

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

Го Шаоин

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ФИЛОСОФА-КОМПОЗИТОРА  
ПАУЛЯ ГЕРХАРДА НАТОРПА: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Диссертация на соискание

ученой степени кандидата искусствоведения по специальности  
5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения  
профессор Волкова П. С.

Санкт-Петербург

2023

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Музыка и философия</b> .....	12
1.1. Философия музыки:	
к истории вопроса.....	12
1.2 Музыканты-философы и философы-музыканты как ключевые фигуры музыкальной эстетики.....	51
<b>Глава II. Пауль Герхард Наторп – философ-композитор</b> .....	<b>80</b>
2.1. Философско-эстетические искания П. Г. Наторпа.....	80
2.2. Анализ музыкальных произведений П. Г. Наторпа.....	107
<b>Заключение</b> .....	151
<b>Литература</b> .....	157
<b>Приложение</b> .....	184

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования** обусловлена обращением к личности композитора, который приобрел широчайшую известность как профессиональный философ. Его имя Пауль Герхард Наторп (1854 – 1924). Акцентирование внимания на музыкальной деятельности – исполнительстве и сочинительстве Наторпа, который, одновременно, выступал в качестве представителя философского течения, известного в истории мирового художественного наследия как *неокантианство*, вызвано рядом моментов:

- во-первых, философия и музыка издавна обнаруживают свое единство, попытка постигнуть которое, начатое со времен античности, предпринимается и сегодня;

- во-вторых, в ситуации, когда имена таких философов-композиторов, как Ж.-Ж. Руссо и Ницше в равной степени известны и в философских, и в музыкальных кругах, имя Наторпа остается авторитетным исключительно среди философов;

- в-третьих, творчество Наторпа оказывается столь органичным его жизненному пути, в котором слово и дело пребывали в неразрывной целостности, а занятия музыкой способствовали становлению его философской мысли точно так же, как занятия философией – пробуждали потребность в занятиях композицией, что его судьба видится образцовой на фоне современной социокультурной ситуации.

Об отягощающем ныне человеческую среду обитания неблагополучии свидетельствуют не только проблемы, связанные с поиском идентичности, трудностями обретения собственного *Я*, раздвоенности сознания и т.п., но и феномены и тренды современного искусства. В частности, «об общем падении художественных вкусов и переформатировании культурообразующей роли искусства в производство арт-объектов как способа вложения денег» пишет В. Н. Алесенкова<sup>1</sup>. То обстоятельство, что подобное положение

---

<sup>1</sup> Алесенкова В. Н. Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре: автореф. дис.... д-ра искусств. Саратов, 2021. С. 3.

дел инициирует инверсию искусства в игру с симулякрами приводит, по мысли А. Казина, к следующему: человек оказывается вовлеченным «в глобальную сетевую контркультуру»<sup>2</sup>. В данном контексте изучение личности П. Наторпа, который предстает своего рода культурным героем, чья философская и композиторская деятельность, а также занятия педагогическим творчеством, оставившие мощный след в ее социальном поле, были отмечены служением высшим идеалам, видится в настоящее время и актуальным, и современным, и своевременным.

**Степень разработанности исследования.** Несмотря на то, что в российской музыкальной науке обращение к личности философа-композитора Пауля Герхарда Наторпа прежде никогда не предпринималось, вследствие чего на сегодняшний день сложно назвать хотя бы одну работу, которая может стать отправной точкой в изучении его музыкального наследия, обозначенный нами научный поиск вписывается в круг проблем, которые ставили перед собой классики российской музыкальной науки. Имеется в виду определенный интерес к жизни и творчеству писателя, философа и музыканта Ромена Роллана, что отражено в публикациях таких корифеев советского музыкознания, как А. А. Альшванг, Е. М. Браудо, И. С. Бэлза Д. Гачев, И. Соллертинский, Ю. А. Кремлев и др. Здесь же следует назвать и работу музыковеда Д. Гачева, посвященную изучению жизни и творчества философа Дидро, а также радиопередачу «Ромен Роллан и музыка» А. Майкапара (Лондон)<sup>3</sup> и т. п.

Что же касается сегодняшнего состояния музыкальной науки, то в настоящее время опыт изучения художественного наследия философов-

---

<sup>2</sup> *Казин А.* Искусство как идеальный предмет // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том XIV. Саратов, 2021. С. 84.

<sup>3</sup> *Гачев Д.* Ромен Роллан – художник-музыкант //Новый мир. 1936. № 5; *Он же.* Музыкальная эстетика. Д. Дидро. М., 1935. *Майкапар А.* Ромен Роллан и музыка (Лондон). URL: androsound.ru...

композиторов и композиторов-философов в большей степени связан с творчеством Ф. Бузони<sup>4</sup>, Ф. Ницше<sup>5</sup>, а также русского философа и композитора В. Н. Ильина<sup>6</sup>. Здесь же уместно назвать и обращение к имени П. И. Чайковского, личность которого рассматривается с позиции композитора-философа<sup>7</sup>.

В свою очередь, в зарубежном искусствознании в отношении музыкального творчества П. Г. Наторпа известен небольшой по объему материал, сопровождающий компакт-диск с записями произведений философа-композитора на немецком языке. Несколько иначе дело обстоит с философскими и социально-педагогическими работами самого Наторпа, а также с работами интересующихся его научными идеями российских ученых. Их незначительное количество оказалось доступным, в том числе благодаря переводам и архивным публикациям. Помимо знакомства с идеологическими установками мыслителя они способствовали обнаружению редких фактов, свидетельствующих о жизни и творчестве личности философа-композитора<sup>8</sup>. Вместе с тем, затрагиваемая в работе тема косвенно была представлена в отслеживаемых по интернет-сайтам концертным программам, в которых были указаны музыка Пауля Герхарда Наторпа и имена исполнителей, пропагандирующих его произведения.

**Объект исследования** – творческое наследие Пауля Герхарда Наторпа.

**Предмет исследования** – музыкальные сочинения философа-композитора.

---

<sup>4</sup> У Сянцзэ. Оперное творчество Ф. Бузони в свете эстетических принципов композитора: дис. ...канд искусств. СПб., 2023. 227 с.

<sup>5</sup> Аркадьев М. А. Трагедия Ницше и музыкальный идол: комментарии к музыке и проблеме// Пушкин. 2010. № 3. С. 94–97.

<sup>6</sup> Алексей Козырев рассказывает о философе русской эмиграции Владимире Николаевиче Ильине (архивная запись). URL: [muzeemania.ru/2022/06/28/kozyrev\\_ilin/](https://muzeemania.ru/2022/06/28/kozyrev_ilin/)

<sup>7</sup> Го Шаоин, Шао Мэнцы. Композитор-философ как ключевая фигура музыкальной эстетики: на примере духовного опыта П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3. С. 35–46.

<sup>8</sup> Наторп П. Избранные работы. М., 2006. 384 с. *Он же*. Социальная педагогика. Теория воспитания воли на основе общности. СПб., 1911.

**Цель исследования** заключается в рассмотрении философско-эстетических взглядов Пауля Наторпа, нашедших свое воплощение в композиторском опыте, а также осуществлении искусствоведческого анализа последнего. Для достижения обозначенной цели были поставлены следующие **задачи**:

- 1) осуществить ревизию имеющихся работ по философии музыки в аспекте социокультурной динамики;
- 2) рассмотреть симбиоз музыки и философии в мировом художественном наследии на примере отдельных персоналий;
- 3) изучить музыкально-философские искания Пауля Наторпа;
- 4) проанализировать музыкальные произведения Пауля Наторпа.

**Теоретико-методологический фундамент исследования** реализуется на основе публикаций, посвященных месту и роли музыки в творчестве Платона<sup>9</sup>, который оказался в центре философских штудий П. Наторпа, а также И. Канта<sup>10</sup>, чьим апологетом выступил П. Наторп, став во главе Марбургской школы наряду с Г. Когеном. Здесь же следует назвать работы российских гуманитариев, посвященных единству философии и музыки в творчестве таких представителей мирового художественного наследия, как Э. Т. А. Гофман, Т. Манн, Р. Роллан, Ф. Ницше, в том числе раскрывающих взаимоотношение Р. Вагнера и Ф. Ницше, а также исследующих музыкальность художественной литературы<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> *Миронов А.В.* Платон о музыкальном искусстве: опыт систематического анализа // Вестник МГУКИ. 2019. № 5. С. 51–58.

<sup>10</sup> *Кузнецова И. С.* Иммануил Кант и музыка. URL: [kant-online.ru/wp...2014/06/16... Кузнецова...музыка.pdf](http://kant-online.ru/wp...2014/06/16...Кузнецова...музыка.pdf); *Никитина Л. В.* Эволюция взглядов И. Канта на музыкальное искусство // Вестник МГУКИ. 2009. №5. С. 56 – 59.

<sup>11</sup> *Машикова Л. А.* Музыкальность как творческий стиль Э. Т. А. Гофмана: новые аспекты интерпретации интертекстуальности в эпоху глобализации // Вестник АГУ. 2015. Вып. 2 (153). С. 73–78; *Гофман Э.Т.А.* Поэт и композитор // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М., 1982. Т. 2. 432 с.; *Павлова Е. В.* Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедиальности: дис. ... канд. филолог. н. М., 2010. 200 с.; *Урицкая Б. С.* Ромэн Роллан – музыкант. Л., 1974. 272 с.; *Девятко Е.Д.* Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 21–32; *Щербакова Е. М.* Ницше и музыка. Коломна, 2009. 338 с.; *Самсонова Т. П.* Философия и музыка: Рихард Вагнер и Фридрих Ницше // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2019. № 1. С. 62–72.; *Азначеева Е.Н.* Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь, 1994. Т. 2. 228 с.; *Коляденко Н. П.* Музыкальность художественной литературы: синестетический аспект // Идеи и идеалы. 2012. № 2 (12). С. 142–149; *Она же.* Феномен музыкальности в «Докторе Фаустусе» Т. Манна //

Отдельным блоком назовем работы российских культурологов, философов, искусствоведов, посвященных месту и роли музыки в творчестве Пифагора<sup>12</sup>, учение которого наложило отпечаток на мировоззрение Платона. Помимо этого, неоценимую помощь в работе оказали научные штудии по философии музыки, начиная с исследований Я. Э. Голосовкера («Имагинативный абсолют») и А. Ф. Лосева («Музыка как предмет логики») и заканчивая современными исследованиями в этом направлении<sup>13</sup>.

В данном контексте нельзя не упомянуть работы российских философов, изучающих наследие П. Наторпа, в числе которых наибольший интерес для нас представляют публикации А. Н. Дмитриевой. Также назовем имена наших соотечественников Ло Ифэн, сфокусировавшую свою исследовательскую оптику на философии К. Поппера, рассматриваемую сквозь призму музыкальной эстетики; Лин Юйчяо и Лянь Шуйсин, чья работа выстраива-

---

Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 1997. С. 109–132; *Она же*. Музыкальность художественной литературы: синергетический аспект // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 120–132; *Руколеева Р. Т.* «Соната в прозе»: гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе // Дискуссия. 2011. № 1. С. 58–63; *Элькан О. Б.* Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дис. ... д-ра искусств. Симферополь, 2020. 447 с.

<sup>12</sup> *Бобылева Н. В.* Пифагорейская проблематика в философии музыки // Вестник ТГПИ. 2006. № 2. С. 3–6; *Богомолов А. Г.* Pythagoras musicus. De musica disciplina inter artes liberales septem posita // История и теория культуры. Альманах: в 2-х т. М., 2018. Т. 2. С. 109–113; *Она же*. Этическое измерение музыкального звука в античной философии // Вестник московского университета. 2014. № 3. С. 102–112; *Гудимова С. А.* Универсальный закон гармонии // Музыка в контексте культуры: сб. ст. М., 2017. С. 59–74.

<sup>13</sup> *Адорно Т.* Философия новой музыки. М., 2001. 352 с.; *Клюев А. С.* Музыкальное образование, воспитание и обучение в феноменологическом ключе // Философские науки. 2019. Т. 62. № 11. С. 46–55; *Борисов Б. П.* Реализм и постмодернизм в достижении музыкально-исполнительской аутентичности художественного образа // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 4 (67). С. 75–78; *Климовицкий А. И.* Бетховен и Гегель // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. статей. Л., 1972. С. 131–146; *Клюев А. С.* Музыка как звуковое явление // А. С. Клюев. Философия. Музыка. Синергетика: сб. статей. СПб., 2012. 199 с.; *Лазутина Т. В.* Онто-гносеологические и аксиологические основания языка музыки: автореф. дис. ... д-ра филос. н. Екатеринбург, 2009. 42 с.; *Мартыненко Л. Р.* Музыка и «музыкальное» в эстетико-философских текстах русской культуры первой половины XIX в. // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010 № 3. С. 73–76; *Нехаева И. Н.* Философия музыки: особенности и перспективы развития // Философия, социология, политология. 2008. № 314. С. 52–58; *Пичко Н. С.* Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре // Вестник АГУ. 2013. Вып. 3. С. 227–242.; *Семенович А. В.* Музыка и Закон: утраченная гармония // Философия музыки – философия человека: Россия – Китай: мат. межд. науч.-практ. конф. Владимир, 2017. С. 50–59; *Суханцева В. К.* Музыка как мир человека (от идеи Вселенной к философии музыки). URL: [kph.ffi.npu.edu.ua/e-book/clasik/data/suhanceva/...](http://kph.ffi.npu.edu.ua/e-book/clasik/data/suhanceva/); *Уваров М. С.* Музыка как модель антиномической диалектики // Парадигма: философско-культурологический журнал. 2022. № 37. С. 7–24; *Фомина З. В.* Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. Саратов, 2011. 208 с. *Чернов А.В.* Основные эстетические тенденции применительно к интерпретации поздних сонат Л. ван Бетховена // Философские основы творчества Бетховена. URL: [poisk.ru.ru/s34686t13.html](http://poisk.ru.ru/s34686t13.html).

ется вокруг личности и творческого пути Т. Адорно, сочетавшего в себе музыканта и философа; Чэнь Цай, представившей анализ симфонической поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра» с позиции философии и музыки.

**Методы исследования** складываются из:

- таких общенаучных методов, как методы интеграции, аналогии, анализа и синтеза;
- философской методологии, включающей в себя метод герменевтики, метод интерпретации, а также метод диалектики части и целого;
- методов музыкознания, обеспечивающих анализ отдельных образцов музыкального наследия П. Наторпа, и сравнительный анализ, посредством которого выявляются точки соприкосновения между произведениями Наторпа, его предшественников и современников – И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса и др.;
- метода жизнеописания (биографический метод).

**Материал исследования** представлен эпистолярным наследием Наторпа, его философскими и педагогическими работами, а также композиторским творчеством. Здесь же назовем автобиографию К. Поппера, который, будучи, подобно П. Наторпу, социальным философом и, одновременно, педагогом также пытался состояться в качестве композитора.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Единство сущностных оснований философии и музыки требует лишь одной оговорки: в отличие от философии, которая призвана в многообразии духовного опыта человечества выявить всеобщую связь его отдельных сторон на основе универсального закона, музыка сама являет собой такой закон.

2. Музыкально-философские искания Пауля Герхарда Наторпа определяются установкой на достижение целостности всех сторон жизни и культуры (искусства). Формируясь под знаком становления, искомая целостность оптимизирует свободную деятельность по созданию духовных миров.



3. В камерно-инструментальных произведениях П. Наторпа отчетливо слышится «эхо» творений не только предшествующих ему Р. Шумана, Ф. Шуберта и его современника И. Брамса, но и представителей классического наследия – В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена. Тем не менее, речь не идет о заимствованиях либо цитировании. Всякий раз П. Наторп избегает эпигонства посредством глубокой философской рефлексии, обеспечивающей самобытность его музыкально-художественного опыта.

4. Вокальное творчество П. Г. Наторпа создается в опоре на стихотворения лишь тех поэтов, чьи нравственные поиски отвечают устремлениям самого философа-композитора. В их числе Фридрих Гёльдерлин, Фридрих Рюккерт, Клеменс Брентано, Иозеф Эйхендорф, Эдуард Фридрих Мёрике, для которых очевидно следование таким установкам, как:

- приоритет духовной жизни;
- пример полной самоотдачи творчеству, которое становится своего рода кафедрой проповедника;
- особое отношение к природе;
- ориентация на лирику переживаний;
- пиетет перед античностью;
- просветительская деятельность;
- доминантность темы, связанной с попыткой понять смысл человеческого существования;
- убежденность в том, что достижение гармонии между людьми, в том числе между людьми и природой возможно на основе нравственного совершенствования и самосовершенствования человека.

5. В целом музыкальное наследие П. Наторпа коррелирует с австро-немецкой ветвью позднего романтизма, приверженность которому он сохранил до конца своих дней.

6. Несмотря на то, что ни Ф. Ницше, ни П. Наторп, ни К. Поппер не стали композиторами так называемого первого эшелона, именно музыка

обусловила оригинальность их философских концепций, благодаря чему творения этих авторов вошли в золотой фонд мирового культурного наследия.

**Новизна диссертационного исследования** определяется:

- постановкой проблемы рассмотрения композиторского творчества Пауля Наторпа;
- введением в научный обиход музыкальных произведений П. Наторпа, анализ которых прежде не осуществлялся в российском и зарубежном искусствознании, а также переведенной на русский язык лично соискателем статьи китайского искусствоведа Ло Ифэн, в центре которой философ-композитор К. Поппер;
- демонстрацией нотных фрагментов ряда музыкальных произведений П. Наторпа, которые прежде не были представлены в российской музыкальной науке.

Вместе с тем, новизна диссертационного исследования напрямую связывается с решением ряда задач, посредством которых:

- 1) проведена ревизия работ, посвященных философии музыки в аспекте социокультурной динамики;
- 2) исследован симбиоз музыки и философии в творчестве таких мыслителей, как Г. Гессе, Э. Гофман, Ф. Бузони, Ф. Ницше, К. Поппер, Р. Роллан;
- 3) обозначены музыкально-философские искания Пауля Наторпа;
- 5) осуществлен искусствоведческий анализ следующих произведений П. Наторпа: две фортепианные пьесы; малый полифонический цикл; трио *e moll*; скрипичная соната *fis moll*; соната для виолончели *D dur*.

**Теоретическая значимость исследования** опознается:

- в обогащении российского искусствознания новым именем философа-композитора;
- во введении в научный обиход прежде неизвестных образцов камерной музыки, авторство которой принадлежит П. Наторпу;

- в расширении представлений о персоналиях зарубежной музыки позднего романтизма за счет включения в ее историю имени композитора Пауля Герхарда Наторпа.

**Практическая ценность исследования** определяется возможностью использовать полученные в ходе диссертационного исследования материалы в курсах «История зарубежной музыки», «Философия искусства», «Музыкальная эстетика».

**Достоверность исследования** подтверждается обращением:

- к первоисточникам (письмам, дневниковым запискам П. Наторпа в авторском переводе с немецкого языка);
- к научным трудам философской и социально-педагогической направленности П. Наторпа;
- скрупулезным анализом произведений инструментальной камерной музыки, написанной П. Наторпом.

**Апробация результатов исследования** осуществлялась на заседании кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена и на Международных научно-практических конференциях, которые проводились в Санкт-Петербурге (2022), Краснодаре (2021–2023), Армавире (2022), а также в ряде публикаций, из числа которых **4** опубликованы в журналах, рекомендуемых ВАК, **1** – в международном журнале WoS; **1** – в разделе коллективной монографии; **6** – в других изданиях.

**Структура работы** состоит из Введения, двух Глав, Заключения, Литературы и двух Приложений, включающих в себя фотографии П. Наторпа и перевод статьи китайского искусствоведа, посвященной вопросу философии музыки в авторском переводе.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ. МУЗЫКА И ФИЛОСОФИЯ

### 1.1 *Философия музыки: к истории вопроса*

Музыка и философия имеют давние связи, начиная с эпохи античности и заканчивая настоящим временем, которое исследователи относят к постпостмодерну. Специфика взаимоотношений обозначенных областей знания складывалась по-разному, однако во всех без исключения случаях общей оставалась система понятий, которая использовалась для изложения учения того или иного мыслителя. В качестве примера остановимся на их отдельных положениях, не придерживаясь строгой хронологии и опуская подробности, не имеющие отношения к интересующей нас проблематике.

Прежде всего, обратим внимание на *орфиков* – представителей мистического учения, которые получили свое название от имени известного музыканта Орфея<sup>14</sup>, бывшего одновременно поэтом и философом. Согласно мифу, его имя переводится так: «исцеляющий светом». Поскольку считалось, что свою семиструнную лиру<sup>15</sup> Орфей получил в дар от Аполлона – солнечного божества, отвечающего за духовную деятельность и музыкальное искусство, Орфей может быть причислен к основоположникам арттерапии.

Примечательно, что в учении *Пифагора*, для которого музыка связывалась не столько с искусством, сколько с проповедью, призванной поднимать душу по ступеням восхождения, открывая внутреннему взору высший порядок, обнаруживаются очевидные совпадения с учением орфиков. Так, Пифагор был убежден в том, что благодаря музыкальным занятиям человек открывает в себе способность слышать «гармонию сфер», пульсируя в уни-

---

<sup>14</sup> Согласно античной мифологии, к первым мудрецам-музыкантам относят Орфея, Мусея и Лина, которые были потомками богов. Подробнее по данному вопросу см.: Францева-Дозорова Е. Н. Музыка в жизни Пифагора и других странствующих музыкантов-мудрецов Древней Эллады // Вестник МПГУ. 2012. № 2(6). С. 101–109.

