

## ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ В СИНЕРГЕТИЧЕСКОМ КЛЮЧЕ

А.С. КЛЮЕВ

Мы предлагаем философское рассмотрение музыки в рамках синергетического мировидения<sup>1</sup>. В таком контексте мир представляет собой системно-эволюционирующую материю, т.е. эволюционное движение систем. При этом движении отличием системы, находящейся на «последующем» уровне эволюции, от существующей на «предыдущем», является более совершенная в качественном отношении организация ее элементов, обусловленная интеграцией, упорядоченностью и т.д. элементов, входящих в систему «предыдущего» уровня<sup>2</sup>. 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*. Проясим наше понимание названных элементов.

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

Если говорить об объекте (мире), то таковой предстает 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 существующей традиции понимания объекта в философской науке единственно по аналогии с трактовкой субъекта и 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, овещаетляет 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 способность 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 подчеркивал: «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»<sup>3</sup>.)

Во-вторых, единство музыкального языка предопределяет *теснейшая взаимосвязь его проявлений, фиксируемых понятиями «род», «жанр» и «стиль»*. (Например, фортепианную прелюдию Ф. 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 М.П. Мусоргского «Борис Годунов» одновременно и оперный жанр, и своеобразный род оперной музыки: 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 сопряженностью (взаимосвязью) его проявлений: рода, жанра и стиля музыкального искусства. Возникает вопрос: что является условием, предопределяющим указанную их сопряженность?

На наш взгляд, такое условие — *наличие музыкального произведения*<sup>4</sup>. 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 четко указал Г.А. Орлов, «музыка живет только в звучании... Она дает человеку шанс вступить в жизненно важный контакт с труднодоступными уровнями существования, указывает на нечто «позади» себя, но то, на что она указывает неотделимо и неотличимо от звучания. Смысл и средство, вестник и весть едины, неповторимы и незаменимы. Не существует ни другого способа пережить опыт, доставляемый музыкой, ни возможности описать его, и раскрываемый ею мир в отсутствие звучания может быть лишь

воспоминанием или предвкушением»<sup>5</sup>. Что же представляет собой звуковой материал музыкального произведения?

По нашему мнению, таким материалом оказывается *единство трех уровней (слоев) 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*<sup>6</sup>. А поскольку эти, перечисленные в вышеприведенной последовательности, типы реальности представляют собой этапы мирового эволюционного процесса, *названные уровни звучания музыкального произведения можно рассматривать как поступательные этапы эволюции музыкального произведения, осуществляющейся по тому же принципу, что и эволюционный процесс вообще: качественного совершенствования (форм, структур и пр.)*.

Действительно, 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 об *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 плане духовно-ценностного уровня звучания, можно уже говорить не только о ритме, метре, темпе, тембре, динамике, интонации, но и о *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 ее саморазвитие?

О механизме саморазвития музыки

Напомним, музыка в нашем понимании — *система (система отношений), элементами которой являются субъект (человек), объект (мир), «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 поли-субъектное 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 как личности<sup>7</sup>, 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» подразумеваем 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 еще не произошло вычленения индивида (отдельного человека) из коллектива, музыкальное творчество носило коллективный характер. Плодами подобного коллективного творчества выступали достаточно примитивные музыкальные сочинения, во многом основанные на подражании различным звучаниям физической («неживой») и биологической («живой») природы. Такое подражание обуславливало предельную близость музыки того времени к немusикальным звуковым явлениям. Что касается существования в данную эпоху «установки» на подражание звучаниям природы в музыке (и, как следствие, сближения музыки и немusики), 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 (баланьи) от «пения» птицы<sup>8</sup>.

Не существовало развитой личности в музыке и в эпоху древних государств: Индии, Китая, Египта, Греции и т.д. Это убедительно показывают высказывания специалистов в области культур Древнего мира. Так, например, О. Фрейденберг, автор трудов, посвященных музыкально-поэтическому наследию Древней Греции, писала: «Лирический певец поет о себе, но это “себя” очень специфично. Личных эмоций он почти не знает... Я предлагаю вспомнить личную форму хоровых песен, явно безличную по содержанию»<sup>9</sup>. 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 отдаленной от нас фигурой является здесь Терпандр (VII в. до н.э.).

