

В период XVII–XVIII вв. своеобразным нормативом художественной, в том числе музыкальной, деятельности стал выступать *эстетический вкус*. О необходимости соблюдения в музыке требований эстетического вкуса, при этом в равной степени композиторами и исполнителями, писали сами теоретики и практики музыкального искусства XVII–XVIII столетий: И.С. Бах, К.Ф.Э. Бах, Ф. Джеминиани, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо и многие другие.

Установление в период XVII–XVIII вв. правил и канонов – эстетического вкуса – в музыкальном искусстве свидетельствовало об известной близости

¹¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971. С. 220.

музыкально-творческих установок этого времени соответствующим установкам некоторых предшествующих исторических периодов, например, европейского Средневековья. Вместе с тем, при всей близости указанных установок, нельзя не отметить и их существенного различия. В XVII–XVIII вв. считалось обязательным присутствие личностного начала в музыкально-творческой деятельности композиторов и исполнителей. Скажем больше: это требование присутствия личностных черт, особенностей композиторов и исполнителей в их творческой практике было выражено даже сильнее, чем в предшествующую эпоху – эпоху Возрождения. Об этом, в частности, говорит отсутствовавшая в эпоху Ренессанса забота самих мастеров музыкального искусства – композиторов и исполнителей – о сохранении своего «Я», уважении к их личностному достоинству. Последняя отчётливо предстаёт в некоторых характерных высказываниях деятелей музыкального искусства XVII–XVIII вв.: И.С. Баха, В.А. Моцарта и др.

Развитие личностного начала деятелей музыкального искусства, в данном случае это касается прежде всего композиторов, в период XVII–XVIII вв., по сравнению с историческим периодом Возрождения, так же как и композиторов Возрождения, по сравнению с творцами музыки европейского Средневековья, проявлялось в двух направлениях (правда, теперь исключительно в рамках светского искусства): наполнении творцами музыкальных сочинений новым содержанием имевшихся жанров музыкального искусства (преимущественно эпохи Возрождения), например, *сонаты* – И.С. Бахом, Г.Ф. Генделем, В.А. Моцартом, *сюиты* – Ф. Купереном, Ж.-Ф. Рамо, *оперы* – Б. Галуппи, Г.Ф. Генделем, В.А. Моцартом, Д. Чимарозой и создании композиторами новых жанров, например, *Concerto grosso* (сочинения А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, А. Корелли), *концерта* (сочинения А. Вивальди, Й. Гайдна, В.А. Моцарта), *симфонии* (произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Я. Стамица).

Дальнейшее становление личности композитора и исполнителя в XVII–XVIII вв. обусловило *возникновение в это время нового этапа*

самоопределения музыкального произведения, выразившегося в усилении разделения функций композитора и исполнителя.

Принципиально важной ступенью в развитии личностного начала композиторов и исполнителей, по сути, утверждения личности *композитора* и *исполнителя*, явилась первая половина XIX в. – эпоха Романтизма, показателем чего стала дифференциация эстетического вкуса как общеканонического феномена на ряд индивидуальных вкусов, свойственных выдающимся деятелям музыкального творчества. Об утверждении в эпоху Романтизма личности композитора и исполнителя (причём как личности гениальной) свидетельствуют многие теоретики и практики музыкального искусства того времени.

Проявление личности (т.е., как было отмечено выше, единства сознания и самосознания) композиторов в это время наблюдалось в двух аспектах: гражданственном пафосе, порыве в утверждении гуманистических идеалов истинного, должного существования (что соответствовало проявлению сознания творцов музыкальных произведений) и выражении лирических, интимных чувств и переживаний, нередко связанных с деталями жизни авторов (соответствующем проявлению самосознания композиторов).

Указанные личностные проявления композиторов обнаруживались главным образом в рамках зародившихся в это время новых музыкальных жанров. В первом случае – *симфонической поэмы* (в творчестве Ф. Листа), во втором – *ноктюрна* (у Ф. Шопена), *интермеццо*, *новеллеты* (у Р. Шумана), *экспромта*, *музыкального момента* (у Ф. Шуберта).