<sup>15</sup> Впоследствии Орфей усовершенствовал сопровождающий его пение музыкальный инструмент, прибавив к нему две струны, что позволило называть лиру инструментом девяти муз.

сон с вселенским звучанием космического хора. Помимо этого, музыка, согласно античному мудрецу, выступает в качестве путевода, посредством которого можно погрузиться в тайны единого живого мироздания, настраивая «душу-инструмент» на определяющие космическую симфонию вибрации<sup>16</sup>. В унисон с орфиками Пифагор связывает здоровье с гармонией, а его отсутствие – с дисгармонией. Не случайно в школе Пифагора музыка изучалась параллельно с медициной.

То обстоятельство, что союз пифагорейцев называли «проповедниками гармонии»<sup>17</sup> видится не случайным. Известно, что именно с учением Пифагора связывают музыкальный закон, который проявляется в виде определенного физического порядка, воплощенного в складывающихся в звуко-ряд музыкальных тонах. Суть этого закона сводится к неизменной связи между:

- высотой звука;
- длиной звучащей струны;
- определенным числом<sup>18</sup>.

Знаменательно, что обнаруженные пропорции одинаково присущи как звучащей струне, так и строению космоса, отчего музыкальный порядок предстает тождественным космическому мироустройству. При этом сама Вселенная являет собой, по мысли Пифагора, «громный монохорд с одной струной, прикрепленной верхним концом к абсолютному духу, а нижним – к абсолютной материи»<sup>19</sup>. Такая натянутая между небом и землей струна

<sup>16</sup> *Протоирей Александр Мень*. Дионис, Логос, Судьба. М., 2002. С. 84.

<sup>17</sup> Там же. С. 85.

<sup>18</sup> Возможность математического исчисления звукового интервала через выражение его посредством деления струны позволила поставить знак равенства не только между математикой и музыкой, но и философией.

На сегодняшний день продолжение отмеченного синтеза находит свое воплощение в экспериментах Фумихиро Сэя, которые проходят в русле так называемой математической музыки. Речь идет об особом, разработанном Фумихиро Сэя способе, посредством которого возможно добиться определенного качества в процессе запоминания ряда «математических констант путем включения их в числа, используемые в музыкальных произведениях». Созданная автором таким образом коллекция музыкальных алгоритмов состоит из двадцати трех произведений математической музыки. Подробнее по данному вопросу см.: Математическая музыка. URL: <https://peterfarrett.com/mathmusic.html>

<sup>19</sup> *Рожкина Н. Р., Рымарчук А. А., Ланденюк А. В.* Космическая музыка в концепциях Пифагора // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. 2010. Т. 2. № 6. С. 409.

служит своего рода связующей нитью между низом и верхом, обуславливая целостность мироздания.

Косвенным свидетельством пересечения орфизма и пифагореизма служит и тот факт, что в эпоху Средневековья, равно как и в эпоху Возрождения, Пифагор приобретает известность, скорее, как музыкант, что роднит его с Орфеем лишь с одной оговоркой. В отношении Пифагора речь идет не об исполнительском опыте как разновидности музыкальной практики, но, в первую очередь, о теоретическом аспекте музыки<sup>20</sup>. Иначе говоря, музыкант в античном понимании – носитель приобретенного посредством умственного видения знания, так называемый музософ (термин Ю. Н. Холопова)<sup>21</sup>.

Интересно, что о философе *Ксенофане*, названном протоиреем Александром Менем «предтечей Сократа», история сохранила сведения и как о бродячем рапсоде, который зарабатывал себе на пропитание пением в сопровождении арфы<sup>22</sup>. Связывая достоинство человека с силой разума в противоположность физической силе, заключающейся в натренированных мускулах, Ксенофан высказывался по этому поводу так: «Наша сила – гораздо лучше силы людей и лошадей»<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Вопреки тому, что Г. А. Богомолов пишет, ссылаясь на Ямвлиха, как «Пифагор смог успокоить разбушевавшегося юношу, исполнив на флейте «спондеическую мелодию», сам Ямвлих это не подтверждает. «Он (Пифагор) предложил флейтисту (курсив наш – *Го Шаоин*) переменить (мелодию) на спондеическую, при помощи которой незамедлительно пришедший в себя юноша скромно оправился домой, совсем не будучи в состоянии сдержать себя незадолго до этого». *Богомолов Г. А.* Цит. изд.

<sup>21</sup> О том, что Пифагор воспринимался потомками как основатель музыки свидетельствуют следующие произведения литературы и изобразительного искусства:

- баллада Жана Сюзаи (Johannes Susay) – французского композитора конца XIV – начала XV века, текст которой гласит: «Пифагор, Ювал и Орфей /Были праотцами мелодии. /По Писаниям, они были преискусны /в её [мелодии] сладости и в гармонии»;

- мотет Антуана Бюнуа (Antoine Busnois) – французского композитора второй половины XV века, который открывают следующие строки: «Некогда Пифагор, /удивившись мелодичности звучащих молотков, / исходящей от неравенства их веса, /вторя им на водяном органе /открыл мусическую сущность»;

- картина Рафаэля (Raffaello Santi) – итальянского художника конца XV начала XVI веков «Афинская школа», где Пифагор изображен с табличкой в руках, на которой художники зафиксировал графическое представление одного из доказательств гармонической теории Пифагора. Подробнее по данному вопросу см.: *Богомолов А. Г.* Pythagoras musicus. De musica disciplina inter artes liberales septem posita. Цит. изд. С. 109–113.

Помимо этого, «на западном портале собора в Шартре (Франция) Пифагор изображен со струнным инструментом на коленях, намекая на легенду об открытии им системы музыкальных тонов». Подробнее по данному вопросу см.: *Богомолов А. Г.* Этическое измерение музыкального звука в античной философии. Цит. изд. С. 104.

<sup>22</sup> *Протоирей Александр Мень.* Цит. изд. С. 95.

<sup>23</sup> Отстаивая мысль о Едином Боге, Ксенофан пишет следующие строки, которые звучат в его песнопении:

Имя еще одного философа, чье учение содержит в себе знаковые для музыкального искусства моменты – *Гераклит*. В отличие от Парменида, который оформлял свои мысли в стихотворную форму в силу традиции, т. е., отдавая таким образом дань моде, Гераклит был подлинным поэтом. Оперировав образным мышлением, он использовал множество метафор, которые затрудняли обывателю возможность понять мысли философа, что дало основание называть Гераклита «темным»<sup>24</sup>.

Своей важнейшей задачей философ считал «пробуждение в человеке особого внутреннего слуха и зрения, которые помогают улавливать сокровенные ритмы вселенной»<sup>25</sup>. Видя в борьбе противоположностей основной закон природы, Гераклит утверждал: «Расходящееся с самим собой приходит в согласие, самовосстанавливающуюся гармонию лука и лиры»<sup>26</sup>. Ставя акцент на родственности мышления и скрытой гармонии космоса, и то, и другое Гераклит называет Логосом<sup>27</sup>. Что же касается людей, то их философ видит порождением космической игры в шашки<sup>28</sup>.

Философ *Анаксагор* интересен нам в большей степени как учитель трагика Еврипида и политика Перикла. Известно, что «при Перикле искусство в буквальном смысле слова вышло на улицу, при этом ничего не утратив»<sup>29</sup>. Круг избранных людей, приближенных к Периклу и отмеченных его покровительством, включал в себя таких выдающихся личностей, как:

- скульптор Фидий;

---

«Если б руками владели быки, или львы, или кони,  
Если б писать, точно люди, умели они что угодно, –  
Кони коням бы богов уподобили, образ бычачий  
Дали б бессмертным быки; их наружность каждый сравнил бы  
С того породой, какой он и сам на земле сопричислен.  
Черными пишут богов и курносыми все эфиопы,  
Голубоокими их же и русыми пишут фракийцы...  
БОГ ЖЕ ЕДИН. Между смертных и между богов величайший.  
Смертному он не подобен ни видом своим, ни душою». *Протоирей Александр Мень*. Цит. изд. С.

97–98.

<sup>24</sup> Там же. С. 106.

<sup>25</sup> Там же. С. 110.

<sup>26</sup> *Протоирей Александр Мень*. Цит. изд. С. 110.

<sup>27</sup> Там же. С. 112.

<sup>28</sup> Там же. С. 114.

<sup>29</sup> Там же. С. 120.

- историк Геродот;
- трагик Софокл<sup>30</sup>;
- обладавшая философским складом ума гетера Аспазия<sup>31</sup> (напомним, что в числе обязательных умений гетер, получающих свое образование в специальных школах – одна из самых именитых располагалась в Коринфе – игра на нескольких музыкальных инструментах, ораторское мастерство и танцевальное искусство).

*Платон*, чья философия пронизана «пафосом божественной (мировой) гармонии и порядка»<sup>32</sup>, нес в себе, по словам протоирея Александра Меня, дух «романтизма и поэзии»<sup>33</sup>. В диалоге «Тимей» Платон развивает учение Пифагора о гармонии сфер следующим образом. Поместив в центр космоса Землю, философ определяет расстояние между ней и движущейся вокруг Земли Луной интервалом октавой. В свою очередь, интервал между Солнцем и Венерой, которая движется ему во след – квинта. Венера и Меркурий отстоят друг от друга на расстоянии кварты; Марс и Венеру соединяет октава, которая в союзе с большой секстой задает расстояние между Сатурном и Юпитером и т.п.<sup>34</sup> Примечательно, что, подобно Пифагору, Платон

---

<sup>30</sup> Как пишет протоирей Александр Мень, «афинские трагики занимают в развитии человеческой мысли, пожалуй, не меньшее место, чем философы». В данном контексте весьма интересным представляется тот факт, что отец трагика Эсхила был пифагорейцем, а сам Эсхил прошел «через посвящение в таинства Деметры», что делает оправданным рассматривать Эсхила «продолжателем идей Ксенофана, орфиков, Гераклита». *Протоирей Александр Мень*. Цит. изд. С. 131.

<sup>31</sup> О популярности сюжета бесед Сократа и Аспазии свидетельствуют обращения к этому сюжету в разных видах искусства. В частности, назовем в данном контексте картину Н. Монсио «Сократ у Аспазии» (ок. 1801), а также недавно вышедший фильм режиссера М. Дж. Политиса «Сократ и Аспазия» (2021). Здесь же достойным упоминания видится и мебельный гарнитур, созданный придворным краснодеревщиком Людовика XIV Андре-Шарлем Булем, который располагался в салоне Аполлона в Версале. Как свидетельствует российский искусствовед, «в исследованиях XIX века можно найти информацию о том, что Людовик XIV заказал мастерам-мебельщикам четырнадцать предметов с аллегориями «Веры и Мудрости», как атрибутов, характеризующих его правление – “La Religion et la Sagesse”. По описанию предметы, исполненные А.-Ш. Булем, украшены бронзовыми фигурами в виде беседующих коленопреклоненного мужчины и сидящей женщины, симметрично расположенными на обеих створках шкафа», – имеются в виду Сократ и Аспазия. Подробнее по данному вопросу см.: *Ганцева Н. Н.* Сократ и Аспазия – философский сюжет в творчестве Буля // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2011. № 2. С. 107–112.

<sup>32</sup> *Протоирей Александр Мень*. Цит. изд. С. 229.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> *Гудимова С. А.* Философия музыки. С. 65.



рассматривает мировое пространство в качестве «универсального музыкального инструмента», который, по его мнению, предстает неоднородным и имеющим различную напряженность<sup>35</sup>.

В целом, аналогично пифагорейцам, Платон квалифицирует гармонию с позиции универсального феномена, который одинаково дает о себе знать как на уровне Вселенной и искусства, так и на уровне внутреннего мира человека. Не случайно в том же «Тимее» Платон констатирует: «Добро прекрасно, но нет ничего прекрасного без гармонии»<sup>36</sup>. По сути, значимость искусства для Платона, который всегда испытывал тягу к литературе, будучи непревзойденным художником слова, создателем своего рода уникальных философских драм, определяется именно обуславливающей согласование противоречий гармонией.

В случае, когда человек «не разделяет времени ни с какою музою, – пишет Платон в «Государстве», – то душа его ... становится слабою, глухою и слепую; потому что она и не возбуждается, и не питается, и не очищает чувств своих»<sup>37</sup>. Потому жизнь идеального государства для Платона не представляется возможной без пения и танцев. Тот факт, что именно геометрию Платон называл «божественной матерью всех наук»<sup>38</sup> особенно значим в современной гуманитарной парадигме. Как свидетельствует В. К. Суханцева, «время в музыке обладает n-мерностью и правильнее в этом случае было бы говорить о его топологии либо геометрии. Отсюда с необходимостью вытекает и тот факт, что время в музыке не имеет ничего общего с абстрактной моделью изотропности: оно обладает характеристиками неоднородности – расширением, пульсацией, сжатием, т. е. атрибутикой живого, взятого в его бытийственности и самодвижении»<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Гудимова С. А. Цит. изд. С. 9.

<sup>36</sup> Цит. по: Гудимова С. А. С. 66.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Протоирей Александр Мень. Цит. изд. С. 236.

<sup>39</sup> Суханцева В. К. Музыка как мир человека. URL: [kph.ffs.npu.edu.ua/e-book/clasik/data/suhanceva/...](http://kph.ffs.npu.edu.ua/e-book/clasik/data/suhanceva/)

Представив краткий обзор учений античных мыслителей, демонстрирующих приверженность к пифагорейской традиции, нельзя не признать, что разрабатываемые Пифагором положения будут отзываться эхом не только в трудах его ближайших потомков, но и в творчестве ученых, живущих в отличных от античности временах и географических пространствах. В отношении первого положения приведем в качестве аргумента точки зрения таких авторитетных исследователей философии древнего мира, как Б. Рассел и Э. Шюре.

Например, на страницах масштабного труда Б. Рассела, посвященного истории западной философии, констатируется, что «кажущееся платонизмом оказывается при ближайшем анализе в своей сущности пифагореизмом. С Пифагора начинается все...»<sup>40</sup>. В унисон с Б. Расселом звучит и Э. Шюри. «После попытки оживить в образе Пифагора величайшего из Посвященных древней Греции, – пишет ученый, – мы могли бы оставить в стороне Платона, который не прибавил ничего нового к идеям Пифагора и лишь придал им более фантастическую и в то же время более популярную форму»<sup>41</sup>.

Что же касается второго положения, то его аргументация с наибольшей очевидностью просматривается в трактатах Боэция (480–524), Иоганна Кеплера (1571–1630), Марена Мерсенна (1588–1648), Рене Декарта (1596–1650), Готфрида Лейбница (1646–1716), Жана Лерона д'Аламбера (1717–1783), который, к слову сказать, был членом Петербургской академии наук и Леонарда Эйлера (1707–1783). Последний помимо членства в Петербургской академии наук был отмечен званием первого российского члена Американской академии искусств и наук. Остановимся на каждом из мыслителей отдельно.

Первым среди равных назовем философа и теоретика музыки *Аниция Манлия Торквата Северина Боэция*. Наш выбор обусловлен тем, что именно

<sup>40</sup> Подробнее по данному вопросу см.: *Рассел Б.* История западной философии. М., 1993. С. 56.

<sup>41</sup> Подробнее по данному вопросу см.: *Шюре Э.* Великие Посвященные. Очерк эзотеризма мировых религий. М., 2021. 576 с.

Бозций подвел в своих трудах итог поисков и прозрений античных мыслителей, в которых они высказывают свое понимание музыки. По сути, трактат Бозция «Наставления к музыке» стал своего рода энциклопедией, вобравшей в себя все существующие о ней на тот момент сведения. Знаменательно, что в своих наставлениях Бозций раскрывает музыку под разными углами зрения, прежде исследуя ее как акустический феномен, затем – феномен социальный. Вместе с тем, обращение к Бозцию в связи с учением Пифагора продиктовано и тем, что в адресованном философу письме остготского короля Теодориха Великого есть строки, в которых король утверждает следующее. Именно с легкой руки Бозция, который выступил переводчиком трудов Пифагора и Птолемея, одного итальянцы считают музыкантом, другого – астрономом<sup>42</sup>.

Развивая мысль Пифагора относительно гармонии сфер, восприятие которой происходит не столько на физическом уровне, посредством органа слуха, сколько на метафизическом – на уровне интеллектуального созерцания, Бозций создает свою иерархию музыки. Высший уровень этой космической иерархии соотносится с мировой музыкой, которая «должна быть в особенности усматриваема в том, что мы видим в самом небе, или в сочетании элементов, или в разнообразии времен года. Ведь возможно ли, чтобы столь быстрая махина неба двигалась в бесшумном и беззвучном беге? ... Движения светил так приноровлены друг к другу, что и нельзя и помыслить ничего иного, что было бы столь же слажено... В этом небесном кружении не может отсутствовать должный порядок модуляции... А это все различие порождает различие времен года и плодов так, что вместе с тем получается единое целое года»<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Богомолов А. Г. Цит. изд. С 111.

<sup>43</sup> Цит. по: Гудимова С. А. Предисловие. *Musica mundane* //Музыка в контексте культуры: сб. статей. М., 2017. С. 10.

Следующая по очереди за мировой музыкой – музыка человеческая. Ее значимость определяется тем, что человеческому существу также свойственна гармония, призванная отражать равновесие противоположных жизненных сил. Наконец, третья по счету музыка, занимающая последнее место в космической иерархии – это инструментальная музыка. Она квалифицируется философом лишь как подобие мировой музыки, ее бледная тень. Тем не менее, несмотря на то, что божественная чистота числа в фиксируемой ухом земной музыке не получает своего полного воплощения, она несет в себе несомненное благо, приводя душу в состояние гармонии и, тем самым, настраивая ее на восприятие небесной гармонии: подобное воздействует на подобное.

Принципиальным для нас в данном контексте видится следующий факт. Выражая «латинским языком философии древние идеи о музыке, Боэций красной нитью проводит мысль о подчиненности эстетического статуса этическому состоянию, столь необходимому в деле воспитания человека»<sup>44</sup>.

С именем *Иоганна Кеплера* – философа, астронома, математика и физика ученые связывают «второе рождение пифагорейской концепции музыки сфер»<sup>45</sup>. Основной труд Кеплера – имеется в виду трактат «Гармония мира» в пяти томах – раскрывает мировую гармонию в качестве архетипа Вселенной<sup>46</sup>. Более того, сам Бог предстает в сознании Кеплера в качестве гармонизирующего начала. Выявляя в гармоническом движении планет соответствия музыкальным ладам и тембру человеческого голоса, Кеплер высказывает уверенность в том, что «Сатурн и Юпитер звучат в басовом регистре, Марсу присущ тенор, Земле и Венере – альт, Меркурию – дискант»<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> *Священник Илья Макаров*. Предпосылки философского постижения музыкального творчества //Христианские чтения. 2022. № 1. С. 249–268. С. 2

<sup>45</sup> *Гудимова С. А.* Предисловие. *Musica mundane*. Цит. изд. С. 12.

<sup>46</sup> «Найти в чувственных предметах подходящую пропорцию, – пишет Кеплер, – это значит открыть, узнать и выявить сходство этой пропорции в чувственных предметах с каким-то подлинным архетипом наивернейшей гармонии, который находится внутри души». Цит. по: *Гудимова С. А.* Музыка в трудах ученых. С.100.

<sup>47</sup> *Гудимова С. А.* Предисловие. *Musica mundane*. Цит. изд. С. 13.

*Рене Декарт* интересен нам тем, что одну из своих ранних работ, написанную им в двадцатидвухлетнем возрасте и названную «Компедиум музыки», философ посвятил изучению вопроса восприятия музыки и ее возможности пробуждать в человеке различные страсти (аффекты). На первый взгляд, область научных интересов Декарта не простирается дальше музыкальной психологии – как сказали бы сегодня, однако за поиском ответов на вопрос, какой должна быть музыка, стоит число, отвечающее за соразмерность искусства звуков.

В данном контексте обращает на себя внимание один из фрагментов «Компедиума»: «Среди предметов ощущения наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается ощущением, и не то, что воспринимается труднее всего, – пишет Декарт, – а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получала сразу свое полное удовлетворение, и не настолько трудно, чтобы ощущение утомлялось»<sup>48</sup>. Знакомство с трактатом делает очевидным, что музыка для философа – это материал, обеспечивающий возможность постигать законы математики. Эта истина остается непреложной даже тогда, когда философ определяет правила сочинения музыки, делая ставку на длительность и высоту звука как главные средства выразительности, способные пробудить душу.

Для *Готфрида Лейбница* музыка выступает в качестве «скрытого арифметического упражнения души, не умеющей считать», о чем он доверительно пишет Гольдбаху в апреле 1712 года<sup>49</sup>. В трактате, посвященном монадологии, Лейбниц оперирует понятием гармония. Имеются в виду параграфы 56–62, в которых взаимосогласованность восприятий различных

---

<sup>48</sup> Цит. по: *Гудимова С. А.* Музыка в трудах ученых. С. 101.