Подчеркивая возникновение личностного начала в музыкальном искусстве древних государств, следует, однако, отметить, что в силу исключительного господства в данную эпоху традиций и канонов в художественном творчестве, в том числе музыкальном, это личностное начало, прежде всего, проявилось в деятельности *слушателя* и *исполнителя* (причем больше слушателя) музыкальных сочинений.

В эпоху европейского Средневековья также нельзя обнаружить развитую личность ни в одном из трех 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 канонов и 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, все же можно назвать сохранившиеся в истории имена мастеров музыкального искусства (иногда творивших под псевдонимами), что, по всей видимости, в определенном смысле позволяет говорить о таких мастерах, как о личностях. Среди них: 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 все более активным «заявлением о себе» и личности *композитора*. Последнее выражалось во все 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 профес-

сионального 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 (деятели) музыкального искусства. — А.К.) того времени»<sup>10</sup>.

Важнейшим показателем роста личностного начала в музыке в этот период стала активизация выражения новаторства, оригинальности в творчестве наиболее ярких композиторов. Новаторство, а значит и выражение личностного начала 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 — мелодий светских песен, например, таких, как «Бледно личико твое», «Вооруженный человек» и др.

Во 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 начала композиторов в музыке рассматриваемого времени. Показательно в этом плане суждение Б.В. Асафьева. Развитие европейского инструментализма, подчеркивал ученый, было бы немислимо без его установок на «очеловечивание», выражение «эмоционально-идейного мира европейского человечества»<sup>11</sup>.

Свидетельством достижения определенного уровня личностного развития деятелей музыкального искусства (главным образом, композиторов) эпохи Возрождения явилось — впервые в истории развития музыки — возникновение музыкального произведения как *завершенного, зафиксированного на письме (нотами) продукта музыкально-творческого процесса*. Однако в силу того, что эта завершенность *еще 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 и т.д.), 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.

Формирование в период XVII – XVIII вв. правил и канонов (эстетического вкуса) в музыкальном искусстве свидетельствовало об известной близости 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 и т.д. 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. Эта забота отчетливо предстает 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 (причем 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: в гражданственном пафосе, порыве в утверждении гуманистических идеалов истинного, должного существования (что соответствовало проявлению сознания творцов музыкальных произведений) и в выражении лирических, интимных чувств и переживаний, нередко связанных с деталями жизни автора (соответствующем проявлению самосознания композитора).

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* (у Р. Шумана), *экспромта*, *музыкального момента* (у Ф. Шуберта) и др.

Что касается исполнителей, то об их личности (единстве сознания и самосознания) свидетельствует возникновение в рассматриваемую эпоху особой профессии музыканта-исполнителя, в соответствии с которой музыкант был обязан исполнять (интерпретировать) музыкальные произведения различных эпох, постоянно совершенствовать свое исполнительское мастерство (чему служила организация всевозможных исполнительских состязаний, турниров и пр.). Выдающимися музыкантами-исполнителями эпохи Романтизма были К. Вик, Ф. Калькбреннер, Ф. Лист, И. Мошелес, Н. Паганини, С. Тальберг, Ф. Шопен и многие другие.

«Закрепление» личности композитора и исполнителя в музыкальном искусстве эпохи Романтизма выразилось в *отчетливой завершенности 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 (вступать в диалог и т.д.) 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 счете выразившееся в стремлении ее к слиянию с Универсумом. Особенно эта тенденция заявила о себе в XX в., и ее воплощением стало создание многими композиторами XX

столетия музыкальных произведений, отражающих вселенскую гармонию: П. Хиндемитом («Гармония мира»), Дж. Адамсом («Учение о гармонии»), Ч. Айвзом («Вселенная»), О. Мессианом («От каньонов к звездам»), 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 ее, 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**

Учитывая вышеизложенное, необходимо отметить, что мир являет собой метасистему, состоящую из последовательно самоорганизующихся (качественно совершенствующихся) систем на всех уровнях эволюционирующей материи. Пребывающая на последующем уровне эволюции система, по отношению к системе предыдущего уровня, выступает в качестве ее аттрактора. Самая последняя система в этой цепочке – аттрактор аттракторов – называется суператтрактором<sup>12</sup>.

Поскольку системно-эволюционное разворачивание 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 счет поступательной смены образующих ее систем: природы («неживой», «живой»), общества, культуры, искусства (в целом), музыки. Иначе говоря, его можно рассматривать 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».