Что касается исполнителей, то об их личности (единстве сознания и самосознания) свидетельствует возникновение в рассматриваемую эпоху специальной профессии музыканта-исполнителя, в соответствии с которой музыкант был обязан исполнять (интерпретировать) музыкальные произведения различных эпох, постоянно совершенствовать своё исполнительское мастерство (чему служила организация всевозможных исполнительских состязаний, турниров). Выдающимися музыкантами-

исполнителями эпохи Романтизма были К. Вик, Ф. Калькбреннер, Ф. Лист, И. Мошелес, Н. Паганини, С. Тальберг, Ф. Шопен и другие.

Закрепление личности композитора и исполнителя в музыкальном искусстве эпохи Романтизма выразилось *в отчётливой завершённости музыкального произведения*, что, в частности, проявилось в решительном разъединении деятельности композитора и исполнителя.

Таким образом, эпоха Романтизма – эпоха рождения личности отдельного человека в музыке: композитора, исполнителя и слушателя. С этого исторического периода отдельный человек начинает более активно взаимодействовать с различными человеческими группами, нациями, историческими общностями людей, человечеством в целом, т.е. осуществлять межсубъектные (интерсубъектные) отношения в рамках субъекта как элемента в системе музыкального искусства. Результатом указанного взаимодействия явилось последовательное «расширение» личности такого отдельного человека, в конечном счёте выразившееся в стремлении её к «слиянию» с Универсумом. Особенно эта тенденция заявила о себе в XX в., воплощением которой стало создание многими композиторами XX столетия музыкальных произведений, отражающих вселенскую гармонию: П. Хиндемита («Гармония мира»), Дж. Адамсом («Учение о гармонии»), Ч. Айвзом («Вселенная»), О. Мессианом («От каньонов к звёздам»), С. Губайдулиной («Перцепция») – в академической музыке; П. Уинтером («Колыбельная матушки Китихи маленьким тюленям») – в джазе и др. (Правда, зачастую указанная тенденция приводила к полному «растворению», «уничтожению» личности в Универсуме, свидетельством чего являлось «уничтожение» музыки – фактически сведение её, подобно тому, что имело место в первобытную эпоху, к звучанию «неживой» и «живой» природы, – выражавшееся *в «исчезновении» музыкального произведения.*[□] Типичными в этом смысле можно считать творения У. Гассера, Э. Брауна, Ф. Ржевского; И. Соколова – выполненные в

академическом плане, а также большинство опусов джазовой, рок- и поп-музыки.)

Важно подчеркнуть, что развиваясь, музыка обеспечивает системно-эволюционное становление мира, выступая в качестве *суператтрактора* этого становления. Что имеется в виду?

Музыка – суператтрактор системно-эволюционирующего мира

В соответствии с системной эволюцией мира, пребывающая на последующем уровне эволюции система, по отношению к системе предыдущего уровня, выступает в качестве её аттрактора. Самая последняя система в этой цепочке – «аттрактор аттракторов» – оказывается суператтрактором.¹²

Поскольку системно-эволюционное развёртывание мира осуществляется как сложный многомерный и нелинейный процесс, возможно его различное теоретическое моделирование. Мы полагаем, мир (включая в него человека) можно рассматривать как эволюционирующую метасистему, эволюция которой осуществляется за счёт поступательной смены образующих её систем: природы («неживой», «живой»), общества, культуры, искусства (в целом), музыки. Иначе говоря, – как эволюционное возрастание: природа («неживая» – «живая») – общество – культура – искусство – музыка, где «живое» оказывается аттрактором «неживого», общество – природы, культура – общества, искусство – культуры и, наконец, музыка – искусства. При этом музыка, будучи аттрактором искусства, оказывается предельным аттрактором – суператтрактором – системно-развивающегося мира. Обратимся к более детальному рассмотрению указанной эволюционной динамики мира и, прежде всего, к эволюции внутри природы: «неживая» – «живая».