<sup>49</sup> Цит. по: *Коростелев В.* Между Л. Мицлером и И. Маттезоном: (Творческий процесс И.С. Баха и «музыкальная математика») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 33.

монад оказывается напрямую связанной с теорией предустановленной гармонии<sup>50</sup>. Это же понятие актуализируется в последующих параграфах, в которых Лейбниц предпринимает попытку объяснить сущность гармонии, прибегая к понятиям души и тела, а также конечных и действующих причин<sup>51</sup>.

О том, насколько мышление Лейбница-ученого отвечает универсальному закону, воплощение которого со всей осязаемостью осуществляется в музыке, свидетельствует работа А. А. Митрофановой. Обнаружив точки соприкосновения между отдельными положениями концепции Лейбница и музыкальными сочинениями И. С. Баха, автор делает следующий вывод. «Связь между взглядами обоих мыслителей заключается в воплощении идеи Абсолюта как основы общелогических принципов, реализуемом посредством математических пропорций»<sup>52</sup>. Выстраивая систему аргументации, А. А. Митрофанова осуществляет сравнительный анализ отдельных положений концепции Лейбница и фрагментов мотетов Баха.

*Жан Лерон д'Аламбер*, которого одинаково причисляют и к философам, и к математикам, и к теоретикам музыки, думал начать свое поприще с поэзии. Однако, прислушавшись к совету своего наставника, работающего в колледже Мазарини, он делает выбор в пользу философии и математики. Последняя, как пишут авторы статьи, посвященной этому удивительному ученому, активно сотрудничавшему с Д. Дидро в написании и издании «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел»<sup>53</sup>, очаровала его «гармонией и логичностью, которых ему так не хватало в окружающей

<sup>50</sup> Митрофанова А. А. Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 8.

<sup>51</sup> Лейбниц Г. В. Сочинения: В 4 т. Т. 1. Метафизика. Монадология. М., 1982. 636 с.

<sup>52</sup> Митрофанова А. А. Лейбниц и Бах... Цит. изд. С. 8.

<sup>53</sup> В этом издании д'Аламбером были написано около одной тысячи шестисот статей, посвященных философии, музыке, математике, физике, религии и праву. Статьи о музыке в этом издании также писал и Ж. Руссо.

его реальности»<sup>54</sup>. Вместе с тем известно, что д'Аламбер блестяще выдержал экзамен на степень бакалавра искусств<sup>55</sup>. Не случайно среди всех энциклопедистов Р. Роллан выделяет д'Аламбера как наиболее музыкального<sup>56</sup>.

В числе научных трудов д'Аламбера есть исследования музыкальной акустики звука, музыкальной гармонии, математического описания гармонического звукоряда и др. Обладая широким кругозором, д'Аламбер сумел установить принципы, обуславливающие взаимосвязь различных отраслей знания. Приверженность д'Аламбера к красоте чисел, его сущностное понимание гармонии, призванной снимать противоречия, которые с неизменностью присутствуют как в жизни, так и в творчестве, дали основание Д. Дидро сказать о д'Аламбере так: «Вы единственный писатель, который никогда не говорит ни больше того, ни меньше того, что хочет сказать»<sup>57</sup>.

То обстоятельство, что, будучи отвергнутым родной матерью, философ сохранил к ней добрые чувства, оставаясь общительным и дружелюбным человеком, исполненным скромности и трудолюбия, требует, на наш взгляд, заострить внимание на том, что вкладывали пифагорейцы в понятие мудрость. Как пишет Вл. Соловьев, «под мудростью разумеется не только полнота разума, но и нравственное совершенство, внутренняя цельность духа. Таким образом «философия» означает стремление к духовной цельности человеческого существа – в таком смысле оно первоначально и употреблялось»<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Феоктистов В. В., Феоктистова О. П., Чернышова И. Н. Жан Лерон д'Аламбер и его принцип в современной интерпретации //Наука и образование. МГТУ им. Н. Э. Баумана. Электронный журнал. 2016. № 06. С. 263.

<sup>55</sup> Интересно, что именно д'Аламбер мог стать воспитателем цесаревича Павла Петровича, однако он отклонил предложение Екатерины Второй.

<sup>56</sup> Музыканты прошлых дней. М., 1938. С. 266.

<sup>57</sup> Литвинова Е. Ф. Жан Лерон Д'Аламбер (1717–1783). Его жизнь и научная деятельность. URL: [litlife.club/books/114108/read?page=15](http://litlife.club/books/114108/read?page=15)

<sup>58</sup> Соловьев Вл. С. Философские начала цельного знания //Соловьев Вл. С. Соч.: в 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 179–180.

*Марен Мерсенн* – образованнейший представитель XVII века, одинаково увлеченно работающий над сочинениями, в которых поднимались актуальные вопросы не только из области музыки, но и математики, физики и метафизики. В одном из своих трактатов, который получил название «Истина наук против скептиков и пирроников» Мерсенн характеризует музыку с позиции математической отрасли знания. Среди его работ, написанных в русле теории музыки, – созданный в 1627 году «Трактат об универсальной гармонии» и увидевший свет спустя десять лет, в 1637 году, трактат «Универсальная гармония».

Примечательно, что в одном из разделов первого трактата Мерсенн занимается обнаружением параллелей между музыкой и теологией, выявляя Троицизм Бога в диатонике (Бог-Отец), хроматике (Бог-Сын) и энгармонизме (Святой Дух). Помимо этого, раскрывая специфику консонирующих и диссонансирующих интервалов, Мерсенн прибегает к цвету и вкусу, расширяя тем самым представления пифагорейцев о «телесности» числа и заглядывая, тем самым, далеко в будущее. Имеется в виду такое современное направление музыкальной психологии, как синестетика<sup>59</sup>.

Второй трактат, по сути, совмещает в себе орфико-пифагорейскую традиции, а также опыт Кеплера и Декарта. Согласно представлениям Мерсенна, «живые существа – это как бы струны великой лиры Вселенной, которыми управляет божественный Орфей, извлекающий из всего сущего звуки и аккорды по своему выбору. Если каждый будет точно выполнять свою партию, предназначенную ему в этой жизни провидением, то мы услышим музыку блаженных духов и сможем присоединить к ней свои голоса и сердца, воздавая хвалу великому Творцу неба и земли»<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Подробнее по данному вопросу см.: *Коляденко Н. П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск, 2005. 392 с.

<sup>60</sup> Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971. С. 378.



*Леонард Эйлер* интересен тем, что при всей противоречивости оценок его вклада в музыкальную науку очевидным оказывается следующее обстоятельство. Изыскания Эйлера в области музыки, пусть несовершенные, с неизбежностью несущие на себя печать времени, в которое жил этот мыслитель, тем не менее, имели далеко идущие последствия. В частности, И. Б. Горбунова и М. С. Заливадный обращают внимание на такие достижения Эйлера, как:

- «выявление аналогий между звуком и светом, что впоследствии найдет свое применение в области синестезии»<sup>61</sup>;
- положение о звуковысотном тождестве горизонтали и вертикали, которое эхом отзовется и в феномене симультанирования музыкальных построений, и в полигармоническом складе многоголосия, и в развитых формах свободного контрапункта;
- идея подобия в строении звуковысотных и ритмических систем, след которой российские ученые обнаруживают в теоретических концепциях, разрабатываемых Г. Кауэллом, К. Штокгаузенем, Л. Белявским;
- теория, сложившаяся в опоре на нетерперирированный строй, которая имеет значение в контексте развития современного электронно-компьютерного инструментария»<sup>62</sup>.

Одна из первых масштабных работ Л. Эйлера, написанная ученым в двадцатилетнем возрасте, посвящена исследованию звука сквозь призму таких его параметров, как:

- плотность;
- напряженность;
- звуковая температура<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Об этом упоминается также и в работе Б. М. Галева. См.: *Галев Б. М.* Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань, 1976. 272 с.

<sup>62</sup> *Горбунова И. Б., Заливадный М. С.* Музыкально-теоретические воззрения Леонарда Эйлера: актуальное значение и перспективы // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина, 2012. № 4 (Т. 2). С. 164–172.

<sup>63</sup> *Горбунова И. Б., Заливадный М. С.* Цит. изд.

Интересно, что созданную Эйлером тонально-модуляционную матрицу, которая содержит в себе элемент игры, И. Б. Горбунова и М. С. Заливадный рассматривают и как вклад ученого в историю музыкальной теории, и, одновременно, – в историю математики (теория игр). Масштаб волнующих мыслителя вопросов из области музыки впечатляет. Чтобы в этом убедиться, перечислим лишь некоторые названия глав научного труда Эйлера, представленного современникам как «опыт новой теории музыки, ясно изложенной в соответствии с непреложными принципами гармонии», а также темы писем ученого, адресованных немецкой принцессе:

- Глава I. О звуке и слуховом восприятии.
- Глава III. О музыке как таковой
- Главы IV– VI соответственно: О созвучиях. О последовательности созвучий. О рядах созвучий.
- Глава IX. О диатонико-хроматическом роде.
- Глава XIII. О способе композиции в данном ладу и данной системе.
- Глава XIV. О смене ладов и систем.
- Письмо 3. О звуке и его скорости.
- Письмо 4. О консонансах и диссонансах.
- Письмо 5. Об унисоне и октавах.
- Письмо 6. О других созвучиях.
- Письмо 7. О двенадцати тонах клавесина.
- Письмо 8. Об удовольствии, доставляемом хорошей музыкой<sup>64</sup>.

В данном контексте видится примечательной книга «Музыка: математическое подношение» Д. Бэйсона, которая оказалась в свободном доступе в 2008 году, т. е. без малого спустя триста лет после выхода обозначенного труда Эйлера в Петербурге, в 1739 году. В предисловии автор пишет о том, что в 90-е годы ему в руки попал подержанный синтезатор, принцип устрой-

---

<sup>64</sup> Леонард Эйлер. «Опыт новой теории музыки, ясно изложенной в соответствии с непреложными принципами гармонии» (1739), а также «Письма к принцессе» (1766). URL: [vk.com/wall-170630638\\_198](https://vk.com/wall-170630638_198)

ства которого, использующий для воспроизведения звуков модель частотной модуляции, очаровал и заинтриговал его настолько, что с тех пор мысли о взаимодействии математики и музыки не покидали его.

Накопленные Бэйсоном сведения в итоге были разработаны в спецкурс для математиков, лекционный материал которого и вошел в данную книгу. В центре исследовательского интереса автора – вопросы о том, что такого в таких интервалах, как октава и чистая квинта делает их более согласными, чем другие интервалы? Вот лишь небольшой перечень глав этого основательного труда нашего современника.

Глава 3. Математический путеводитель по оркестру:

3.13. Акустика

Глава 4. Консонанс и диссонанс

4.2. Простые целочисленные отношения

4.3. История созвучия и диссонанса

4.5. Сложные тона

4.8. Музыкальные парадоксы

Глава 6. Больше гамм и темпераций

6.1. Тон 43 Гарри Партча и другие справедливые гаммы

6.2. Непрерывные дроби

6.3. Пятьдесят три тона

6.4. Другие равные темперированные гаммы

6.9. Семеричная гармония

Глава 7. Цифровая музыка

Глава 9. Симметрия в музыке

9.6. Часовая арифметика и эквивалентность октав

Помимо того, что текст книги изобилует всевозможными рисунками, иллюстрирующими те или иные математические установки, в качестве своеобразного эпиграфа к своему исследованию Д. Бэйсон предлагает стихотворение под названием «Ода старой скрипке», которое принадлежит к области

визуальной поэзии (см. рис. 1, с. 30)<sup>65</sup>. Знаменательно, что заключительная строка этого изоверба содержит имя Аполлона. Думается, что за этим кроется отмеченная ранее установка на близость учения орфиков учению Пифагора, апологетом которого выступает и Д. Бэйсон<sup>66</sup>.

Среди современных российских мыслителей, чья сфера научных интересов так или иначе развивается в русле заложенной Пифагором традиции, назовем кандидата физико-математических наук, доктора философских наук профессора Саратовского государственного технического университета им. Гагарина Ю. А. Волошинова В. А.<sup>67</sup> Помимо этого, к числу полноправных наследников Пифагора можно отнести и профессоров Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки. Это доктора искусствоведения Александрова Л. В.<sup>68</sup> и Гончаренко С. С.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Визуальная поэзия учитывает не только ценность слова, но и ценность визуального образа, который складывается из этих слов. Иначе говоря, для визуальной поэзии важно не только то, что написано, но и то, как написанное фиксируется посредством визуальности. Опыт визуальной поэзии получил в лингвистике статус изоверба.

<sup>66</sup> Судя по комментарию, данное стихотворение имело известность у представителей музыкального мира Лондона в тридцатые годы XIX века.

<sup>67</sup> См. следующие работы А. В. Волошинова: *Математика и искусство*. М., 1992; *Пифагор: Союз истины, добра и красоты*. М., 2007; *Венок мудрости Эллады*. М., 2003; *Еще раз о математической традиции красоты* // *Вопросы философии*. 2008. № 8. С. 102–112; *Математические начала формообразования в искусстве* // *Нелинейный мир науки, образования, культуры*. М.; Астрахань, 2003. С. 19–28.

<sup>68</sup> См. следующие работы Л. В. Александровой: *Музыкальная акустика в трудах древних учёных: Лекция по античной теории музыки*. Новосибирск, 2009; *Математические основания древнегреческой теории музыки: Лекция по античной теории музыки*. Новосибирск, 2009; *Музыкально-астрономические представления древних греков: Лекция по античной теории музыки*. Новосибирск, 2016; *Опыт применения теории нечётких множеств к гармоническому анализу музыкальных произведений // ЭВМ и проблемы музыкальной науки: Межвузовский сборник трудов*. Новосибирск, 1988. Вып. 7; *Никомаха из Герасы, пифагорейца, Руководство по гармонике, продиктованное на скорую руку (полная версия – гл 1–12) // SCOLN. Философское антиковедение и классическая традиция: Журнал «Центра изучения древней философии и классической традиции»*. Новосибирск: Новосибирский госуниверситет и Институт философии и права СО АН, 2009. Том 3, вып. 1; *Птолемея «Музыка». Неаполитанские извлечения // SCOLN. Философское антиковедение и классическая традиция: Журнал «Центра изучения древней философии и классической традиции»*. Новосибирск: Новосибирский госуниверситет и Институт философии и права СО АН, 2012. Том 6, вып. 1; *Взаимодействие количественных и качественных аспектов в музыкальных объектах и их оценка с позиций теории нечётких множеств // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. Киев: Музична Україна, 1989; *Начала ритмики и метрики у Аристиды Квинтилиана // Проблемы музыкальной науки: Российский научный специализированный журнал*. Уфа, 2013/2 (13). (В соавт. с Н. В. Лямкиной); *Музыкальное воспитание в трактате Аристиды Квинтилиана «О музыке» // Алманах. – Година 5. Национална музикална академия «Проф. Панчо Владигеров», София, България, 2013(5)*. (В соавт. с Н. В. Лямкиной).

Примечательно, что одна из магистерских работ, выполненных под руководством Л. С. Александровой, звучит так: *«Трактат Аристиды Квинтилиана «О музыке» (в трёх книгах)»*. Подробнее по данному вопросу см.: *Лямкина Н. В. Трактат Аристиды Квинтилиана «О музыке» (в трёх книгах)*. Новосибирск, 2012.

<sup>69</sup> См. следующие работы С. С. Гончаренко: *Зеркальная симметрия в музыке*. Новосибирск, 1993; *Зеркально-симметричные формы XX века в курсе анализа музыкальных произведений // Современная музыка и проблемы воспитания музыковедов*. Новосибирск, 1988. С. 92–105; *Информационные матрицы в*

Как пишет Л. В. Александрова во введении к монографическому исследованию, посвященному порядку и симметрии в музыкальном искусстве, рассматриваемых в логико-историческом аспекте, «постановка проблемы порядка и симметрии по отношению к любому виду человеческой деятельности восходит к объективным законам мироздания, сущность которых коренится в постоянном балансе между созидательным четким ритмом Вселенной и силами, стремящимися нарушить упорядоченность, вновь ввергнуть ее в исходное состояние»<sup>70</sup>. И, далее, «Человеческий микрокосм, его мыслительные и творческие процессы, одухотворенные созидательной идеей, в конкретной или опосредованной формах отражают закономерности макрокосма...»<sup>71</sup>. В свою очередь, кажется удивительным, что, подобно античным мудрецам, С. С. Гончаренко раскрывает суть музыкальной формы поэтическим слогом<sup>72</sup>. Здесь же нельзя не сказать, что одна из кандидатских диссертаций, выполненных под научным руководством С. С. Гончаренко, звучит так: «Орфическая тема в ранней опере»<sup>73</sup>.

Важно подчеркнуть, что следование пифагорейской традиции, наблюдаемое в трудах его потомков, обнаруживает себя не только на уровне синтеза философии, математики и музыки, но и тех требований, которые предъявляются к подлинному мыслителю, независимо от того, на каком языке он излагает свои мысли – языке слов или языке музыки. Об этом, в частности, со всем красноречием упоминает в трактате «Гармонические установления» Дж. Царлино – итальянский композитор, педагог и теоретик музыки XVI в.

---

художественном тексте // Информационная система вуза. Новосибирск, 1998. С. 36–44; О числовой символике в Вариациях ор.27 А. Веберна // Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации. Кемерово: СПб., 2009. С. 172–182; О числовой символике композиционной модели *bar* // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2021. № 3. С. 5–10.

<sup>70</sup> Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск, 1995. С. 3.

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Гончаренко С. С. Музыкальные формы в стихах. Новосибирск, изд. «Окарина». 2012.

<sup>73</sup> Ильина Т. Ф. Орфическая тема в ранней опере: дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2002. 262 с.

Torn  
 Worn  
 Oppressed I mourn  
 B a d  
 S a d  
 Three-quarters mad  
 Money gone  
 Credit none  
 Duns at door  
 Half a score  
 Wife in lain  
 Twins again  
 Others ailing  
 Nurse a railing  
 Billy hooping  
 Betsy crouping  
 Besides poor  
 Joe With fester'd toe.  
 Come, then, my Fiddle,  
 Come, my time-worn friend,  
 With gay and brilliant sounds  
 Some sweet tho' transient solace lend,  
 Thy polished neck in close embrace  
 I clasp, whilst joy illumines my face.  
 When o'er thy strings I draw my bow,  
 My drooping spirit pants to rise;  
 A lively strain I touch—and, lo!  
 I seem to mount above the skies.  
 There on Fancy's wing I soar  
 Heedless of the duns at door;  
 Oblivious all, I feel my woes no more;  
 But skip o'er the strings,  
 As my old Fiddle sings,  
 "Cheerily oh! merrily go!  
 "Presto! good master,  
 "You very well know  
 "I will find Music,  
 "If you will find bow,  
 "From E, up in alto, to G, down below."  
 Fatigued, I pause to change the time  
 For some Adagio, solemn and sublime.  
 With graceful action moves the sinuous arm;  
 My heart, responsive to the soothing charm,  
 Throbs equably; whilst every health-corroding care  
 Lies prostrate, vanquished by the soft mellifluous air.  
 More and more plaintive grown, my eyes with tears o'erflow,  
 And Resignation mild soon smooths my wrinkled brow.  
 Reedy Hautboy may squeak, wailing Flauto may squall,  
 The Serpent may grunt, and the Trombone may bawl;  
 But, by Poll, my old Fiddle's the prince of them all.  
 Could e'en Dryden return, thy praise to rehearse,  
 His Ode to Cecilia would seem rugged verse.  
 Now to thy case, in flannel warm to lie,  
 Till call'd again to pipe thy master's eye.  
 Apollo.

Рис. 1. Визуальное стихотворение «Ode to an Old Fiddle»

Провозглашая в качестве идеала «homo universalis», воспитание которого было, по сути, главной целью античных школ и лицеев, Царлино считает неоспоримым следующий факт. «Совершенный музыкант помимо зна-

ния музыкальной теории должен быть хорошо осведомлен» в таких областях знания, как: геометрия; арифметика; грамматика; диалектика; история; риторика<sup>74</sup>.

Наряду со знанием перечисленных дисциплин действительному творцу музыки Царлино вменяет в обязанность:

- владеть исполнительским искусством – имеется в виду как игра на музыкальном инструменте, так и вокал;
- уметь поддерживать свой инструмент в рабочем состоянии, т. е. быть настройщиком;
- быть хорошо образованным в области поэтического творчества<sup>75</sup>.