В настоящее время в науке существуют две точки зрения на соотношение «неживого» и «живого». Первая, наиболее широко распространенная, заключается в трактовке «живого» – орга-

нического как производного из «неживого» — неорганического. Вторая, представленная в первую очередь концепцией академика В.И. Вернадского, сводится к пониманию «неживого» (в терминологии В.И. 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<sup>13</sup>.

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. неодушевленной, «неживой» материи, обладают характеристиками, которые присущи живым организмам: зарождаются, растут, гибнут и т.д.<sup>14</sup> Таким образом, «живое» является аттрактором «неживого».

Итак, существует эволюция материальных форм в рамках природы («неживая» — «живая»). Вместе с тем, природа, как целостное системное 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». Причем первоначально — коллективного сознания: «Мы», и лишь постепенно, в процессе эволюции этого типа сознания, — индивидуального сознания: «Я»<sup>15</sup>. 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<sup>16</sup>.) В этом смысле, действительно, *общество оказывается аттрактором природы*.

На определенном 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 научной литературе понятия «общество» и «культура», с точки зрения их содержания,

тесно сопряжены, что предопределило во многом закономерное рассмотрение этих понятий большинством философов, культурологов — отечественных и зарубежных — как рядоположенных. Вместе с тем, в работах отдельных ученых настойчиво утверждается мысль о том, что общество и культура — различающиеся явления, при этом культура — новый в качественном отношении уровень развития общества. Наиболее отчетливо, на наш взгляд, эту идею еще в 70-х годах выразил А.К. Уледов. По мнению ученого, «культура — это не структурная часть целого (сфера, область, срез и т.д.), а скорее определенное качественное состояние общества на каждом данном этапе его развития»<sup>17</sup>. Чем объясняется такая интерпретация?

Как было указано 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 ее структуре, помимо сознания, сверхсознания (термин К.С. Станиславского; в психологической литературе это явление именуется также надсознанием). Будучи источником творческого «озарения» (интуиции) человека, его сверхсознание, максимально реализуясь, обеспечивает результативность творческой деятельности человека, причем в различных областях: искусстве, науке, философии и др.<sup>18</sup> Поскольку эти области в целом, как известно, образуют сферу культуры, максимальная выявленность сверхсознания человека свидетельствует о «перерастании» общества в процессе его эволюции в культуру. Следовательно, *культура выступает в роли аттрактора общества*.

Определенным этапом эволюции культуры становится искусство, так же, 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, еще 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 мира, ведь в культуре, помимо искусства, содержатся (и в этом плане способны стать этапами ее эволюции) наука, философия и др.?

Эта своеобразная «воля культуры к искусству» — результат дальнейшей эволюции, развития 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 — тоже своеобразная система. Поскольку одним из условий развития системы является усиление интеграционных процессов, протекающих в ее структуре, то и развитие человеческой психики, как системы, должно отвечать этому принципу<sup>19</sup>. По нашему мнению, дальнейшее эволюционное становление, совершенствование психики человека манифестируется интеграцией в ее структуре подсознания, сознания и сверхсознания, предопределяющей образование самосознания человека<sup>20</sup>.

Полагаем, что именно искусство и есть то, что выявляет (овеществляет) интеграционное слияние подсознания, сознания и сверхсознания человека, т.е., по сути, — выявляет самосознание человека в структуре его психической деятельности, а значит, именно искусство есть то, что следует за культурой в процессе эволюционного развертывания 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 код (ядро и т.д.) культуры, особенно же — концепция искусства как самосознания культуры, предложенная М.С. Каганом<sup>21</sup>. 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 еще теснее сопряжены, чем в предыдущем случае культура и искусство: если искусство *принадлежит* культуре, музыка, музыкальное искусство — *собственно* искусство, его разновидность, причем 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 процессов, в данном случае — интеграцией самосознания, ведущей к обретению подлинного (глубинного) «Я»<sup>22</sup>. С такой интеграцией самосознания — подлинным «Я» — мы и встречаемся в музыке, вследствие чего музыка оказывается наиболее совершенным искусством<sup>23</sup>. Это признание убеждает в том, что, в самом деле, *музыка является аттрактором искусства и, вместе с тем, — суператтрактором системно-эволюционирующего мира*<sup>24</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>По мнению М.С. Кагана, синергетические законы имеют «действительную всеобщность» и потому «философски-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).