¹² Абсолютно точна формулировка В.П. Бранского: «Суператтрактор – предельное состояние самоорганизации материальной системы». *Бранский В.П. Социальная синергетика как постмодернистская философия истории // Общественные науки и современность. 1999. № 6. С. 123.*

В настоящее время в науке существуют две точки зрения на соотношение «неживого» и «живого». Первая, наиболее широко распространённая, заключается в трактовке «живого» – органического – как производного из «неживого» – неорганического. Вторая, представленная в первую очередь концепцией академика В.И. Вернадского, сводится к пониманию «неживого» (в терминологии Вернадского – «косного») и «живого» как принципиально различных явлений, вследствие чего «живое» никогда не развивается из «неживого» / «косного», а изначально пребывает и эволюционирует самостоятельно. Мы солидаризируемся с первой точкой зрения, поскольку именно она соотносится с отмеченным выше синергетическим видением взаимосвязи явлений в мире, в частности принадлежащих «неживой» и «живой» природе.¹³

На наш взгляд, практическим доказательством связи «неживого» и «живого» и, следовательно, возможности рассмотрения «живого» как новой ступени развития «неживого» может служить анализ «поведения» минерало-кристаллических образований. По свидетельству специалистов (минералогов, геохимиков, геологов), минералы, принадлежа литосфере земли, т.е. неодушевлённой, «неживой» материи, обладают характеристиками, которые присущи живым организмам: зарождаются, растут, гибнут и т.д.¹⁴ Таким образом, «живое» является аттрактором «неживого».

Итак, существует эволюция материальных форм в рамках природы («неживая» – «живая»). Вместе с тем, природа, как целостное системное

¹³ Думаем, что аргументом в пользу идеи о возможности перехода «неживого» к «живому» может служить мысль Н.Н. Моисеева о длительном образовании биосферы из геосферы (в течение около 200-400 миллионов лет), когда «на Земле исчезли обстоятельства, породившие бифуркационную сборку, и установились условия, обеспечивающие справедливость принципа... всё живое – только от живого». *Моисеев Н.Н. Универсальный эволюционизм и коэволюция // Природа. 1989. № 4. С. 6.*

¹⁴ См., напр.: *Вульф Г.В. Жизнь кристаллов. 2-е изд., доп. М., 1922.*

образование, сама эволюционирует и в качестве эволюционирующего образования подготавливает появление общества, тоже целостного системного явления. Иными словами, общество – последующая за природой стадия развития мира (включая человека). Прокомментируем этот тезис.

Очевидно, что общество возникает с появлением человека, которое, в свою очередь, обусловлено формированием в природной биологической среде у представителей предшествующего человеческому обществу семейства гоминид феномена, именуемого «сознание». Причём первоначально – коллективного сознания: «Мы» и лишь постепенно, в процессе эволюции этого типа сознания, – индивидуального сознания: «Я».¹⁵ Как отмечают многие исследователи, человеческое сознание – продукт эволюции психической организации, зачатки которой наблюдаются уже в биологическом мире. (Своеобразное «напоминание» об этом, по всей видимости, – наличие в структуре человеческой психики подсознания, контролирующего природные – биологические – проявления человеческого организма.¹⁶). В этом смысле, действительно, *общество оказывается аттрактором природы.*

На определённом этапе своего эволюционного становления и в соответствии с предложенной нами выше моделью эволюции мира: природа – общество – культура – искусство – музыка, общество, будучи целостным системным образованием, генерирует возникновение культуры, также целостной системы.

Необходимо подчеркнуть, что традиционно в отечественной научной литературе общество и культура практически не различаются. Вместе с тем в работах отдельных учёных настойчиво утверждается мысль о том, что общество и культура – разные явления, при этом культура – новый в

¹⁵ См.: Поршнев Б.Ф.: 1) Социальная психология и история. 2-е изд., доп. и испр. М., 1979; 2) О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). 2-е изд., доп. и испр. СПб., 2007.