Нельзя не заметить, что сформулированные Царлино установки отчасти коррелируют с основополагающим принципом пифагорейской школы, который Д. Захаров обозначил так: «синтез наук, искусств, философских учений и религий, законов человеческого общества и государства»<sup>76</sup>. Наряду с тем, что сам Пифагор являл собой в одном лице эзотерика, ученого (теоретика и практика), музыканта (теоретика и практика), математика и философа, ученики созданной им школы осваивали такие дисциплины, как: арифметика, геометрия, астрономия, экономика, медицина, политика, гимнастика, частью которой были упражнения в беге и метание дротиков, а также дорические танцы – тоже своего рода упражнения, отмеченные торжественностью и мужеством. Вместе с тем к числу обязательных занятий

<sup>74</sup> Цит. по: В развитии музыкальной педагогики. URL: studopedia.org>5-71565.html

<sup>75</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966; В развитии музыкальной педагогики. URL: studopedia.org>5-71565.html

<sup>76</sup> Захаров Д. Пифагорейская школа //Новый Акрополь. 2-98. URL: liveinternet.ru>users/taisia800/post262978531/

Косвенным подтверждением верности представленной позиции служит тот факт, что во внутреннем дворике Храма Муз, в котором приобщались к мудрости ученики школы, были расположены статуи Гестии, олицетворяющей теософию; Урании, покровительствующей астрономии и астрологии; Полимнии, отвечающей за потустороннюю жизнь души и искусство прорицания; Мельпомены, представляющей науку жизни и смерти, а также трансформаций и перевоплощений; Каллиопы, Клио и Эвтерпы, которые отвечали за медицину, магию и мораль. В свою очередь, Терпсихора, Эрата и Талия несли знания из области искусств (музыка танца, лирическая поэзия, комедия и поэзия). Подробнее по данному вопросу см.: Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Книга Шестая. ПИФАГОР (Дельфийские Мистерии). URL: litresp.ru>chitat/ru/III/shyure-eduard/velikie-...

для учеников школы относились утренние и вечерние песнопения под аккомпанемент лиры.

Тем не менее, первостепенным и главным предметом для пифагорейцев была музыка. В качестве аргумента обратимся к словам одного из учеников школы Пифагора – философа-неоплатоника Ямвлиха. В своем труде, несколько приоткрывающем завесу тайны, связанной с укладом жизни школы, Ямвлих пишет следующее. Пифагор «установил в качестве первого – воспитание при помощи музыки, тех или иных мелодий и ритмов, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей в том виде, как они были сначала.

И, действительно, больше всего требует упоминания то, что он предписывал и устанавливал своим знакомым так называемое музыкальное устройство и понуждение, придумывая чудесным образом смешение тех или иных диатонических, хроматических и энгармонических мелодий, при помощи которых он легко обращал и поворачивал к противоположному состоянию страсти души, недавно в них поднявшиеся и зародившиеся в неразумном виде, скорбь, раздражение, жалость, неуместная ревность, страх; разнообразные вожделения, гнев, желание, разнеженность, распущенность, горячность, выправляя каждый из этих недостатков к добродетели при помощи подходящих мелодий, как бы при помощи каких-то спасительных целебных составов. И когда его ученики отходили к вечеру ко сну, он освобождал их от дневной смуты, очищал взволнованное умственное состояние и приуговлял в них безмолвие, хороший сон и вещи сновидения»<sup>77</sup>.

В свою очередь, тот факт, что бог Аполлон в античной мифологии коррелирует с духовной деятельностью (мыследеятельностью) и музыкаль-

---

<sup>77</sup> Цит. по: Гудимова С. А. Цит. изд. С. 61–62.



ным искусством, отчасти пересекаясь с изобретателем лиры богом Гермесом – покровителем красноречия и мышления<sup>78</sup>, как нельзя более оправдывает присутствие философии в спец. курсах, разрабатываемых для музыкальных вузов или музыкальных факультетов педагогических университетов.

Так, например, в учебном пособии доктора философских наук профессора Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова З. В. Фоминой философия музыки поэтапно раскрывается со следующих позиций:

- онтологии музыки;
- феноменологии музыки;
- музыкальной герменевтики<sup>79</sup>.

Примечательно, что обращаясь в одном из разделов пособия к книге Дж. Р. Р. Толкина «Сильмариллион», З. В. Фомина пишет об используемой романистом аналогии между сотворением мира и созданием музыкальной темы, что, по сути, рифмуется с положениями современных ученых-гуманитариев<sup>80</sup>.

В частности, наряду с установками «Вначале был звук»<sup>81</sup> и «Вначале была музыка»<sup>82</sup>, имеют определенное значение и другие, также сопряженные с музыкой, положения. В их числе: «В начале был жест» и «В начале

<sup>78</sup> См. Францева-Дозорова Е. Н. Цит. изд. С. 102.

<sup>79</sup> Фомина З. В. Цит. изд.

<sup>80</sup> «И пришло время, когда Илуватар создал всех Айнуrow и задал им мощную тему, открыв им вещи огромней и удивительней всего, что являл прежде...

– Я желаю, чтобы из этой темы вы все вместе создали Великую Музыку...

И тогда голоса Айнуrow, подобные арфам и люгням, скрипкам и трубам, виолам и органам, и бесчисленным поющим хорам, начали обращать тему Илуватара в великую музыку: и звук бесконечно чередующихся и сплетенных в гармонии мелодий уходил за грань слышимого, поднимался ввысь и падал в глубины – и чертоги Илуватара наполнились и переполнились, и музыка, и отзвуки музыки хлынули в Ничто, и оно уже не было Ничем». Подробнее по данному вопросу см.: Толкин Дж. Р. Р. Сильмариллион. Эпос нолдоров. М., 1992. С. 3–4

<sup>81</sup> В книге «Вначале был Звук: маленькие иSTORYи», А.В. Макаревич проводит следующие параллели: нота *Ля* выступает коррелятом употребляемого буддистами звука *Аум/Ом*, который у христиан трансформируется в *Ам-Инь*, будучи синонимичным буквенному обозначению звука, который определяет начало и конец нашего алфавита – *А/Я*. Вывод, к которому приходит известный музыкант таков: с точки зрения физики мир произошел от первичной вибрации, от первичной стоячей волны. Макаревич А. В. Вначале был Звук: маленькие иSTORYи. URL: [eksmo.ru/Современная проза/Современная русская литература](http://eksmo.ru/Современная проза/Современная русская литература).

<sup>82</sup> Бобылева Н. В. Вначале была музыка.../Историческая и социально-образовательная мысль. 2010. № 3 (4). С. 4–10. Подробнее по данному вопросу см.: Плисецкая М.М. В начале был жест. Известия. URL: [etazhi-lit.ru/publishing...v-nachale-by1-zhest.html](http://etazhi-lit.ru/publishing...v-nachale-by1-zhest.html).

была эмоция»<sup>83</sup>. Несмотря на то, что принимающие обозначенные установки за истину авторы относятся к различным отраслям науки и искусства, все они прямо или косвенно свидетельствуют об особой роли музыки в процессе мироздания. Достаточно вспомнить, что звук<sup>84</sup>, равно как и эмоция<sup>85</sup> – это неотъемлемые свойства музыкальной речи точно так же, как интонация хранит в себе тот или иной жест. Иллюстрацией здесь служит деятельность дирижера как «пантомимическое искусство в контексте известной музыковедческой триады «композитор – исполнитель – слушатель», где мануальная техника дирижера обладает особенными механизмами воздействия на публику»<sup>86</sup>.

Наконец, евангельское «В начале было Слово», которое перефразируют упомянутые ученые, также отсылает нас не столько к букве, сколько к духу. Именно его воплощение происходит средствами музыки, что позволяет применить к этому виду искусства понятие метафизики<sup>87</sup>. Здесь уместно заметить, что, обращая внимание на полиморфизм греческого слова λόγος, В. В. Налимов высказывает мысль о его рядоположенности таким лексемам, как счет, исчисление и число.

<sup>83</sup> Подробнее по данному вопросу см.: *Плисецкая М.М.* В начале был жест. Известия. URL: [etazhi-lit.ru/publishing...v-nachale-by1-zhest.html](http://etazhi-lit.ru/publishing...v-nachale-by1-zhest.html).

Сходную мысль высказывает и Б. Эйфман. Подробнее по данному вопросу см.: Борис Эйфман. «В начале был жест». URL: [etazhi-lit.ru...631...eyfman-v-nachale-by1-zhest.html](http://etazhi-lit.ru...631...eyfman-v-nachale-by1-zhest.html); *Шаховский В. И.* В начале была... эмоция Мир языкознания и коммуникации: Электронный научный журнал. 2008. № 11. С. 19–23.

<sup>84</sup> Подробнее по данному вопросу см.: *Клюев А. С.* Музыка как звуковое явление // А. С. Клюев. Музыка. Философия. Синергетика: сб. статей. СПб., 2012. С. 4.; *Лазутина Т. В.* Звук как феномен музыкального искусства // Труды 2-го Международного форума. Самара, 2006. С. 33–36.

<sup>85</sup> Как пишет Т. В. Лазутина во втором параграфе Третьей главы своего диссертационного исследования, получившего название «Язык и эмоция», «эмоция, основным свойством которой является крайне развитая информативность выступает... в качестве «материала» музыкального искусства». *Лазутина Т. В.* Цит. изд. С. 35.

На сегодняшний день исследование музыкальных эмоций с наибольшей полнотой реализуется в трудах доктора искусствоведения профессора Томского государственного университета, профессионального композитора Е.А. Приходовской и ее учеников.

<sup>86</sup> *Лазутина Т. В.* Онто-гносеологические и аксиологические основания языка музыки: автореф. дис. ... д-ра филос. н. Екатеринбург, 2009. С. 22. Подробнее по данному вопросу см.: *Лазутина, Т.В.* Жест в языке музыки // Вестник Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина. Серия: Гуманитарные науки. Выпуск 2 (70). Тамбов, 2009. С. 91–93.

<sup>87</sup> Подробнее по данному вопросу см.: *Волкова П. С., Шаховский В.И.* Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4. С. 187–198.

Это дает профессиональному физику и самобытному философу основание говорить о периферийном смысле интересующей нас лексемы. Соответственно, один из возможных переводов начала главной книги христиан мог быть таким: «В начале было Число, и Число было у Бога, и Исчисление было Бог»<sup>88</sup>. В данном контексте не менее примечательно и то, что славянская лексема Слово обнаруживает свою связь со звуком и со способностью слышать<sup>89</sup>.

Другой опыт философии музыки представлен в сборнике статей доктора философских наук профессора Санкт-Петербургского педагогического университета им. А. И. Герцена А. С. Клюева «Философия. Музыка. Синергетика». Исследуя музыку под разными углами зрения, в том числе:

- как модель мироздания;
- в русле системного подхода;
- в свете онтологии;
- сквозь призму диалектики содержания и формы;
- в контексте структуры бытия;
- под знаком музыкотерапии<sup>90</sup>, ученый выходит на исследование современного этапа философии музыки.

Новый всплеск интереса к этой проблеме А. С. Клюев объясняет рядом причин:

- 1) возросшим вниманием к вопросам бытийственного характера и, как следствие, к онтологии музыки, в рамках которой музыка предстает в качестве своеобразного способа философствования<sup>91</sup>;

<sup>88</sup> Подробнее по данному вопросу см.: *Василий Налимов*. Разбрасываю мысли. URL: [libfox.ru/572905-20-vasiliy-nalimov-gazbrasyvayu-...](http://libfox.ru/572905-20-vasiliy-nalimov-gazbrasyvayu-...)

Думается, что имплицитно такое прочтение присутствует в следующих фрагментах:

- «Христос – тот, кто измерен» (апокрифическое Евангелие от Филиппа);
- «Мера и подобие» (надпись на Валаамской иконе Божьей матери);
- «Бог упорядочил все вещи по мере и числу, и весу» (апокриф Премудрости Соломона).

<sup>89</sup> Подробнее по данному вопросу см.: *Вендина Т. И.* В начале было Слово. URL: [Богослов.RU bogoslov.ru/journals/2626124](http://Богослов.RU/bogoslov.ru/journals/2626124)

<sup>90</sup> *Клюев А. С.* Цит. изд. С. 23; 54; 128; 140; 163; 172.

<sup>91</sup> Как свидетельствует А. Ф. Лосев, «музыка – это философское откровение, а философия – это музыкальный энтузиазм». Цит. по: *Клюев А. С.* Философия музыки: современный этап // А. С. Клюев. Музыка. Философия. Синергетика: сб. статей. СПб., 2012. С. 171.

2) потребностью в выработке единого целостного синтетического знания о музыке<sup>92</sup>;

3) в понимании музыки как средства воспитания<sup>93</sup>.

В аспекте философии музыки, реализуемой в русле современной научной парадигмы, нельзя не заметить также работы Н. С. Пичко<sup>94</sup>, Л. Р. Мартыненко<sup>95</sup> и Т. В. Лазутиной<sup>96</sup>. Констатируя, что музыка воплощает посредством характерных для этого вида искусства средств выразительности состояние сознания композитора, создавая тем самым для слушателя возможность погрузиться в его внутренний мир, Н. С. Пичко считает оправданным для философии музыки признание следующего факта. Поскольку каждое подлинное музыкальное произведение провозглашает духовные приоритеты своего создателя, оно одновременно и «самоценно, и самодостаточно»<sup>97</sup>. Именно по этой причине музыку «необходимо изучать, усваивать и ассимилировать в сознании индивида»<sup>98</sup>.

В свою очередь, исследуя мир русской культуры первой половины XIX века, Л. Р. Мартыненко приводит свидетельства того, что собственно *музыкальное* представляло собой для художественной элиты обозначенного временного отрезка сугубо философскую категорию<sup>99</sup>. Последняя обладала такими характеристиками, как:

<sup>92</sup> Клюев А. С. Философия музыки: современный этап. Цит. изд. С. 172.

<sup>93</sup> Там же.

Принимая во внимание обстоятельство, согласно которому воспитание, в отличие от обучения как дрессировки, натаскивания, нацелено на процесс духовного окормления учащихся становится понятным, каким образом позиционирование музыки в качестве воспитательного средства обуславливает ее выход в пространство философии. Подробнее по данному вопросу см.: Попова С. В. Лингвокультурный типаж «школьная учительница»: субъектное позиционирование: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/lingvokulturnyy-tipazh-shkolnaya-uchitelnitsa>.

<sup>94</sup> Пичко Н. С. «Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре» // Вестник АГУ. 2013. Вып. 3. С. 227–242.

<sup>95</sup> Мартыненко Л. Р. Музыка и «музыкальное» в эстетико-философских текстах русской культуры первой половины XIX в. // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010 № 3. С. 73–76.

<sup>96</sup> Лазутина Т. В. Онто-гносеологические и аксиологические основания языка музыки: автореф. дис. ... д-ра филос. н. Екатеринбург, 2009. 42 с.

<sup>97</sup> Пичко Н. С. Цит. изд. С. 239.

<sup>98</sup> Там же.

<sup>99</sup> Мартыненко Л. Р. Цит. изд. С. 75.

«• космичность (имеется в виду музыка как закон, посредством которого достигается гармония универсума);

- музыкальность сущности человека, который, будучи микрокосмом, несет на себе следы макрокосма;

- архетипичность, обусловленная духовной деятельностью как эталонной для других видов искусства и получающей свое воплощение в конкретном материале»<sup>100</sup>.

Очевидно, что в целом установки, отвечающие мировоззрению людей начала эпохи, предшествовавшей Серебряному веку, коррелируют с представлениями философов, получивших в настоящее время статус классиков. Для аргументации представленной позиции сфокусируем исследовательскую оптику на предложенном М. С. Каганом анализе деятельности, которая реализуется на нескольких уровнях: «познавательном, ценностно-ориентационном, преобразовательном, коммуникативном»<sup>101</sup>. Согласимся, что музыка одновременно:

- служит познанию мира или, точнее, его постижению, когда действительность выступает в качестве «реальности индивидуальных вещей»<sup>102</sup>;

- способствует ценностному осмыслению бытия, пробуждая нравственные, эстетические и религиозные чувства, основанием чего служит присутствующий в музыкальной речи этический момент (М. М. Бахтин);

- инициирует проективную деятельность, преобразовывая обыденную реальность во встречу с прекрасным, что достигается в том числе за счет концертной деятельности;

- создает оптимальные условия для коммуникативного взаимодействия;

- приобщает к целостности мироздания.

---

<sup>100</sup> Там же.

<sup>101</sup> Наумова Т. В. М. С. Каган: системный подход как основа в исследовании человеческой деятельности // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. С. 124.

<sup>102</sup> Нехаева И. Н. Цит. изд. С. 57.

В силу того, что, как пишет по этому поводу сам философ, «в искусстве происходит нечто удивительное и на первый взгляд трудно объяснимое – органическое слияние, полное совпадение четырех основных видов деятельности, в результате чего рождается пятый ее вид, обладающий органической целостностью и неразложимый на составляющие его компоненты»<sup>103</sup> – художественная деятельность, музыка одновременно обеспечивает и художественное усвоение мира.

Не менее ценным в ряду обозначенных работ видится и монографическое исследование В. К. Суханцевой «Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки)», в котором автор весьма убедительно и нетривиально высказывается по многим вопросам, ответы на которые уже давно воспринимаются без специальной рефлексии, попав в разряд художественных стереотипов. О фундаментальности авторской концепции можно получить представление уже на основе знакомства с содержаниями глав. Так, первая глава посвящена рассмотрению музыки как бытия и как модели Универсума. Во второй главе специфика музыки раскрывается посредством диалектики времени и смысла. Глава третья демонстрирует перспективы исследования музыки на уровне языка, текста и понимания.

Один из разделов этой главы обращает на себя особое внимание. Речь идет о предпринятом В. К. Суханцевой пересмотре наследия Б. В. Асафьева, в центре которого – теория интонации. Отмечая непреходящий интерес со стороны Б. В. Асафьева к вопросам философии музыки<sup>104</sup>, в том числе напоминая, что в статье, затрагивающей вопрос об инструментальной музыке П. И. Чайковского, советский музыковед впервые использует понятие музыкально-творческое Бытие<sup>105</sup>, В. К. Суханцева дает развернутый ответ на следующий вопрос. «Что препятствует признанию интонационной теории Б. В.

<sup>103</sup> Каган М. С. Человеческая деятельность: (Опыт системного анализа). М., 1974. С. 120–121.

<sup>104</sup> Известно, что данный термин нередко обнаруживает себя на страницах работ Б. Асафьева.

<sup>105</sup> Имеется в виду следующий контекст: «“... Симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального ... сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных; когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие». Асафьев Б. В. Инструментальное творчество Чайковского // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л., 1972. С. 238.

Асафьева в ее классическом виде в качестве парадигмы музыкально-теоретического анализа?»<sup>106</sup>

Четвертая глава погружает читателя в историю музыки, предлагая авторское видение музыкального стиля, а также знакомит с авторской концепцией Этоса и Логоса в творчестве И. С. Баха. Пунктирно остановимся на представленных В. К. Суханцевой установках, которые видятся интересными в свете эстетических принципов П. Г. Наторпа:

- «катарсически-бесконечный континуум баховской фуги... гораздо ближе к Платону и Плотину, нежели к цивилизационным процессам конца XX столетия»;

- «...мера трагического гораздо более сближает Баха с Эсхилом;

- «завершая гигантскую историю античного Логоса, Бах, одновременно предвосхищает становление Логоса новоевропейского»<sup>107</sup>.

Примечательно, что завершает свой труд российский ученый следующей сентенцией: «Философия же музыки с полным правом может постулировать тезис: **музыка есть**»<sup>108</sup>.

Продолжая обзор существующих на сегодняшний день работ, авторы которых раскрывают специфику взаимодействия философии и музыки, отметим, что наиболее приближенным к настоящему времени стал курс философии науки и искусства, разработанный доктором искусствоведения, кандидатом философских наук профессором Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки Н. П. Коляденко. В центр учебного пособия, адресованного магистрантам музыкальных вузов, исследователь ставит

---

Подчеркнем, что, аргументируя особый, философский склад ума Б. Асафьева, В. К. Суханцева приводит слова признанного философа музыки А. Ф. Лосева, которые созвучны установке советского музыковеда: «... Всякое музыкальное произведение, пока оно живёт и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов, но тем не менее не уходящее в прошлое и не убывающее в своём абсолютном бытии...». Лосев А. Ф. Цит. изд. с. 117.

<sup>106</sup> Суханцева В. К. Цит. изд.

<sup>107</sup> Суханцева В. К. Цит. изд.

<sup>108</sup> Там же.

«осмысление философских проблем музыкального искусства»<sup>109</sup>. Акцентируя внимание на понимание сущности музыки «классиками мировой философской мысли от античности до наших дней», Н. П. Коляденко подчеркивает, что в данном контексте «особую значимость приобретает выявление исторического и методологического значения двух возникших в античной философии концепций – пифагорейской математизированной теории музыки и концепции музыкального этоса»<sup>110</sup>.

Поскольку отмеченное положение реализует базовую для работающих в русле философии музыки российских ученых установку – имеется в виду умозрительная музыка и музыка, реально звучащая, мы считаем нужным обратить внимание на один значимый для нас момент. С учетом того факта, согласно которому (как это упоминалось выше) понимание мудрости для пифагорейцев было неразрывно связано «с нравственным совершенством и внутренней цельностью духа» (Вл. Соловьев), нельзя упускать из вида, что музыкальный этос являет собой также и неотъемлемую часть математизированной теории музыки. Это тем более важно, что со временем пифагорейское представление о числе вырождается, все более утрачивая мировоззренческий фундамент.

Это происходит в ситуации, когда собственно инструментальная музыка «выпадает» из триады, с которой прежде она составляла неделимую целостность, обособляясь в итоге как от мировой музыки, так и от музыки человеческой. Поэтому практическая сторона вопроса решается отныне вне учета философско-религиозного и метафизического контекста. Как пишет А. Г. Богомолов, «на этом пути наиболее важной и значительной вехой становится реформа Гвидо Аретинского, окончательно тематизировавшего музыкальную практику в самостоятельный дискурс»<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> Коляденко Н. П. Философия науки и искусства: учебное пособие для магистрантов музыкальных вузов. Новосибирск, 2023. С. 2.