<sup>2</sup>Подробнее об этом см.: Хакен Г. Синергетика / Пер. с англ. – М., 1980; Хакен Г. Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах / Пер. с англ. – М., 1985; Хакен Г. Тайны природы. Синергетика: учение о взаимодействии / Пер. с нем. – М.; Ижевск, 2003; Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. – М., 2008; Аршинов В.И. Синергетика как феномен постнеклассической науки. – М., 1999; Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Синергетическое мировидение. – М., 2005; Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика: нелинейность времени и ландшафты коэволюции. – М., 2007 и др.

<sup>3</sup>Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. – Paris, 1978. – С. 5.

<sup>4</sup>Музыкальное произведение в нашем понимании – главным образом продукт европейской профессиональной музыкальной культуры, появившийся на рубеже XVI – XVII вв. и просуществовавший до XX в. Отличительные особенности такого произведения – письменная фиксация, а также принадлежность в равной степени композиторскому и исполнительскому творчеству, возникновение которого обусловлено развитием личного начала в музыке.

<sup>5</sup>Орлов Г.А. Древо музыки. – СПб., 2005. – С. 364.

<sup>6</sup>Наличие этой связи подтверждают опыты венгерского музыковеда и орнитолога П. Сёке, описанные им в книге «Происхождение музыки и три ее мира: физический, биологический и человеческий» (Szoke P. A zene eredete es harom vilaga. Az elet elotti, Az allati es az emberi let szinjen. – Budapest, 1982). В этой работе автор, занимающийся необычной наукой – орнито-музыковедением, т.е. наукой, изучающей «музыку» птиц, приходит к выводу о том, что существуют три мира музыки: человеческий, биологический и физический. Причем 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 физическими предметами – скрипы, шумы и т.д. (ученый называет свой метод «микроскопией звука»), то мы услышим, правда, не всегда (в связи с 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.

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

<sup>8</sup> *Мерриам А.П.* Антропология музыки: понятия // Homo musicus'95: Альманах музыкальной психологии. – М., 1995. – С. 32.

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

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

<sup>11</sup> *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. В 2 кн. Кн. 1. – Л., 1971. – С. 220.

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> 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 200 – 400 миллионов лет), когда «на Земле исчезли обстоятельства, породившие бифуркационную сборку, и установились условия, обеспечивающие справедливость принципа... все живое – только от живого» (*Моисеев Н.Н.* Универсальный эволюционизм и коэволюция // Природа. 1989. № 4. – С. 6).

<sup>14</sup> См., например: *Вульф Г.В.* Жизнь кристаллов. – М., 1922.

<sup>15</sup> См.: *Поршнев Б.Ф.* Социальная психология и история. – М., 1979; *Поршнев Б.Ф.* О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). – СПб., 2007.

<sup>16</sup> См.: *Симонов П.В.* Избр. труды. В 2 т. – М., 2004.

<sup>17</sup> *Уледов А.К.* К определению специфики культуры как социально-го явления // Философские науки. 1974. № 2. – С. 27 – 28.

<sup>18</sup> Об этом см., в частности: *Фейнберг Е.Л.* Две культуры: интуиция и логика в искусстве и науке. – Фрязино, 2004.

<sup>19</sup> В пользу этого 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.* Синергетика мозга. – М.; Ижевск, 2005; *Евин И.Е.* Синергетика сознания. – М.; Ижевск, 2008.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup>См.: Каган М.С. Искусство в системе культуры // Каган М.С. Избранные труды. В VII т. Том III. Труды по проблемам теории культуры. – СПб., 2007. – С. 100 – 128.

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

<sup>23</sup>Высказанную точку зрения подтверждает суждение М.Ш. Бонфельда. «Музыкальное мышление, – утверждает ученый, – ... разновидность художественного континуального мышления, присущего всем видам искусства. Существует, однако, немало фактов, свидетельствующих об особой позиции музыки и в этой сфере. Отвлеченность от реалий внехудожественного мира, подчеркнутая 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.

<sup>24</sup>Дополнительно о предложенном в настоящей статье философском концепте музыки см. в наших работах: Клюев А.С. Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире. – СПб., 1997; Клюев А.С. Музыка в системе «Природа – общество». – СПб., 2000; Клюев А.С. Онтология музыки. – СПб., 2003; Клюев А.С. Философия музыки. – СПб., 2004; Клюев А.С. Философия музыки. Избранные статьи и материалы. – СПб., 2008.

### **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 ее места в системно-эволюционирующем мире.

### **Ключевые слова:**

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

### **Summary**

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.