¹⁶ См.: Симонов П.В. Избранные труды: В 2 т. М., 2004.

качественном отношении уровень развития общества. Наиболее отчётливо, на наш взгляд, эту идею ещё в 70-х гг. выразил А.К. Уледов. По мнению учёного, «культура – это не структурная часть целого (сфера, область, срез и т.д.), а скорее определённое качественное состояние общества на каждом данном этапе его развития».¹⁷ Чем объясняется такая интерпретация?

Как указывалось выше, возникновение общества было подготовлено появлением человека, точнее, – человеческого сознания. Очевидно, что эволюция общества связана с развитием человека, его психики. Известно, что свидетельством более высокого уровня развития психической организации человека служит возникновение в её структуре, помимо сознания, сверхсознания (надсознания). Будучи источником творческого «озарения», интуиции человека, его сверхсознание, максимально реализуясь, обеспечивает результативность творческой деятельности человека, причём в различных областях: искусстве, науке, философии и других.¹⁸ Поскольку эти области, в целом, образуют сферу культуры, максимальная выявленность сверхсознания человека свидетельствует о перерастании общества в процессе его эволюции в культуру. Следовательно, *культура выступает в роли аттрактора общества.*

Определённым этапом эволюции культуры становится искусство, также как и ранее названные формы развивающегося мира: природа, общество, культура, представляющее собой целостное явление.

Говоря об этом этапе эволюционного становления мира, прежде всего важно отметить исключительную связь культуры и искусства, ещё большую, чем связь общества и культуры, поскольку искусство – органичная часть культуры. Возникает вопрос: почему в нашей конструкции именно искусство – последующая за культурой ступень системно-эволюционного движения

¹⁷ Уледов А.К. К определению специфики культуры как социального явления // Философские науки. 1974. № 2. С. 27-28.

¹⁸ Об этом см., в частности: *Фейнберг Е.Л.* Две культуры: интуиция и логика в искусстве и науке. 3-е изд. расш. и доп. Фрязино, 2004.

мира, ведь в культуре, помимо искусства, содержатся (и в этом плане способны стать этапами её эволюции) наука, философия и др.?

Эта своеобразная «воля культуры к искусству» – результат дальнейшей эволюции человека. Поясним сказанное.

Как мы видели, переход от природы к обществу в процессе эволюционного становления мира был обеспечен возникновением человека – человеческого сознания. Дальнейшее эволюционное движение от общества к культуре было связано с развитием человека, его психики: рождением в структуре человеческой психики феномена сверхсознания. Таким образом, мы можем предположить, что последующий эволюционный скачок культуры должен быть связан с дальнейшим совершенствованием психической организации человека. В каком направлении оно должно осуществляться?

Вновь обращаясь к законам синергетического миропредставления, можно сказать, что человеческая психика есть своеобразная система. Поскольку одним из условий развития системы является усиление интеграционных процессов, протекающих в её структуре, то и развитие человеческой психики, как системы, должно отвечать этому принципу.¹⁹ По нашему мнению, дальнейшее эволюционное становление, совершенствование психики человека манифестируется интеграцией в её структуре подсознания,

¹⁹ В пользу данного предположения свидетельствуют и работы по высшей нервной деятельности. Так, например, А.М. Иваницкий указывает, что развитие нервных процессов, ведущее к образованию высших психических функций, находит, с его точки зрения, «аналогию с закономерностями более общего порядка», под которыми он подразумевает законы системных процессов, «описанных, в частности, И. Пригожиным и И. Стенгерс» (*Иваницкий А.М. Сознание, его критерии и возможные механизмы // Журнал высшей нервной деятельности. 1991. Т. 41. Вып. 5. С. 876*). См. также: *Евин И.Е.*: 1) Синергетика мозга. М.; Ижевск, 2005; 2) Синергетика сознания. М.; Ижевск, 2008.