<sup>110</sup> Там же. С. 3.

<sup>111</sup> Богомолов А. Г. Пифагор-музыкант. С. 112.



Соответственно, точкой отсчета в становлении установки, согласно которой, проникая во внутренний мир человека, музыка инициирует восхождение души, настраивая ее в унисон со звучащим мирозданием, было и остается учение Пифагора. Более того, несмотря на то, что античная музыка являла собой неразрывное единство мелодии и поэзии, взаимодействие которых определялось, в первую очередь, такими выразительными средствами музыки, как лад, ритм и динамика, музыкальный Этос рассматривался с позиции структуры, исключая вербальное начало.

Подобное положение дел А. Г. Богомолов обуславливает следующим моментом. Античное понимание этической природы упомянутых средств выразительности зиждется на том основании, что этическая составляющая – имманентно присущее им качество, которое не привносится извне, но существует изначально. «В отличие от текста, который может описать то или иное свойство, сформировать наставление, дать обоснование его правильности, – констатирует российский ученый, – лад как невербальный звуковой порядок и метр как порядок ритмический это свойство проявляют, демонстрируют в его непосредственной данности»<sup>112</sup>.

Все это служит очередным подтверждением того, что «представление о взаимодействии музыкального построения и человеческой природы»<sup>113</sup> было рождено в лоне пифагореизма под знаком числа как упорядочивающего начала. Приведем цитату из Аристотеля, которая дает понять, что с этой точки зрения главным в музыке является не столько физическое начало, сколько метафизическое. В «Метафизике» читаем: «...И то же самое можно сказать и про учение о гармонии, и про оптику: и та, и другая рассматривает (свой предмет) не поскольку он зрение или звук, а поскольку это

---

<sup>112</sup> Богомолов А. Г. Этическое измерение музыкального звука в античной философии. С. 107.

<sup>113</sup> Там же. С. 102.

линии (что делает важной в квадратуре геометрию) и числа (что ставит арифметику в один ряд с геометрией), которые, однако, суть их собственные свойства»<sup>114</sup>

В данном контексте показательным видится положение, которое отстаивает в работе «Имагинативный абсолют» Я. Э. Голосовкер. Солидаризируясь с А. Ф. Лосевым в том, что философия и музыка – суть одно и то же, ученый делает весьма существенную для нас оговорку: если философия нацелена на реализацию *смыслообразов*, то музыка и шире – искусство – на реализацию *смыслообразов*<sup>115</sup>. Попытаемся разобраться, насколько античный Этнос коррелирует с музыкальным смыслом и с этой целью обратимся прежде к области современной лингвистики, принимая за истину, что музыка – это разновидность невербальной художественной речи<sup>116</sup>.

Такой шаг тем более оправдан, что нынешнее положение дел в мире как нельзя более отвечает ситуации, характерной для Афин времен Сократа. Выйдя на финишную прямую, знаменующую собой конец эллинской эпохи, афиняне воспринимали как должное тотальность лжи и беспринципности, со всей страстью предаваясь оргиям отрицания. Все это подрывало основы афинского общества, которое, утратив «единство своих нравственных убеждений и растерянно хватаящееся то за одно, то за другое...», все более деморализовалось<sup>117</sup>. По сути, миссия Сократа как раз и была связана с обнаружением некоей общей для всех платформы, которая воспринималась как своего рода островок устойчивости, инициирующий движение разрозненных масс на встречу друг с другом. Этой платформой стал так называемый нравственный разум, т.е. ум, имманентное качество которого – Этнос.

Более понятным для нас сократовский опыт пробуждения нравственного разума становится на примере работ российского мыслителя М. М.

<sup>114</sup> Аристотель. Метафизика. М., 1976. Т. 1. С. 326.

<sup>115</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют. М., 2012. 318 с.

<sup>116</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства). СПб., 2006. 646 с.

<sup>117</sup> Виндельбанд В. Сократ. М., 1995. С. 125.

Бахтина. Осуществив реабилитацию письменной речи, Бахтин посредством словесного творчества продемонстрировал, каким образом происходит актуализация искомого разума. Последний рождается во встречном движении или иначе – со-бытии того, что, с одной стороны, ученый назвал *познавательным* моментом текста, т.е. собственно буквой по аналогии с аристотелевским зрением и звуком – имеется в виду наличествующее *данное*. С другой стороны, – *этическим* моментом текста, т.е. сокрытой в этой очевидной данности потенциальной возможности упорядочивания внешней и внутренней сторон текста за счет поддержания между ними мерной напряженности или иначе – *созданного*.

Выскажем предположение, что процессуальный характер со-бытия как акт поддержания мерной напряженности отсылает нас к феномену движения, о котором упоминал Пифагор: «Если кто-нибудь захочет из неравенства услышать что-нибудь созвучное, то должно возникнуть некоторое движение»<sup>118</sup>. Сходное место встречаем и у Аристотеля: «Почему ритмы и мелодии, которые суть звуки, – вопрошает Стагирит, – могут походить на характеры, чего нет ни у вкусов, ни у цветов, ни у запахов? Не потому ли, приходит он к выводу, – что они являются движениями?». И, далее, что будет принципиальным для наших последующих выводов: «характер создает этическая деятельность»<sup>119</sup>.

О том, что этическая деятельность есть собственно мыследеятельность как гарант поддержания мерной напряженности между познавательным и этическим, без чего мудрость недостижима, пишет, по сути, Платон. «...Круговращения нашего мышления, – разъясняет он в «Тимее», – сродни небесным, хотя, в отличие от их невозмутимости, оно подвержено возмущению; а потому, уразумев и освоив природную правильность рассуждений,

<sup>118</sup> Цит. по: Богомолов А. Г. Этическое измерение музыкального звука в античной философии. С. 111.

<sup>119</sup> Там же. С. 111.

мы должны, подражая безупречным круговращениям бога, упорядочить непостоянные круговращения внутри нас...»<sup>120</sup>.

Почему такое упорядочивание является залогом всеобщего блага? Каким образом этот порядок рифмуется с нравственным разумом Сократа, способным преодолеть разобщенность между людьми? Для ответа суммируем положения, представленные в работах В. И. Шаховского и П. С. Волковой, выполненных в русле философии языка и эмотивной лингвистики<sup>121</sup>. Как утверждают исследователи, вербальный язык представляет собой лишь часть системы, которая получает название информационной. Речь идет о самоорганизующемся природном устройстве, имманентно присущим индивидууму с момента его рождения. Возникновение системы напрямую связано с невербальным опытом, первичным по отношению к ее вербальным элементам. Последние призваны кодировать невербальный опыт с целью манипулирования им посредством манипуляций, осуществляемых с вербальными знаками.

Как правило, носитель такой *индивидуальной информационной системы* не подозревает о том, что, находясь в услужении у невербального опыта, вербальные элементы системы направляют его действия на реализацию природной программы, универсальность которой не подвергается сомнению по одной простой причине. Способствуя наилучшей адаптации живого организма к окружающей среде, такая информационная система, отвечающая за накопление, переработку и хранение информации с целью передачи ее себе подобным, оказывается неотъемлемым свойством любого природного существа. Имеется в виду коммуникативная функция языка, которая обнаруживается себя у каждого представителя флоры и фауны лишь с одной оговоркой. Осуществляемое в случае с индивидуумом кодирование

<sup>120</sup> Цит. по: Богомолов А. Г. Этическое измерение музыкального звука в античной философии. С. 8.

<sup>121</sup> Волкова П. С. Язык и речь в пространстве культуры: интерпретация и реинтерпретация // Вестник Волгоградского государственного университета. 2017. № 16 (4). С. 207–214; Шаховский В. И., Волкова П. С. Язык как система: значение и смысл // Филологические науки в МГИМО. 2020. № 23(3). С. 48–62; Они же: Смысл как социо-психолингвистический феномен: методологический подход // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал: Тверская государственная сельскохозяйственная академия. 2019. № 58. С. 1–26. URL: [http:// www.tverlingua.ru](http://www.tverlingua.ru)

невербального опыта вербальными элементами системы в любых других случаях может достигаться посредством писка, лая, карканья, мычания, воя и даже запаха, т. е. всего того, что делает возможным перевод внутреннего во внешнее.

Сложившееся положение дел дает основание утверждать, что способность говорить не обеспечивает индивиду переход из мира природы в мир социума, оставляя за ним статус двуногого говорящего животного. Искомый переход российские ученые связывают с *индивидуальной концептуальной системой*, которая рождается в лоне информационной. Однако в данном контексте речь идет не о самоорганизации системы, а о противостоящей ее природному автоматизму *организации*, которую призвана осуществлять языковая личность.

Преодолевая активность природы собственной активностью, такая личность тем самым освобождается от террора безличностной программы, становясь свободной. Более того, отказ от анонимной коллективности природного мира, частью которого индивидуум предстает, будучи «носителем» индивидуальной информационной системы, с неизбежностью влечет обретение собственного Я. Одновременно с таким приобретением индивидуум оказывается владельцем своей речевой собственности, которая изначально являла собой автономную нерасчлененную целостность вербальных и невербальных элементов, функционирующих под знаком природного автоматизма.

Собственно, процесс организации индивидуальной концептуальной системы В. И. Шаховский и П.С. Волкова связывают с поэтапным решением двух задач:

Задача № 1. Осуществить декодирование вербального знака для достижения невербального опыта.

Задача № 2. Осуществить вербализацию полученного в результате декодирования вербального знака невербального опыта.

Их необходимость оправдана тем, что как для становления информационной системы, так и для становления системы концептуальной точкой отсчета выступает невербальный опыт. Однако если в случае с информационной системой его кодирование происходит со стороны индивидуума бессознательно, то в случае с концептуальной системой языковая личность осознанно раздвигает границы вербальности, наполняя внешнюю форму языка его внутренней формой<sup>122</sup>.

Выявляя подобие между организацией индивидуальной концептуальной системы и актуализацией внутренней формы языка, являющей собой сугубо духовное образование, ученые утверждают: и то, и другое – суть поддержание со стороны языковой личности мерной напряженности между иррациональным (невербальное) и рациональным (вербальное). То обстоятельство, что именно таким образом понимаемый язык В. фон Гумбольдт определял с позиции духа народа обусловлено, на наш взгляд, следующим обстоятельством.

Достигая равновесия обоих элементов системы, языковая личность умножает свои сущностные силы, что открывает человеку такие горизонты, о «которых он прежде не подозревал в силу ограниченного характера своего индивидуального сознания»<sup>123</sup>. Другими словами, иррациональное в данном контексте являет собой ту часть рационального дискурса, дефицит которой делает его парциальным, затрудняя выход на трансиндивидуальный уровень.

Знаменательно, что если информационная система обеспечивает индивиду *бытие в функционировании*, будучи при этом статичной, то система концептуальная – *бытие в деятельности*, что является свидетельством ее

---

<sup>122</sup> Интересно, что, подобно М. Мерсенну, ученые видят в языке как системе воплощение Троицы. С этой точки зрения самоорганизующееся природное устройство уподобляется Богу-Отцу, опыт организации информационной системы связывается с Богом-Сыном, наконец, Святой Дух предстает на уровне результата искомой мыследеятельности, т. е. смысла, фокусирующего в себе незримое единство прошлого, настоящего и будущего в их нравственно-этическом аспекте. Подробнее по данному вопросу см.: Шаховский В. И., Волкова П. С. Язык как система: значение и смысл. Филологические науки в МГИМО. 2020. № 23(3). С. 48–62.

<sup>123</sup> Шаховский В. И., Волкова П. С. Язык как система: значение и смысл. Цит. изд. С. 52.

динамизма. Соответственно, тот факт, что внутренняя форма языка актуализируется исключительно посредством конкретной мыслительной работы, нацеленной на преобразование индивидуальной информационной системы в систему концептуальную, делает для индивидуума непреложной следующую истину. Поддержание непрерывного духовного бодрствования есть акт личностного противостояния безличностному природному устройству.

Прибегая к терминологии К. Г. Юнга, российские ученые проводят аналогию, выявляя сходством между *взаимодействием*, осуществляемым между вербальными и невербальными элементами индивидуальной концептуальной системы, и *диалогом*. Последний организуется между индивидуальным сознанием, функционирующим под знаком вербального кода (рациональность) и коллективным бессознательным, функционирующим под знаком невербальности (иррациональность). Его результативность напрямую связана, с одной стороны, со снятием индивидуальным сознанием негативности бессознательного в коллективном, что обуславливает *субъективизацию объективного опыта*. С другой, – с обогащением индивидуального опыта опытом коллективным как *объективизации субъективного опыта*<sup>124</sup>.

В итоге, решение задач, обеспечивающих актуализацию концептуальной системы как потенциально возможной в лоне актуальной в своей изначальности информационной системы есть процесс *гармонизации* имманентно присущего человеку противоречия между внутренним, т.е. невербальным, опытом и опытом внешним, т. е. вербальным. Суть гармонизации таким образом сводится к тому, что в процессе согласования двух противоположностей происходит рождение чего-то третьего. В терминологии К. Г. Юнга это третье получает название самости. Данное понятие имеет отношение к личности, осознающей присутствующие в ней противоречия и поднявшейся над ними. Думается, что в свете пифагорейской традиции это третье можно уподобить созвучию, возникающему из неравенства посредством

---

<sup>124</sup> Там же.

движения. В терминологии М. М. Бахтина искомое созвучие выступает коррелятом со-бытия.

Возвращаясь к поставленным ранее вопросам, почему порядок является залогом всеобщего блага и каким образом этот порядок рифмуется с нравственным разумом Сократа, способным преодолеть разобщенность между людьми, предлагаем следующие варианты ответов. По-видимому, искомый порядок, достижение которого происходит посредством преобразования информационной системы в систему концептуальную, заключается в восстановлении изначальной иерархии, обусловленной первичностью невербального опыта и вторичностью опыта вербального. О том, насколько опасно для человека игнорирование такой иерархии убеждает наше сегодняшнее настоящее, развивающееся под знаком цифры, которая потому и губительна, что не имеет ничего общего с пифагорейским числом.

В свою очередь, осознанный возврат к невербальности, обеспечивающий снятие в коллективном негативности бессознательного и обретение некогда обособленным от остальных индивидуальным Я коллективного характера, по сути, фиксирует «ценностное архитектурное распадение мира на я и всех других для меня, которое не есть пассивно-случайное, а активное и должное...Я-единственный из себя исхожу, а всех других нахожу – в этом глубокая онтологически-событийная разнозначность»<sup>125</sup>.

Обозначив основные положения философии языка, обнаруживающие точки соприкосновения с античными учениями, заострим внимание на следующем. Момент декодирования вербального знака, обеспечивающий выход на внутреннюю форму языка, есть выход на невербализованный личностный смысл. Речь идет об осуществляемой волевым актом мыследеятельности, которая являет собой «пропуск» в пространство духа. Знаменательно, что отстаиваемое российскими лингвистами положение звучит в унисон с позицией В. К. Суханцевой. Музыкальный смысл, – констатирует

---

<sup>125</sup> Бахтин М. М. К философии поступка // М. М. Бахтин. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 66–67.



исследователь, – «возникает как акт воли и целеполагания, предельный в своей насущной завершённости, не констатирующий бытие, а являющийся феноменом инобытия человеческой самости в социокультуре»<sup>126</sup>.

В силу того, что характеристика воли как поступка, т.е. поступка-мысли, предлагаемая М. М. Бахтиным, обнаруживает несомненную близость с точкой зрения В. К. Суханцевой, мы имеем основание для следующего предположения. Не что другое, как невербализованный личностный смысл и обнажается посредством человеческой и инструментальной музыки, выступая коррелятом музыкального Этоса. Соответственно, «музыкальный смысл есть отвлечение от собственного становления путём осознания (снятия) его как ценности»<sup>127</sup>. По сути, проблема актуализации музыкального Этоса, аналогичная проблеме нахождения смысла, обусловлена тем, что музыка «руководится сознанием и представляет собой разумную деятельность»<sup>128</sup>.

По мнению В. К. Суханцевой, к которому мы присоединяемся, носителем музыкального смысла выступает «ритмо-интонационный комплекс как чистый случай континуума», имеющий сложный генезис. Такой комплекс одновременно реализует себя и на уровне «закрепленной эмоции, и длящегося состояния, и эмоционального жеста, преобразованных в процессе социальной (и художественной) истории в знаки культуры. Именно поэтому, считает исследователь, ритмо-интонационный комплекс «“вытягивает” за собой не только область музыкальной архетипики, но и то “всё” социокультуры, где возникла и отстаивалась последняя»<sup>129</sup>.

Таким образом, непреходящая ценность музыки оказывается напрямую связанной с тем, что осуществляемую изнутри мыследеятельность, нацеленную на согласование имманентно присущих противоречий, она де-

---

<sup>126</sup> Суханцева В. К. Цит. изд.

<sup>127</sup> Там же.

<sup>128</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 343.

<sup>129</sup> Суханцева В. К. Цит. изд.

монстрирует во всей ее осязательности и наглядности, являя собой инобытие процесса организации концептуальной системы языковой личности<sup>130</sup>. Соответственно, если философия как метафизика оказывается для большинства граждан запредельным опытом, то музыкальное искусство делает метафизические упражнения доступными каждому заинтересованному лицу<sup>131</sup>.

Отталкиваясь от возникшего в пифагорействе «представления о взаимодействии музыкального построения и человеческой природы», предложенный опыт философии языка и его проекцию на область музыкального искусства мы считаем вполне отвечающим традиции античного мыслителя. Важность в данном контексте этического поступка как коррелята музыкального смысла видится в том, что последний демонстрирует «ценностное противопоставление *я* и *другого*, совершаемое в каждом нравственном поступке»<sup>132</sup>.

С этой точки зрения имманентно присущее такому поступку противопоставление с неизбежностью инициирует мыследеятельность вступающего в диалог с композитором исполнителя или слушателя при одном условии. Каждый из них должен быть свободной личностью, имеющей представление о собственной двойственности. Здесь мы вновь прибегнем к авторитету Платона, по мнению которого самая прекрасная муза – это такая, «которая доставляет удовольствие не первым встречным, а людям наилучшим и получившим достаточное воспитание»<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Исходя из понимания движения Пифагором заметим, что в данном контексте наглядность, которую музыка обеспечивает процессу организации концептуальной системы, позволяет утверждать, что исконно такая организация являет музыку в себе самой.

<sup>131</sup> Не случайно, размышляя о ценности музыки, Б. Асафьев прозорливо подметил, что «если бы слуховое восприятие было присуждено человеку в такой же степени утонченности, как зрительное ... или осязательное, – музыкальные представления расширили бы наше миропонимание до ясного интуитивного вникания во многое, что сейчас требует длительного пути сложных размышлений. Что же такое музыка после всего этого? Думается, что не искусство или, во всяком случае, что-то большее, чем искусство...». Цит. по: Суханцева В. К. Цит. изд.

<sup>132</sup> Бахтин М. М. К философии поступка. С. 66.

<sup>133</sup> Платон. Цит. изд.

## 1. 2 Музыканты-философы и философы-музыканты как ключевые фигуры музыкальной эстетики

Прочертив пунктиром линию становления и развития взаимоотношений философии и музыки, непрерывно длящуюся от античности до наших дней, во втором параграфе Первой главы сосредоточимся на реализации отмеченных взаимоотношений в творчестве конкретных художников. Речь идет о музыкантах-философах и философах-музыкантах, в творчестве которых обнаруживаются следы занятий как философией, так и музыкой с доминированием какого-либо одного из двух видов деятельности.

Подобный шаг видится необходимым по одной причине. В настоящее время массовое вхождение в мир музыки, как правило, не приводит к тому результату, достижение которого определяется качеством личностного роста исследователя или исполнителя. Думается, что существующее положение дел свидетельствует о настоятельной потребности пересмотра условий, призванных обеспечить искомый результат.

В данном контексте особую остроту приобретает вопрос о том, что может дать современному искусствознанию музыкальная эстетика? Его значимость видится оправданной ввиду того, что «всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека реальность этическую, ибо эстетика – мать этики: понятия «хорошо» и «плохо» – понятия прежде всего эстетические, предваряющие категории «добра» и «зла»<sup>134</sup>. Солидаризируясь с позицией М. В. Маковецкой и Н. А. Селиверстовой, согласно которым актуальность проблемы «соотношения музыкального восприятия как семантического процесса и связи этого процесса с иными процессами нашего внутреннего мира ... выводит нас к иной области музыкальной эстетики, а именно

---

<sup>134</sup> Избранные места и Нобелевской речи Иосифа Бродского. URL: [gazeta.ru](http://gazeta.ru) Мнения

к феноменологии музыкально-эстетического опыта»<sup>135</sup>, выскажем следующее предположение.

В сложившейся ситуации ключевыми фигурами, обеспечивающими приобщение к музыкальному Этосу, могут стать музыканты-философы и философы-музыканты. Обращение к такого рода творцам позволит приблизиться к пониманию музыки как опыту трансцендирования, являющего собой высшую ценность. Игнорирование последней в процессе освоения музыкального искусства приводит человека к одномерности, делая его заведомо ущербным.

Наша точка зрения обусловлена рядом моментов. Во-первых, погружаясь во внутренний мир художника, представляющего собой тип музыканта-мыслителя, мы, по сути, исследуем глубины собственного «Я», актуализируя диалог творца и ценителя как диалог сознаний. Критерием подлинности такого диалога и выступает опыт трансцендирования, под знаком которого музыка предстает в качестве метафилософского жанра. В итоге, овладевая реализуемой посредством музыкальных средств выразительности диалектикой бытия, человек обретает единство сущности и существования.

Во-вторых, поскольку овладение философским знанием, актуализируемым в русле музыкальной эстетики, подчас требует особой культуры мышления от вступающей в диалог с искусством личности, будь то профессионал или же любитель, нельзя не признать, что именно в творчестве музыканта-философа, равно как и философа-музыканта мы находим одновременно и словесное, и музыкальное воплощение его мировоззренческих установок. Речь идет о возможности наглядно изучить то, каким образом философские идеи мыслителя находят воплощение в его музыкальном наследии и творческой судьбе.

В качестве ключевых фигур музыкальной эстетики остановимся на следующих персоналиях: Ф. Бузони, Г. Гессе, Э. Т. Л. Гофман, Ф. Ницше,

---

<sup>135</sup> *Маковецкая М. В., Селиверстова Н. А.* Основные стратегии концептуализации музыкального значения // *Философская мысль.* 2022. № 1. С. 2.

Р. Роллан, К. Поппер. Наш выбор обусловлен тем, что по отношению к этим художникам заинтересованный исследователь будет располагать одновременно как вербальными, так и музыкальными артефактами, сравнительный анализ которых обеспечит более глубокое понимание не только их творческого Я, но и Я самого аналитика. Перефразируя слова А. Ф. Лосева, который признавался в том, что «начинает понимать философа только тогда, когда знает, какая музыка ему современна»<sup>136</sup>, подчеркнем: понимание воплощенной в музыкальном творении мысли композитора недостижимо без представления о том, кого из философов он считал своим современником.

*Эрнст Теодор Вильгельм Гофман* (1776–1822), пожалуй, принадлежит к самым мистическим немецким писателям XIX века. О его пристрастии к композиторскому делу и любви к одному из величайших гениев, оставивших неизгладимый след в истории мировой музыкальной культуры, свидетельствует инициатива по смене имени. В возрасте 29 лет Гофман отказался от имени Вильгельм в пользу Амадея<sup>137</sup>, став таким образом тезкой Моцарта.

Помимо глубочайших философских мыслей, воплощенных в его новеллах «Дон Жуан», «Кавалер Глюк», «Крейслериана», Гофман запомнился потомкам и в качестве композитора. Примечательно, что российский искусствовед Р. Г. Шитикова ставит Гофмана в один ряд с такими композиторами, как: И. Брамс, К. М. Вебер, Э. Григ, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, С. Франк, П. И. Чайковский, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Р. Шуман<sup>138</sup>. Помимо этого, Гофман оставил по себе след и в качестве основоположника такого направления в немецком музыкальном искусстве, как романтическая критика. Причем, стиль статей Гофмана эхом отозвался в стилистике критической литературы

<sup>136</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 212.

<sup>137</sup> 10 писателей и философов, которые писали музыку. URL: <https://gorky.media/context/10-pisatelej-i-filosofov-kotorye-pisali-muzyku/>

<sup>138</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: автореф. дис. ... д-ра искусств. СПб., 2022. 48 с.

композитора Р. Шумана. Не случайно поэтому образ героя Гофмана Иоганнеса Крейсера получил свое воплощение в шумановской «Крейслериане» – фортепианном цикле из восьми пьес.

Примечательно, что из числа музыкальных произведений Гофмана, количество которых составляет восемьдесят пять творений, есть произведения, написанные в жанре камерной музыки (клавирная Фантазия *c-moll* AV 16 (1803); Большое трио для фортепиано, скрипки и арфы *E-dur* AV 52 (1809) и др.), балета («Арлекин» (1808)) и нескольких опер. Речь идет о таких образцах музыкального театра, как «Маска» (1799), «Шутка, хитрость и месть» (1801), «Веселые музыканты» (1804), «Любовь и ревность» (1807), «Ундина» (1813–1814) и др. Об «Ундине» как вершине оперного творчества Гофмана, которая получила высокий отзыв от композитора К. Вебера, пишет в своем диссертационном исследовании «Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре» Н. И. Верба.

На наш взгляд, мысль российского искусствоведа о том, что пути реализации сюжета в оперной ткани, осуществляемые посредством «метода образных антитез, парности женских образов..., тональной драматургии, подчеркивающей две стороны мифологемы воды (вода-хаос и вода-космос)» и т.п., были «интуитивно найдены Гофманом»<sup>139</sup>, требует некоторого уточнения. Выскажем предположение, что, являя собой тип мыслителя, композитор выходит на обозначенные оппозиции не столько интуитивно, сколько вполне осознанно.

*Ф. Ницше* (1844–1900)<sup>140</sup>, освоивший фортепиано в условиях домашнего обучения, по воспоминаниям современников также обладал и неплохими вокальными данными, которые, однако, не стал развивать, принимая

<sup>139</sup> Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ...д-ра искусств. СПб., 2022. С. 192.

<sup>140</sup> Материал данного раздела представлен в следующей публикации: Го Шаоин. Фридрих Ницше: философ и композитор // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб., 2022. С. 84–88.

участие лишь в хоровом пении<sup>141</sup>. Удивительно то, что даже вне музыкальных занятий, будучи подростком, Ницше не переставал думать о музыке, посвятив ей сочинение на вольную тему.

Вот как высказался Ницше в своей работе, названной «О музыке», которая была написана во время обучения в Пфурте. «Бог дал нам музыку, чтобы мы прежде всего влеклись ею ввысь... Ее главное назначение в том, что она направляет наши мысли к высшему, возвышает нас, даже потрясает... Всех людей, презирающих ее, необходимо рассматривать как бездарных, животноподобных созданий. Да пребудет всегда этот дивный дар Божий спутником на моем жизненном пути!»<sup>142</sup>.

Последний призыв Ницше, представленный в этой юношеской работе, словно был услышан Создателем. На пороге земной жизни, в период душевной болезни, Ницше любил проводить время за роялем, стоявшим в общей зале психиатрической лечебницы, где философ проходил реабилитацию. По свидетельству Ф. Овербека – товарища Ницше – «...просветление рассудка у того наступало лишь тогда, когда он играл на рояле... Пациенты и персонал имели уникальную возможность слушать музыку – единственную не пораженную недугом часть его личности»<sup>143</sup>.

Признавая, что на сегодняшний день отношение к Ницше-композитору остается неоднозначным несмотря на то, что его музыкальное наследие весьма обширно<sup>144</sup>, отдельные исследователи его творчества уверены в следующем. «Именно музыка помогает разобраться пытливому ученому в потаенных глубинах личности этого гениального мыслителя»<sup>145</sup>. В данном

<sup>141</sup> Биография Ницше Фридриха. Интересные факты, произведения, цитаты. URL: [https://pika bu.ru/story/biografiya\\_nitsshe\\_fridrikha\\_interesnyie\\_faktyi\\_proizvedeniyatsitayi\\_6288677](https://pika bu.ru/story/biografiya_nitsshe_fridrikha_interesnyie_faktyi_proizvedeniyatsitayi_6288677)

<sup>142</sup> *Сирота Э.* Ницше: музыка и Вагнер. Жизнь и биография Фридриха Ницше. URL: <http://nitshe.ru/nicshe-zhizn-biography-life-3.html>.

<sup>143</sup> Там же.

<sup>144</sup> По свидетельству Э. Летняновой, композиторские опусы Ф. Ницше исчисляются семьюдесятью тремя сочинениями, большая часть которых написана для фортепиано или же с участием фортепиано, как это представлено в Квинтете для четырех голосов с фортепиано, а также произведением для скрипки, семнадцатью песнями, произведениями для хора как а саррелла, так и в сопровождении фортепиано или же оркестровом сопровождении. Помимо этого, исследователь упоминает две ранние композиции – Мессу и Ораторию. Подробнее по данному вопросу см.: *Летнянова Э.* Какую музыку сочинял Фридрих Ницше. URL: <https://nietzsche.ru/works/- music/letnanova/>

<sup>145</sup> *Бахтин Н. М.* Ницше и музыка URL: <https://litvek.com/br/180705?p=10>

контексте несомненный интерес представляет работа российского философа, композитора, музыканта-исполнителя, доктора искусствоведения М. А. Аркадьева, который, по сути, восстанавливает Ницше в праве называться композитором. Согласно авторитетной оценке нашего современника, Ф. Ницше выступает в качестве «предтечи ранней киномузыки», что коренится в иллюстративном характере его композиций, где импровизационность преобладает над активностью музыкальной мысли<sup>146</sup>.

Отмеченная позиция видится весьма перспективной в плане современного кинематографа, в котором так или иначе затрагиваются вопросы, поставленные Ф. Ницше в его философских трудах<sup>147</sup>. Сравнительный анализ музыкального ряда, функционирующего в синтетическом художественном целом, каковым является кинотекст, с музыкальными опусами философа мог бы позволить по-новому услышать творения Ницше-композитора.

Второй момент новаторства Ницше М. А. Аркадьев связывает с пьесой, получившей название «Фрагмент в себе» (“Fragment an sich”), что указывает на своеобразный «диалог» Ницше со своим великим предшественником И. Кантом. Имеется в виду одно из характерных для философской

<sup>146</sup> Цит. по: *Го Шаоин*. Фридрих Ницше: философ и композитор. С. 86.

<sup>147</sup> Назовем следующие режиссерские работы:

- Гражданин Кейн / Citizen Kane (США, 1941). Режиссер О. Уэллс. Музыка Б. Херрманна. В главных ролях: О. Уэллс, Дж. Коттен, Д. Коминьоре;
- Вербка / Rope (США, 1948). Режиссер А. Хичкок. Музыка Д. Баттолфа. В главных ролях: Дж. Долл, Ф. Грейнджер, Дж. Стюарт;
- Апокалипсис сегодня / Apocalypse Now (США, 1979). Режиссер Ф. Ф. Коппола. Музыка Ф. Ф. Копполы, К. Копполы. В главных ролях: М. Брандо, М. Шин, Р. Дювалл;
- Жертвоприношение / Offret (Швеция, Франция, Великобритания, 1986). Режиссер А. Тарковский. Музыка И. С. Баха, В. Досо. В главных ролях: Э. Юзефсон, С. Флитвуд, А. Эдваль.
- Бойцовский клуб / Fight Club (США, Германия, 1999). Режиссер Д. Финчер. Музыка Д. Бразерса, Дж. Кинга, М. Симпсона. В главных ролях: Э. Нортон, Б. Питт, Х. Картер;
- Адвокат дьявола / Devil's Advocate (США, Германия, 1997). Режиссер Т. Хэкфорд. Музыка Дж. Н. Ховарда. В главных ролях: К. Ривз, А. Пачино, Ш. Терон;
- Догвилль / Dogville (Дания, Нидерланды, Швеция, Германия, Великобритания, Франция, Финляндия, Норвегия, Италия, 2003). Режиссер Л. фон Триер. Музыка Дж. Б. Перголези. В главных ролях: Н. Кидман, П. Бетгани, Х. Андерссон;
- Сломанные цветы / Broken Flowers (Франция, США, 2005). Режиссер Дж. Джармуш. Музыка М. Астатке. В главных ролях: Б. Мюррей, Дж. Райт, Ш. Стоун;
- Фонтан / The Fountain (Канада, США, 2006). Режиссер Д. Аранофски. Музыка К. Мэнселла. В главных ролях: Х. Джекман, Р. Вайс, Э. Бёрстин;
- Туринская лошадь / A torinai ló (Венгрия, Франция, Швейцария, Германия, США, 2011). Режиссер Б. Тарр, А. Храницки. Музыка М. Вига. В главных ролях: Я. Держи, Э. Бок, М. Кормош;
- Осень, Чертаново (СССР, 1989). Режиссеры И. и Д. Таланкины. Музыка Г. Виноградова, А. Тегина. В главных ролях: И. Дапкунайте, В. Масальскис, М. Таривердиев и др.



концепции Канта понятий «вещь в себе»<sup>148</sup>. Как пишет российский искусствовед, данное произведение Ницше является знаком грядущих «экспериментов сакрального минимализма конца XX в. в его высших проявлениях, таких как *tintinnabuli* – «колокольчиковая» гармоническая техника чистых трезвучий»<sup>149</sup>.

*Ф. Бузони* (1866–1924) – композитор, художник, литератор, переводчик, музыкальный педагог, дирижер, исполнитель, музыкальный редактор, философ. В последнем нас убеждает следующее. Помимо того, что маэстро предпринял попытку сформулировать вселенную смежных искусств, стремясь установить объединяющую связь между архитектурой и композицией, в последние годы жизни Бузони находит прибежище именно в философском видении будущего музыки, создавая свою музыкальную эстетику.

Потому вполне закономерным представляется то обстоятельство, что степень доктора философии в музыкальных и гуманитарных науках Эринн Элизабет Кнайт (*Erinn Elizabeth Knyt*) получила в стенах Стэнфордского университета, занимаясь исключительно музыкальным наследием *Ф. Бузони*. Как пишет исследователь, «на понимание Бузони музыкального произведения повлиял не только его интерес к истории и архитектуре, но и философия. Бузони черпал многие из своих эстетических идей из метафизических философских теорий, которые он читал, будучи досконально знаком с произведениями *А. Шопенгауэра*, *Ф. Ницше*, *Э. Т. Л. Гофмана* и *И. В. фон Гёте*»<sup>150</sup>.

Примечательно, что когда Бузони работал над продолжением «*Арлекино*», изначально реализуя свой замысел в либретто, композитор призна-

<sup>148</sup> Такое определение связано с существующим не зависимо от нашего восприятия предметом.

<sup>149</sup> Цит. по: *Го Шаоин*. Фридрих Ницше: философ и композитор. С. 86–87.

<sup>150</sup> *Knyt E.E. Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities*. Stanford: Leland Stanford Junior University, 2010. P. 54.

вался: «слова уже написаны, в них много философии и много личных моментов...»<sup>151</sup>. Однако наиболее ярким выражением его философского мировоззрения стала опера «Доктор Фауст» (1866–1924), работа над которой совпала с последними годами жизни Ф. Бузони, что позволяет рассматривать это произведение в качестве духовного завещания композитора. Не говоря о том, что «Фауст, инспирировавший проблему «фаустианской души», вообще для XIX и XX столетий выступает в качестве чистой философии»<sup>152</sup>, знаменательным в данном контексте оказывается следующее обстоятельство. В публикации, посвященной интересующей нас опере, О. Молодцова осуществляет ревизию «личной философии Бузониевского Фауста»<sup>153</sup>.

Обнаруживая в ряде черт героя корреляцию с провозглашаемыми Ф. Ницше идеями<sup>154</sup>, отмечая сходство между Фаустом Бузони и доктором Фаустусом Т. Манна, российский искусствовед также обращает внимание на свойственные центральному оперному персонажу приметы, которые присутствуют в отвечающем эстетическим доминантам эпохи модерна интеллектуальном стиле. В их числе:

- мистический флер, набирающий обороты на фоне возведенного в степень рационализма;
- уподобление человека всеильному божеству;
- разрыв с традицией, опознаваемый в иницируемой неудовлетворенностью жизнью жаждой разрушения<sup>155</sup>.

Констатируя, что в словах Мефистофеля, произнесенных им в отношении самого себя («я быстр, как мысль человека»), опознается его роль в жизни главного героя, У Сянцзэ приходит к следующему выводу. «Являясь

<sup>151</sup> Цит. по: Румянцева Е. П. «Арлекиниада» Ф. Бузони: к истории воплощения замысла // Актуальные исследования. 2022. № 27(106). С. 22.

<sup>152</sup> Суханцева В. К. Цит. изд.

<sup>153</sup> Молодцова О. Опера Ф. Бузони «Доктор Фауст» в контексте эпохи // Исследования молодых музыковедов. 2020. С. 329–336.

<sup>154</sup> К таким чертам российский исследователь относит следующие отрицательные моменты личности Фауста:

- непомерное властолюбие;
- всеразьедающий цинизм;
- гипертрофированное Эго и др. См.: Молодцова О. Цит. изд. С. 335.

<sup>155</sup> Там же. С. 334.

экстравертной частью самого Фауста, Мефистофель не предлагает ему ничего дьявольского – только человеческое: способность (но сверхъестественную и смертоносную) жить, не стесняясь утомительных и сложных «условий жизни». Такое безжалостное исполнение всех мыслей, разрушающее всякое чувство гуманного и социального поведения или сострадания, соответствует взгляду Мефистофеля на жизнь, который, говоря словами О. Уайльда, сводит его к цене<sup>156</sup>. Это, по мнению нашей соотечественницы, позволяет провести параллель между Фаустом и Раскольниковым, который, будучи исполнен гордыни, также считает себя кем-то особенным, «что дает ему право быть свободным от обязанности отвечать за свою вину»<sup>157</sup>.

При этом нельзя отрицать, что вместе с тем Фауст Бузони стремится к тому невозможному, что таит в себе гармония как «некий хитроумный синтез, в движении к которому очень важно избежать порочной односторонности всех других путей»<sup>158</sup>. В отмеченных противоречиях – суть диалектики, которую Ф. Бузони реализует посредством образа своего alter ego. Человек остается человеком со всеми своими пороками и заблуждениями, но именно в этом человеческом – залог его спасения, поскольку он обладает возможностью передать свой опыт будущим поколениям в надежде на то, что они станут лучше своих предшественников, и это делает его бессмертным.

По сути, об этом пишет и М. К. Мамардашвили, когда настаивает на следующем моменте. «Антихрист (в нашем случае Мефистофель, который намеренно унижает Фауста, доказывая его уязвимость и несовершенство) есть отрицание Христа, то есть возможности воплощения Божественной мысли, ее телесного, конкретного конечного существования». И, далее: «Христос – это Бог-человек, а нигилистический Антихрист есть отрицание

<sup>156</sup> У Сянцзэ. Оперное творчество Ф. Бузони в свете эстетических принципов композитора: дис. канд. искусств. СПб., 2023. С. 155. Подробнее по данному вопросу см.: У Сянцзэ. «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3. С. 29–44.

<sup>157</sup> У Сянцзэ. Оперное творчество Ф. Бузони в свете эстетических принципов композитора. Цит. изд. С. 155.

<sup>158</sup> Панченко Д. Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского // Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М., 1990. С. 634.

того, что человек способен, может в конкретном (и тем самым конечном) выполнить что-либо совершенное...»<sup>159</sup>.

Очередная фигура связана с именем *Г. Гессе* (1877–1962). Аналогично тому, как, по мнению М. А. Аркадьева, «Ницше музыкален по (само) определению. Музыкальнее до него и после него не было немецких (а, следовательно, и любых других) писателей»<sup>160</sup>, многие исследователи считают таковым Г. Гессе. Не случайно «музыкальности» прозы и поэзии писателя посвящено значительное количество работ не только немецких, но и российских ученых. В частности, А. Г. Березина связывает с философией музыки определенные черты мировоззрения Гессе, вся жизнь которого – это попытка достигнуть гармонии с самим собой и с миром<sup>161</sup>. В свою очередь, Н. Гучинская рассматривает музыку в представлении писателя не только как «высший синтез», но и как «символ духовно-душевного», а также «религиозно-философского единства»<sup>162</sup>.

Известно также, что, подобно Ницше, Гессе пробовал свои силы в сочинении музыки<sup>163</sup>. Задумываясь над возможностью написать оперу, Гессе в итоге проявил себя в качестве либреттиста. Речь идет о двух вышедших из-под его пера оперных либретто:

- “Die Flüchtlinge” («Беженцы»), музыку к которому сочинил А. Шленкер, слывший композитором-любителем;
- “Bianka” («Бьянка»).

Последнее было адресовано композитору О. Шеку, который так никогда к нему и не обратился, вследствие чего опере не суждено было появиться на свет. Ситуацию удалось исправить самому Гессе. В его романе «Гер-

<sup>159</sup> Мамардашвили М. К. Беседы о мышлении. СПб., 2018. С. 98.

<sup>160</sup> Цит. по: Го Шаоин. Фридрих Ницше: философ и композитор. С. 87.

<sup>161</sup> Березина А. Г. Герман Гессе. Л., 1976. С. 20.

<sup>162</sup> Гучинская Н. Предисловие // Гессе Г. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. СПб., 1994. С. 6–30.

<sup>163</sup> Музыкальные произведения Гессе впервые были опубликованы в сборнике «Герман Гессе. Музыка, размышления, стихи, обзоры и письма», который увидел свет в 1986 г. Подробнее по данному вопросу см.: Hesse H. Musik: Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe / Hrsg. von Volker Michels. Aufl. 13. Frankfurt a. M., 1986. 265 S.

труда» главный герой, стремящийся овладеть мастерством композитора, пишет оперу, которая, по словам исследователей творчества писателя, есть не что иное, как опера «Бьянка».