сознания и сверхсознания, предопределяющей образование самосознания человека.²⁰

Полагаем, что именно искусство и есть то, что выявляет интеграционное слияние подсознания, сознания и сверхсознания человека, т.е. – выявляет самосознание человека в структуре его психической деятельности, а значит, именно искусство есть то, что следует за культурой в процессе эволюционного развёртывания мира. Понимание того, что именно искусство – последующая за культурой стадия развития мира, или иначе – качественно новый уровень развития культуры, отражает популярная в специальной литературе точка зрения на искусство как на ядро культуры, особенно же – концепция искусства как самосознания культуры, предложенная М.С. Каганом.²¹ В свете вышесказанного, очевидно, что *искусство – аттрактор культуры*.

Этапом эволюции искусства (искусства вообще) становится музыка – подобно всем, рассмотренным выше системам эволюционирующего мира (природе, обществу и т.д.), представляющая собой системное образование.

Музыка и искусство ещё теснее сопряжены, чем в предыдущем случае культура и искусство: если искусство *принадлежит* культуре, музыка, музыкальное искусство – *собственно* искусство, его разновидность. Причём как разновидность оказывается наиболее интегрированным (синтезированным и пр.), т.е. – наиболее совершенным воплощением искусства в целом. С чем это связано?

Причина такого положения – дальнейшая эволюция психики человека, вызванная новым этапом усиления протекающих в ней интеграционных

²⁰ По замечанию М.К. Мамардашвили, самосознание человека можно рассматривать как его, человека, «сознание сознания». *Мамардашвили М.К.* Классический и неклассический идеалы рациональности. М., 2004. С. 15.

²¹ См.: *Каган М.С.* Искусство в системе культуры // Каган М.С. Избранные труды в VII томах. Том III. Труды по проблемам теории культуры. СПб., 2007. С. 100-128.

процессов, в данном случае – интеграцией самосознания, ведущей к обретению подлинного (глубинного) «Я».²² С такой интеграцией самосознания – подлинным «Я» – мы и встречаемся в музыке, вследствие чего музыка оказывается наиболее совершенным искусством.²³ Данное признание убеждает в том, что, в самом деле, *музыка является аттрактором искусства и, вместе с тем, – суператтрактором системно-эволюционирующего мира.*²⁴

(Клюев А.С. *Философия музыки в синергетическом ключе // Философские науки. 2010. №.6. С. 114-128*)

²² Это подлинное «Я», по аналогии с приведённым выше замечанием М.К. Мамардашвили, можно уже интерпретировать как «самосознание самосознания» (существование которого свидетельствует об исключительном развитии личности человека).

²³ Высказанную точку зрения подтверждает суждение М.Ш. Бонфельда. *«Музыкальное мышление, – утверждает учёный, – ... разновидность художественного континуального мышления, присущего всем видам искусства. Существует, однако, немало фактов, свидетельствующих об особой позиции музыки и в этой сфере. Отвлечённость от реалий внехудожественного мира, подчёркнутая смысловая недискретность музыкальной ткани... создают из музыки как бы квинтэссенцию континуальности, поднимают музыку на континуально-мыслительный уровень, недостижимый для других видов искусства».* Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб., 2006. С. 573.

²⁴ Дополнительно о предложенном в настоящей статье философском концепте музыки см. в наших работах: *Клюев А.С.*: 1) Музыка и жизнь: О месте музыкального искусства в развивающемся мире. СПб., 1997; 2) Музыка в системе «Природа – общество». СПб., 2000; 3) Онтология музыки. СПб., 2003 (2-е изд., испр. и перераб. – 2010); 4) Философия музыки. СПб., 2004 (2-е изд., испр. и перераб. – 2010); 5) Философия музыки. Избранные статьи и материалы. СПб., 2008.