Особое отношение к искусству звуков сформировалось у Гессе в домашней среде. Известно, что его мать была хорошим музыкантом. В школьные годы сам Гессе упражнялся игре на «гармонике, трубе, скрипке»<sup>164</sup>, какое-то время связывая свое будущее с карьерой скрипача-виртуоза. Однако поскольку педагог Гессе не отличался выдающимися для реализации этой мечты своего ученика способностями, юноша впоследствии отказался от этого поприща.

Несмотря на это, в итоге жизнь писателя оказалась теснейшим образом связанной с исполнительской деятельностью. Его супруга М. Бернулли владела и скрипкой, и фортепиано. В числе музыкальных кумиров Гессе ученые называют Ф. Шопена и Л. ван Бетховена. В то же время, источником вдохновения романа «Петер Каменцинд» стал песенный цикл Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера «Зимний путь». Как пишет О. Б. Элькан, «главные герои обоих – молодые люди в бесконечных и будто бы бесцельных скитаниях, страдающие от неразделенной любви и близости смерти.

Особенно созвучны по настроению полные горечи «Седины» у Ф. Шуберта (песня № 14) и такой же горестный вздох рассказчика о слишком быстро миновавшей юности: «Светоч счастья, погасший мгновенно и печально, точно жалкая лучина на ветру...»<sup>165</sup>. В качестве подтверждения своих слов искусствовед приводит фрагмент критической заметки К. Львова по поводу исполнения данного цикла в 2017 г. М. Плетневым и Ш. Генцем: «В финале гаснут ложные светила, и душа героя остается в безвременном чистилище...»<sup>166</sup>.

<sup>164</sup> Сенэс Ж. Герман Гессе, или Жизнь Мага. М., 2004. С. 29.

<sup>165</sup> Элькан О. Б. Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дис. ... д-ра искусств. Краснодар, 2020. 447 с.

<sup>166</sup> Львов К. Песни судьбы. URL: <http://www.svoboda.org/a/- 28028994.html>

Другой мастер, безраздельной завладевшей душой писателя – И.С. Бах. Как пишет О. Б. Элькан, «сама «Игра в бисер» в качестве культурно-художественной концепции синтеза искусств во многом схожа с концепцией баховской»<sup>167</sup>. Наконец, еще одно имя, позволяющее говорить о Ницше и Гессе в параллели – Рихард Вагнер. Примечательно, что в 1919 г. Гессе пишет рассказ «Клейн и Вагнер», который являет собой «эхо» работы Ф. Ницше «Казус Вагнер». Подобно тому, как герой рассказа Фридрих (!) Клейн приходит к необходимости разобраться в себе через свое отношение к Вагнеру, сам Гессе ведет внутреннюю полемику с кумиром своей юности Фридрихом Ницше. Вердикт писателя в отношении Клейна и, возможно, Ницше, таков: «В лице Вагнера он преследовал теперь ⟨...⟩ свою собственную молодость, свою собственную любовь...»<sup>168</sup>.

Помимо глубочайших философских прозрений в своих прозаических произведениях Гессе-поэт демонстрирует философский стиль мышления и в поэтическом творчестве. Достаточно привести строки стихотворения «Нам в бытии отказано...»<sup>169</sup>, которые могут рассматриваться иллюстрацией установки, согласно которой «человек не есть естественная данность»<sup>170</sup>.

Интересно, что у *Р. Роллана* (1866–1944) – писателя, философа, музыкального критика и историка музыки<sup>171</sup> мы находим упоминания и о Г. Гессе, и о Ф. Бузони. В одном случае речь идет о дневниковой записи 1915 года (начало августа) – времени, когда Роллан побывал в Берне, где находилась загородная вилла писателя. Давая оценку их беседе о поэзии, музыке, а также о событиях, которые не прошли для их современников незамеченными, Роллан признается в том, что он был «поражен отсталостью вкусов

<sup>167</sup> Элькан О. Б. Цит. изд.

<sup>168</sup> Гессе Г. Последнее лето Клингзора. Душа ребенка. Клейн и Вагнер. М., 2011. 230 с.

<sup>169</sup> «Нам в бытии отказано. Всегда  
И всюду путники, в любом краю,  
Все формы наполняя, как вода,  
Мы путь нащупываем к бытию.

Осуществить себя! Суметь продлиться!  
Вот цель, что в путь нас гонит неотступно, –  
Не оглянуться, не остановиться,  
А бытие все так же недоступно»

<sup>170</sup> Мамардашвили М. К. Необходимость себя. URL: [djuv.online>file/VA3JhhG3IEEP1](http://djuv.online/file/VA3JhhG3IEEP1)

<sup>171</sup> Б. С. Урицкая сказала о Р. Роллане так: «писатель-гуманист и просветитель, философ-правдоискатель, историк, музыкант, общественный деятель и поэт...». Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 5.

Гессе и его жены-пианистки». Будучи возмущен тем, что «каждый новый гармонический или ритмический оборот шокирует» эту чету, Роллан недоумевает по поводу признания Гессе, который не может воспринимать музыку без того, чтобы визуализировать ее. Так, например, говоря о прелюдии Франка, которая вызывает у него симпатию, Гессе видит «высокие горы... Только картины, пейзажи...»<sup>172</sup>, – иронизирует на этот счет Роллан.

В другом случае, принимая участие в судьбе молодого музыканта Базеля Эрнеста Леви, Роллан записывает в январе 1918 года: «Я постарался его успокоить и предложил через посредничество Стефана Цвейга представить его Бузони»<sup>173</sup>. Помимо этого, и Роллан, и Бузони бывали в разные годы в России, оба в разное время и в разных местах с восхищением слушали игру А. Рубинштейна<sup>174</sup>.

О Роллане-философе свидетельствуют не только его творчество и обстоятельства жизни, но и сторонние наблюдения. Примечательно, что никто другой, как Б. В. Асафьев настоятельно рекомендовал своим аспирантам взять для исследования тему «Ромен Роллан – музыкальный мыслитель»<sup>175</sup>. Известно, что, оказавшись в изоляции в период первой мировой войны, Р. Роллан пишет: «Эта война принесла мне пользу в том, что она заставила меня признать гений некоторых великих французов и их неповторимую роль в развитии европейской мысли. ... перед лицом жизни настоящей, а не воображаемой, я не нахожу ничего подобного тому, чем я наслаждаюсь у Монтеня, Вольтера...»<sup>176</sup>.

В юности он увлекался работами французского философа Э. Ренана (1823–1892), о чем сообщил своему кумиру в восторженном письме. «Мы

<sup>172</sup> Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 92–93.

<sup>173</sup> Там же. С. 94.

<sup>174</sup> «Никакой рисовки. – фиксирует Р. Роллан в дневнике свои впечатления от концерта. – На аплодисменты он еле-еле поворачивается к публике; во время исполнения голова его опущена, глаза закрыты. Удар грандиозный, нежный, упругий и сильный. Изумительная левая рука... Минутами я был убежден, что ему аккомпанирует оркестр, а он играл один». Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 18.

<sup>175</sup> Там же.

<sup>176</sup> Там же. С. 102.

спорили с товарищами о подлинном смысле вашей философии, – пишет Роллан, – хотя я убежден, что она так полна жизни и потому столь сложна, что ее нельзя уложить в рамки единой формулы... Будущее вписано в настоящее. Вселенная – это непрерывное, бесконечное становление, и мы сами – лишь момент в этой бесконечности»<sup>177</sup>. Позднее в число авторитетов Роллана попадает Б. Спиноза.

С этой точки зрения показательна мысль философа, которая отчасти роднит его с пифагорейцами: «...Истина оставалась навеки скрытой от рода человеческого, если бы Математика, которая занимается не целями, а только сущностями и свойствами фигур, не указала людям иного образца истины»<sup>178</sup>. Размышляя по поводу философского наследия Спинозы, А. Д. Майданский выделяет используемый им в «Этике» геометрический порядок доказательств, хотя считает, что эта идея пришла к Спинозе от Декарта. Здесь же ученый пишет и о том, что, по мнению ряда философов, среди которых названо имя Э. В. Ильенкова, метод Спинозы являет собой «разновидность диалектической логики»<sup>179</sup>.

Еще один момент, о котором мы упоминали в связи с учением Пифагора, обнаруживает себя в установке, согласно которой «природу материальных вещей (тел) Спиноза усматривает в движении». Другими словами, «... Тела – это сгустки движения, отличающиеся друг от друга не веществом, а только «пропорцией», или мерой, своего движения. Мера движения тела определяет его геометрические свойства, его плотность, массу и вообще все его индивидуальные состояния и формы взаимодействия с прочими телами»<sup>180</sup>.

<sup>177</sup> Там же. С. 184–185.

<sup>178</sup> Цит. по: Майданский А. Д. Геометрический порядок доказательства и логический метод в «Этике» Спинозы // Вопросы философии. 1999. № 11. С. 172. URL: <http://caute.ru/am/text/geometr.html>

<sup>179</sup> Там же.

<sup>180</sup> Там же. Тем не менее, в своей публикации А. Д. Майданский считает не вполне верными «характерные сравнения геометрической формы «Этики» с «жесткой скорлупой миндаля» или с занавесью-акусмой, за которой Пифагор скрывался от слушателей». Майданский А. Д. Цит. изд.



Весьма показательным для нас видится и тот факт, что для Спинозы залогом всеобщей связи всего со всем была полная душевная гармония. Пожалуй, именно отмеченная установка, реализуемая в русле пантеистического реализма, определила близость философии Спинозы мировоззрению Роллана. В качестве аргумента приведем следующую цитату: «Мое чувство музыки, эта страсть, которая наполнила мою жизнь, – делится своими мыслями Роллан, – была вскормлена не музыкантами, а природой прежде и превыше всего. В моем жадном и экстатичном наслаждении природой большую часть занимали слуховые впечатления»; «все – музыка... Все звучит, даже камень. Вся вселенная – это звук»<sup>181</sup>.

Тем не менее, фокусирование внимания на имени Пифагора в связи с учением Спинозы также представляется не случайным. Выскажем предположение, что, изучая вопрос зарождения оперы в Италии, Р. Роллан отдавал себе отчет в том, что стояло за культом античности, который переживала Италия в конце XVI века. Не случайно «в поисках лекарств против несовершенства мира Роллан обращался к ясному спокойствию и солнечной улыбке искусства Греции. Муки и терзания романтиков так и не смогли надолго увлечь этого серьезного молодого француза...»<sup>182</sup>. Весомым аргументом в пользу высказанного соображения будет и то, что в «некоторых старинных индийских мелодиях Роллан находил общность с грегорианскими напевами, а еще более, – с греческими гимнами, из которых они вышли»<sup>183</sup>.

Думается, что соответствие художника античным представлениям о мудрости, обнаруживают весьма говорящие факты:

- требования, которые Р. Роллан предъявлял к исполнителям заключались в «простоте, цельности и сдержанности как внутренней, так и внешней»<sup>184</sup>;
- жизнь Р. Роллана была строго регламентирована;

---

<sup>181</sup> Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 11.

<sup>182</sup> Там же. С. 54.

<sup>183</sup> Там же.

<sup>184</sup> Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 49.

- его облик запечатлен в воспоминаниях современников так: «худой, высокий, с лицом аскета, в темной одежде, как священник (С. Цвейг)»; «простая и скромная манера» (М. Дормуа)<sup>185</sup>;

- «как в области музыки, так и в вопросах творчества Роллан требовал ясности задач, твердой воли, правдивости»<sup>186</sup>;

- Р. Роллана характеризуют «исключительная самодисциплина, скромность и умеренность в привычках»<sup>187</sup>;

- слушать много концертов, по мысли Р. Роллана, все равно, что «принимать курс целебных ванн»<sup>188</sup>.

Косвенным свидетельством близости пифагорейской традиции видится и ряд таких высказываний Р. Роллана, как:

- «музыка – не развлечение; она духовная сила»<sup>189</sup>;

- «мне всегда казалось, что Искусство должно служить радости, необходимой для того, чтобы выдержать повседневную жизнь, такую суровую для одних, такую мрачную для других. Но сколько же времени должно пройти, прежде чем сквозь красоту аккорда проглянет идея бескорыстия и добра, вдохновившая его»<sup>190</sup>.

Не менее значимой в данном контексте будет позиция Р. Роллана, высказанная им по поводу юного М. Равеля, которому конкурсная комиссия отказала в присуждении Римской премии. «Я совершенно беспристрастен в этом вопросе, – пишет Роллан. – Я не являюсь другом Равеля. Я даже могу сказать, что сам я не симпатизирую его тонкому и изысканному искусству. Но чувство справедливости заставляет меня заявить, что Равель – это не просто подающий надежды ученик. В настоящее время – это один из молодых и наиболее выдающихся мастеров нашей школы, в которой мало подобных

---

<sup>185</sup> Там же. С. 65; 73.

<sup>186</sup> Там же. С. 82.

<sup>187</sup> Там же. С. 83.

<sup>188</sup> Там же. С. 118.

<sup>189</sup> Там же. С. 125.

<sup>190</sup> Там же. С. 80.

ему... Такой музыкант оказывает честь конкурсу... Я поражаюсь композиторам, которые осмелились его судить. Кто будет их судить, когда наступит их черед?»<sup>191</sup>.

Здесь же уместно вспомнить об отношении Роллана к дискриминации работающих с ним коллег по национальному признаку, возникшей в период первой мировой войны<sup>192</sup>. Помимо этого, эхом пифагорейства в жизни Р. Роллана видится и его особая роль в области музыкального образования. Р. Роллан предстает организатором Французского музыкального института во Флоренции, музыкального факультета в Школе высших социальных наук – учебного заведения высшего профиля, которое было филиалом Парижского университета, инициирует своим музыкально-историческим курсом утверждение кафедры в Сорбонне<sup>193</sup>.

Наконец, еще один момент, допускающий возможность говорить о близости Роллана пифагорейцам, связан:

- 1) с особым, мистическим переживанием им музыки;
- 2) с его провидческими способностям.

По поводу первого он размышляет на страницах своего дневника так: «...я замечаю в себе какую-то экзальтацию слуха, благодаря которой красивый аккорд окутывает меня холодом, пронизывая дрожью. Я хотел бы убрать публику, быть пьесой, которую играют. Мне кажется, что музыка во мне, что она – это я». И, далее: «у меня тенденция к гипнотическому экстазу, как слуховому, так и зрительному»<sup>194</sup>.

По поводу второго приводит свидетельские показания В. Е. Балахов. В своем исследовании творчества Р. Роллана в контексте времени автор

<sup>191</sup> Цит. по: Урицкая Б. С. С. 87.

<sup>192</sup> «Для меня искусство, так же, как и милосердие, интернационально. Это единственное убежище от националистического варварства и безумия... если наша музыкальная ассоциация объявит об исключении членов, принадлежащих к величайшим музыкальным нациям, или выйдет сама из их объединения, я вынужден буду опротестовать это и заявить о моей отставке». Цит. по: Урицкая Б. С. С. 95.

<sup>193</sup> Подробнее по данному вопросу см. Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 57, 61

<sup>194</sup> Цит. по: Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 22.

пишет о том, что на него произвели впечатления невероятно точные предсказания Роллана, которые касались вопросов первой мировой войны, а также русских революций 1905 и 1917 гг.<sup>195</sup>

О безусловном философском даровании Роллана можно получить представление, познакомившись с такими его работами, как:

- «Ганди» (1869–1948, индийский политик);
- «Рамакришна» (1836–1866, индийский гуру и проповедник);
- «Вивекананда» (1863–1888, индийский философ);
- «Ж.-Ж. Руссо» (1812–1878, французский философ и композитор)<sup>196</sup>.

Знаменательно, что Роллан не оставляет без внимания докторскую диссертацию Ш. Лало, который выявил связь мировоззренческих установок Рамо с философией Декарта. При этом сам исследователь находит параллели у Глюка и Руссо, а также у Глюка и Дидро<sup>197</sup>. Вместе с тем, в работе, посвященной его кумиру – Л. ван Бетховену, Роллан со знанием дела знакомит читателей с той литературно-философской средой, которая оказала непосредственное влияние на духовный облик бунтаря, демонстрирует увлечение Бетховена Кантом, сравнивает композитора с Ж.-Ж. Руссо. «Исполненный индивидуалистическим духом времени и его гордыми требованиями, – пишет Р. Роллан, – он через край расплескал свое «я», богатое скорбями и страстными радостями, светом и тенями, резкими контрастами... Жан-Жак Исповедник, сделавшийся буревестником Революции»<sup>198</sup>.

Примечательно, что Р. Роллан был другом семьи Герценов, благодаря которым он стал завсегдатаем дома М. фон Мейзенбург, чьей воспитанницей называла себя Ольга Герцен. Что же касается самой хозяйки дома, то она водила дружбу с Вагнером, прятельствовала с А. Герценом, Дж.

<sup>195</sup> Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время. «Жан Крестов». Л., 1968. С. 117; 126; 127.

<sup>196</sup> С этой точки зрения весьма примечательно наблюдение Б. С. Урицкой. «Если сравнить критику Руссо речитативов Люлли с высказываниями Роллана о «Пеллеасе» Дебюсси, то нельзя не заметить тождественность требований к речитативу, отражающему тонкие нюансы и гибкость ритмики французского языка». Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 148.

<sup>197</sup> Там же. С. 157; 158.

<sup>198</sup> Цит. по: Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 228; 249.

Мадзини<sup>199</sup> и Ф. Ницше<sup>200</sup>. В ее доме царил дух Гёте, а то, что «Данте и Гёте для западно-европейской идеологии значили ничуть не меньше, чем Платон и Кант, не вызывает сомнения»<sup>201</sup>. Помимо этого, Р. Роллан имел личное знакомство с М. Ганди и Р. Тагором.

В первом случае речь идет об индийском политическом лидере мирового уровня, для которого музыка была своеобразной философией. Известны следующие высказывания Ганди о музыке:

- Музыка появляется не только из горла. Музыка есть в разуме, чувствах и сердце;
- Если бы внутри меня не было смеха и музыки, я бы умер от сокрушительного бремени моей работы;
- Я постепенно приходил к тому, чтобы рассматривать музыку как средство духовного развития;
- В узком смысле мы должны рассматривать музыку как способность хорошо петь и играть на музыкальных инструментах, но в широком смысле истинная музыка создается только тогда, когда жизнь настроена на одну мелодию в одно мгновение времени. Музыка рождается только там, где настроены струны сердца;
- Вся наша жизнь должна быть сладкой и мелодичной, как песня. Само собой разумеется, что жизнь не может быть без таких качеств, как достоинство, правдивость, честность... Но сделать жизнь мелодичной, значит посвятить ее Богу, славить Его. Тот, кто не избавился от Раги (страсть) и Двешы (привязанность), тот, кто не испытывал радости от служения, не может понять небесной музыки. Исследование музыки, которое не принимает этот более глубокий аспект этого божественного искусства, для меня не имеет никакой ценности;

---

<sup>199</sup> Дж. Мадзини (1805–1872)

<sup>200</sup> Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 39; 40.

<sup>201</sup> Суханцева В. К. Цит. изд.

- Искусство должно цениться только тогда, когда оно облагораживает жизнь;
- Знать музыку – значит воплощать ее в жизнь<sup>202</sup>.

Что же касается личности Р. Тагора, то в его лице индийская культура приобрела поэта-песенника, создавшего более двух тысяч песен как на собственные стихи, так и на религиозные тексты, философа, музыканта и живописца. Выпускник Лондонского университета, в стенах которого Р. Тагор изучал литературу и музыку, он основал в своем поместье школу, делая в ней ставку на преподавание живописи и музыки. Позднее Р. Тагор открыл театральную студию на базе одного из столичных университетов, в которой не только выступал в качестве актера. На сцене этого учебного театра ставились музыкальные драмы самого Р. Тагора<sup>203</sup>.

Примечательны его слова, в которых мыслитель раскрывает суть собственной личности: «Я ошеломлен сознанием, что во мне есть ускользающая тайна, и я не могу ни осознать ее, ни овладеть ею. Я не знаю, куда она заведет меня – или я ее? Я не знаю, что я могу или не могу свершить. Я не могу понять, да меня и не спрашивают, что это вздымается как волна в моем сердце, что течет по моим жилам, что шевелится в моем мозгу, и все же я живу и притворяюсь, будто я хозяин своих дум и дел. Я как живое пианино со сложной сетью струн, натянутых внутри, но кто же этот Музыкант, проходящий играть, и когда он приходит, и почему – этого я понять не в силах. Я слышу только мелодию, которая возникает во мне в это мгновение, звучат ли струны радости или печали, берутся ли диезы или бемоли, высокие или низкие ноты, льется ли мелодия или фальшивит...»<sup>204</sup>.

*К. Поппер* (1902–1994) – один из самых ярких философов XX века, чье увлечение музыкой не было случайным. Музыкальная атмосфера дома, в

<sup>202</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Доктор Намрата Мишра. Махатма Ганди – уникальный музыкант. Перевод А. Котельникова. URL: [gandhi.ru](http://gandhi.ru)»Статьи о Ганди»muzikant; Джозеф Т., Томас А. М. Махатма Ганди и гармония музыки. URL: [mkgandhi.org](http://mkgandhi.org)»articles/Mahatma-Gandhi-and-harmony-...

<sup>203</sup> *Гороховик Е. М.* Тагор Р. //Музыкальная энциклопедия. URL: [dic.academic.ru](http://dic.academic.ru)»Музыкальная энциклопедия

<sup>204</sup> *Обухова С.* Тагор – солнце Индии. URL: [nowimir.ru](http://nowimir.ru)»DATA/030041.htm

котором рос будущий философ, напрямую была связана с его матерью – весьма одаренной пианисткой. Профессиональной пианисткой была и ее старшая сестра, тетя Поппера. Более того, по материнской линии Поппер имел родство с Б. Вальтером, к которому, как к дирижеру, он не испытывал симпатии. В своей духовной автобиографии «Неоконченный поиск» Поппер об этом пишет так: «я не принадлежал к числу его поклонников, в особенности после пения под его управлением в «Страстях по Матфею» Баха»<sup>205</sup>.

Подчеркнем, что дедушка и бабушка К. Поппера входили в число членов и основателей «Общества любителей музыки», усилиями которого был построен и открыт концертный зал Общества. Как свидетельствует философ, профессиональным скрипачом стал и его двоюродный брат по материнской линии, который долгое время выступал в качестве участника высокопрофессионального квартета. Сам Поппер вспоминает, что в детстве также брал несколько уроков скрипки и самостоятельно освоил фортепиано, хотя в обоих случаях не стал хорошим исполнителем. В ближнем круге философа находился пианист Р. Серкин (1903–1991), дружба с которым с семнадцатилетнего возраста поддерживалась не только благодаря его человеческим качествам, но и исполнительскому мастерству.

Свое увлечение музыкой Поппер закрепил, обучаясь в Венском университете, где наряду с такими точными дисциплинами, как математика и физика он осваивает психологию и историю музыки. В это же время он примыкает к «Обществу частных музыкальных концертов (представлений)», организованному А. Шёнбергом и призванному осуществлять пропаганду и популяризацию современного искусства. В числе композиторов, чьи произведения исполнялись в рамках «Общества», которое с регулярностью один раз в неделю знакомило своих участников с новыми именами, были: Б. Барток, А. Берг, Ф. Бузони, А. Веберн, К. Дебюсси, Э. В. Корнгольд, Г. Малер, М. Равель, М. Рeger, Э. Сати, Р. Штраус, И. Стравинский, А. Шёнберг и др.

---

<sup>205</sup> Здесь и далее текст цитируется по: *Поппер К.* Неоконченный поиск. URL: [live-lib.ru>book/1000972340-neokonchennyj-poisk-...](http://live-lib.ru/book/1000972340-neokonchennyj-poisk-...)

Примечательно, что в состав общества входили не только любители музыки и профессиональные музыканты, но и госслужащие, профессорско-преподавательский состав, студенческая молодежь, школьные учителя, люди, занимающиеся юриспруденцией, актеры и художники.

Как признается К. Поппер, параллельно вхождению в «Общество частных музыкальных концертов (представлений)» он некоторое время пытался заниматься музыкой, договорившись об уроках с учеником А. Шёнберга Э. Штайном (1885–1958). Этот современник Поппера проявил себя в качестве дирижера, учителя музыки и писателя, а также аранжировщика ряда произведений современной музыки. Последнее было обусловлено необходимостью их адаптации к имеющемуся в распоряжении «Общества» составу музыкантов-исполнителей<sup>206</sup>. Однако в итоге К. Поппер не столько учится, сколько помогает своему наставнику на репетициях, что позволило философу основательно познакомиться с современными образцами музыкального творчества.

Оставаясь приверженцем Шуберта, которого Поппер считал подлинно великим композитором, Брукнера, чьи последние три симфонии философ особенно выделял, а также Брамса, в первую очередь, его «Реквиема», Поппер так и не стал апологетом современного искусства. Потому, покинув «Общество», он решает продолжить свое музыкальное образование на факультете церковной музыки Венской консерватории, делая ставку на музыкальную композицию. «Я был зачислен благодаря написанной мной фуги».

Однако, именно здесь Поппер убеждается в том, что уровень его одаренности не позволяет ему рассчитывать на карьеру композитора. Сам он об этом пишет так: «Некоторое время – между осенью 1920-го и, возможно, 1922 годом – я ... вполне серьезно подумывал о том, чтобы стать музыкан-

---

<sup>206</sup> Согласно статистике, в целом «Общество...» сумело организовать более трехсот пятидесяти исполнений новой музыки, представленной ста пятидесятью четырьмя произведениями современных композиторов, которые прозвучали в ста семнадцати концертах. Непосредственное участие в исполнительской деятельности принимали семьдесят девять человек.



том. Но, как и со многими другими вещами – математикой, физикой, столярным делом, – я в конце концов почувствовал, что я на самом деле недостаточно для этого хорош... Но все это только усилило мою любовь к «классической музыке» и мое безграничное восхищение великими композиторами старины»<sup>207</sup>.

Потому на протяжении всей своей жизни он продолжал, пусть и редко, занятия композицией, «...ставя музыку Баха себе в качестве платоновского образца», никогда при этом не обманываясь по поводу достоинств своих композиций. При этом интересно, что наряду с увлечением музыкой и философией, «наиболее пленяющим ... предметом из школьной программы» Поппер называет геометрию.

В данном контексте весьма интересным представляется тот факт, что «эхо» созданного Шёнбергом «Общества...» отозвалось спустя более ста лет в проекте «Настройки-3. Общество частных музыкальных представлений», который прошел с ноября 2022-го по март 2023-го годов в городе Москва во Дворце культуры «ГЭС-2», став своеобразным приношением композитору. Дело в том, что созданное Шёнбергом «Общество» организаторы проекта рассматривают в качестве некой настройки, когда «избранные нащупывали пути музыки будущего. И сектантский круг избранных, и камерность были, безусловно, важны: они, как и павильоны выставки, создавали среду»<sup>208</sup>.

По мысли кураторов – сверхзадача проекта – помочь посетителям настроиться на:

а) восприятие звука, который необходимо «разглядеть» в фасадах семи павильонов выставки, поскольку каждый такой фасад – своего рода архитектурная интерпретация произведений А. Шёнберга и И. Штрауса<sup>209</sup>

<sup>207</sup> Оставив консерваторию, Поппер постигает азы профессии краснодеревщика. Ее необходимость философ связывает с намерением открыть детское дошкольное учреждение, где будет нужна мебель, которую Поппер планировал делать своими руками.

<sup>208</sup> Дом культуры «ГЭС-2» открывает... URL: [culture.ru/news/257465/dom-kultury-ges-2-...](https://culture.ru/news/257465/dom-kultury-ges-2-...); Настройки-3. Общество частных музыкальных... URL: [smotrim.ru/brand/69262](https://smotrim.ru/brand/69262)

<sup>209</sup> Имеется в виду «Императорский вальс» И. Штрауса в обработке А. Шёнберга.

(1-й павильон), Л. ван Бетховена (2-й павильон), Д. Шостаковича (3-й павильон), Х. Бингенской<sup>210</sup> (4-й павильон), Ф. Листа (5-й павильон), Р. Шумана (6-й павильон), Р. Вагнера (7-й павильон).

Поскольку помимо звучащей внутри музыки, интервалы колебаний звуковой волны которой задавали ритм фасадов, во всех без исключения павильонах размещались живописные произведения, возникала необходимость:

б) услышать цвет, кодирующий максимальные значения звуковой волны звучащего произведения, что обусловило корреляцию оттенков каждого из павильонов самой высокой ноте каждого из звучащих в этом павильоне сочинений;

в) включиться в диалог искусств прошлого и настоящего.

Более того, по замыслу кураторов сам проект «Общества частных музыкальных представлений» – это не просто выставка, но «опус, семь павильонов которого – части цикла. Музыкальное и визуальное в этой вселенной настолько хорошо резонирует, что создает уже самостоятельные образы, смыслы, прочерчивает линии и выстраивает связи, то есть функционирует как произведение искусства»<sup>211</sup>.

Ситуации, в которых посетитель вступает во взаимодействие с музыкальным и визуальным искусством не случайно столь многомерны и объемны. Каждая деталь этого синтетического действия нацелена на пробуждение у присутствующих деятельного сознания в полном соответствии с требованием А. Шёнберга: «главное – мысль, выражаемая музыкой... Ею, мыслью, предопределяется характер образа, через нее осуществляется идея произведения, его концепция, которая разворачивается во времени и в пространстве...»<sup>212</sup>.

<sup>210</sup> Хильдегарда Бингенская – монахиня, под руководством которой был построен бенедиктинский монастырь, где она стала настоятельницей-аббатисой; автор духовных стихов и песнопений. Канонизация Х. Бингенской состоялась в 2012 году Римско-католической Церковью в лике «Учитель Церкви».

<sup>211</sup> Дом культуры «ГЭС-2» открывает... URL: [culture.ru/news/257465/dom-kultury-ges-2-...](http://culture.ru/news/257465/dom-kultury-ges-2-...); Настройки-3. Общество частных музыкальных... URL: [smotrim.ru/brand/69262](http://smotrim.ru/brand/69262)

<sup>212</sup> Цит. по: Арнольд Шёнберг – «трезвое бунтарство» и рождение... URL: [znanio.ru/media/statya\\_arnold\\_shyonberg\\_trezvloe\\_...](http://znanio.ru/media/statya_arnold_shyonberg_trezvloe_...)

Возвращаясь к творческой судьбе К. Поппера, заметим, что главное для нас – то, что Поппер оставил свои размышления по ряду вопросов, которые имеют непосредственное отношение к центральному персонажу нашего диссертационного исследования – Паулю Герхарду Наторпу. При этом не менее значимым оказывается то, что:

- оба они были немцами;
- оба приобщились к музыке благодаря атмосфере, созданной в одном случае матерью, в другой, – отцом;
- оба на протяжении жизни занимались композицией;
- оба состоялись в качестве философов мирового уровня;
- оба оставили работы как по философии, педагогике, так и по искусству.

Остановимся на отдельных положениях работ К. Поппера, посвященных вопросам происхождения полифонии, двум подходам к музыке, прогрессу в музыке.

Проецируя идею догматического (как изначально данного, т. е. врожденного) мышления и мышления критического, становление и развитие которого определяется наличием догмы на область истории музыки, Поппер предлагает собственную версию относительно возникновения полифонической музыки. По его мнению, не что другое, как догматические ограничения или иначе – канонизация церковных мелодий послужили отправной точкой для возникновения полифонической музыки. «Принимая во внимание наследие греков и развитие ... церковных правил во времена Амвросия и Григория Великого, – убеждает Поппер, – никакой потребности или стимула к возникновению полифонии не было бы, обладай церковные музыканты такой же степенью свободы, как, скажем, создатели народных песен... Именно установленный *Cantus firmus* создал рамку, порядок, регулярность, которые сделали возможным свободное изобретательство без хаоса».

В свою очередь, касаясь вопроса о двух родах музыки (или двух подходах) Поппер констатирует: интерпретация различий между отношением к

музыке И. С. Баха и Л. ван Бетховена послужила основанием для сделанного им в философии открытия. Последнее касается существования трех миров:

- мира физических явлений или объективного мира;
- мира сознания или субъективного мира;
- мира продуктов человеческого сознания, его объективного содержания, знаменующего собой обретение изначально субъективным опытом интрасубъективного характера.

Признавая, что данное открытие было сделано значительно позднее тех выводов, к которым Поппер приходит на основе сравнительного анализа музыки Баха и Бетховена, одинаково им чтимых<sup>213</sup>, кратко изложим суть размышлений философа. Два подхода к музыке складываются из объективного, к которому Поппер относит творчество Баха, и субъективного. Примером последнего для Поппера служит музыка Бетховена<sup>214</sup>. Вот как об этом пишет мыслитель.

В отличие от Баха, который сочиняет музыку во славу Господа, являя собой образец слуги своей работы, Бетховен скорее самовыражается посредством музыки и, как восклицает Поппер, «для музыки нет опасности большей, чем попытка превратить пути Бетховена в идеал, стандарт, модель». Аргументируя свою позицию, Поппер заостряет внимание на композиторской технике одного и другого, сосредоточиваясь на структурной роли динамики.

Вне всяких сомнений, отмеченной дефиницией Поппер лишь считает важным подчеркнуть, что главная задача, стоящая перед каждым подлинным художником, заключается не столько в выражении эмоций, сколько в необходимости добиваться совершенства своего творения. «Взаимодей-

---

<sup>213</sup> «Я любил и Баха, и Бетховена – не только их музыку, но и их личности, которые, как мне казалось, просвечивали сквозь их музыку. (С Моцартом дело обстояло не так: за его очарованием скрывалось что-то непостижимое.)».

<sup>214</sup> «Для моего собственного мышления, – признается Поппер, – противопоставление объективного и субъективного подходов... оказалось решающим. И вскоре оно повлияло на мои эпистемологические взгляды».

ствуя с тем, что он делает», такой художник, по мнению Поппера, с неизбежностью совершенствуется, как личность. Причем, отмеченная философ обратная связь способствует не только приумножению его – художника – мастерства, но и стимулирует развитие других способностей.

Примечательно, что, осуществляя критику теории, согласно которой музыка призвана выражать эмоции – Поппер называет ее теорией искусства как экспрессии, философ прибегает к Платону, точнее, его диалогу «Ион». На взгляд Поппера, три из четырех пунктов, в которых дается характеристика деятельности творца<sup>215</sup>, соответствуют «современной теории искусства как самовыражения..., а также выражения и коммуникации эмоций. Иначе говоря, современная теория – это вид теологии без Бога, где место богов занимает скрытая природа или сущность художника...». И только один пункт отвечает отстаиваемой Поппером позиции.

«Пункт (3), – свидетельствует философ, – представляется именно той теорией, которая правильно описывает взаимоотношения между искусством и эмоциями. Это объективистская теория, которая утверждает, что поэзия и музыка могут описывать или изображать, или драматизировать сцены, имеющие эмоциональную значимость, и что они могут описывать или изображать даже эмоции как таковые. Однако в данном случае «функция эмоций композитора состоит не в том, что они должны выражаться, а в том, что их можно использовать для проверки успешности, или пригодности».

---

<sup>215</sup> «(1) то, что сочиняет поэт или музыкант, – это не его собственное творчество, а скорее сообщение или послание от богов, в особенности Муз. Поэт или музыкант – это всего лишь инструмент, при помощи которого разговаривают Музы; он просто рупор богов, и «ради того бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает нам свой голос.

(2) художником (будь он творцом или исполнителем), одержимым божественным духом, овладевает лихорадка, то есть он становится эмоционально перевозбужденным. И это его состояние передается аудитории посредством симпатического резонанса. (Платон сравнивает его с магнетизмом.)

(3) Когда поэт или исполнитель сочиняет или представляет, он бывает глубоко потрясенным, он и в самом деле одержим (не только богами, но и) сообщением, например, описываемыми сценами; и именно произведение, а не просто его эмоциональное состояние, внушает сходные эмоции аудитории.

(4) Мы должны отличать простое ремесло, или умение, или «искусство», приобретаемое путем учебы или тренировки, от божественного вдохновения; только последнее делает человека поэтом или музыкантом».

сти, или воздействия «объективного» произведения: композитор может использовать себя в качестве оселка; изменять или переписывать свою композицию (как это часто делал Бетховен), когда он недоволен своей реакцией на нее, или даже вовсе отбросить ее». Другими словами, согласно этой объективистской теории «именно произведение отвечает за появление эмоций музыканта, а не наоборот».

Мы подошли к вопросу о возможности прогресса в музыке, на который Поппер дает отрицательный ответ, связывая возникновение этой идеи с именем Вагнера<sup>216</sup>. Настаивая на том, что мысль о гении, который движет искусство вперед – всего лишь миф, породивший возникновение кликушества и «групп давления, которые своими пропагандистскими машинами напоминают политические партии или религиозные секты», Поппер отдает себе отчет в следующем. Кликушество были и «до Вагнера, но не было ничего подобного вагнерианцам: это была группа влияния, партия, церковь со своими ритуалами»<sup>217</sup>. На взгляд философа, пропагандируемое художником намерение опережать своим творчеством настоящее время мало «имеет ... общего с тем, что должен ценить и к созданию чего должен стремиться художник».

В данном контексте, нельзя не отметить, что, решая упомянутые вопросы, философ неоднократно настаивает на том, что композиторское ремесло с неизменностью предполагает безраздельное служение музыке и подлинную отдачу своей работе.

Подытоживая результаты работы, проделанной в Первой главе диссертационного исследования, считаем необходимым сфокусировать внимание на следующих положениях:

1. Связь музыки и философии не прекращается со времен античности и находит свое продолжение в настоящее время, привлекая к себе внимание

<sup>216</sup> «Произведения искусства будущего» – так называется статья Р. Вагнера.

<sup>217</sup> Интересно, что представленную точку зрения Поппер завершает таким пассажем: «Но я не стану больше говорить об этом, ведь Ницше рассказал обо всем этом лучше».

как со стороны профессиональных философов, так и со стороны профессиональных музыкантов.

2. Принципиальным в этом отношении для нас становится понятие музыкального этоса или иначе – смысла, под знаком которого осуществляется всякая подлинная музыкальная деятельность, независимо от того, идет ли речь о деятельности композитора, исполнителя или слушателя.

3. Музыкальный смысл предстает на уровне невербализованного личностного смысла как инобытия человеческой самости в пространстве культуры, что позволяет рассматривать музыку в качестве опыта трансцендирования.

4. Одними из ключевых фигур музыкальной эстетики могут и должны стать музыканты-мыслители, чье творческое наследие со всей полнотой демонстрирует воплощение их духовного опыта как на уровне слова (дела), так и на уровне музыки. Сравнительный анализ запечатленных в них мировоззренческих установок творца обеспечит более глубокое понимание не только личности художника, но и его произведений, создавая условия для приобщения к постижению музыки как мыследеятельности.

5. Помимо этого, безусловной ценностью в процессе изучения личности музыканта-мыслителя является и тот факт, что, как правило, подобный тип художника демонстрирует собой целостную личность, высокое служение искусству которой способствует его самосовершенствованию и духовному росту. Все это дает ключ к пониманию величайшей воспитательной миссии музыки, законы которой отвечают нравственным установкам, относящимся к общечеловеческим ценностям.

## ГЛАВА 2. ПАУЛЬ ГЕРХАРД НАТОРП – ФИЛОСОФ-КОМПОЗИТОР

### 2.1 Философско-эстетические искания П. Г. Наторпа

Наторп является выходцем из пасторской семьи. Пожалуй, именно то обстоятельство, что поколения предков Наторпа несли на своих плечах пасторскую службу, которая неотъемлема от музыки, сказалось на его неугасающем до конца жизни интересе к музыкальным занятиям как на уровне сочинения музыки, так и ее исполнения. Это тем более верно, что в семье Наторпа особенно заботились о музыкальном наследии прадеда Бернарда Кристофа Людвиг Наторпа. Занимая высокий пост вице-генерального суперинтенданта церковной провинции Вестфалия<sup>218</sup>, он заслужил в памяти современников и потомков звание пионера в области музыкальной дидактики<sup>219</sup>.

После посещения гимназии осенью 1871 года Наторп начинает широкомасштабные исследования самых разных отраслей знания. С лета 1874 года Наторп приступает к учебе в Страсбурге и в 1876 году успешно сдает здесь государственные экзамены. Поступив в Берлинский университет, он много и разносторонне развивается, изучая музыку, поэзию, древние языки, философию, культурологию.

После работы помощником и домашним учителем в Страсбурге, Дортмунде и Вормсе Наторп устраивается на должность помощника библиотекаря в Университетской библиотеке Марбурга. Еще в зимнем семестре 1880/81 года он начал свою лекционную деятельность в университете в качестве доцента философии. В последующие годы Наторпа его репутация

---

<sup>218</sup> Там же.

<sup>219</sup> Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774 - 1846)...URL: [https://deru.abcdef.wiki/wiki/Bernhard\\_Christoph\\_Ludwig\\_Natorp](https://deru.abcdef.wiki/wiki/Bernhard_Christoph_Ludwig_Natorp)



ученого благодаря исследованиям в такой пограничной античной философии области, как классическая филология, а также исследованиям предистории критицизма существенно возросла.

В 1885 году он стал профессором, а в 1893 году, в качестве преемника Джулиуса (Юлиуса) Бергманна, он получил ординатуру (кафедры философии и педагогики), которую занимал до 1922 года. Наторп был убежденным социал-демократом, из-за этого в 1894 году он подвергся жестокому нападению и было даже небезызвестное «Дело Наторпа». Неоднократно выступая по вопросам образовательной политики, Наторп открыто протестовал против конфессионально-догматического религиозного образования, выражая свою позицию очень активно.

Позже он возлагал большие надежды на культурное и социальное обновление немецкой молодежи, принимая личное участие в создании союза «Свободной немецкой молодежи», которое произошло в 1913 году. Провозглашая единство человеческого духа, Наторп был убежден в том, что только в нем можно преодолеть национальный эгоизм и осуществить свободный, кооперативный социализм. Отстаивая дифференцированный, «органический» пацифизм, Наторп боролся с любой расовой идеологией. Очевидно, что отмеченная установка перекликается с позицией Р. Роллана, для которого музыка как опыт духовной деятельности являет собой «...единственное убежище от националистического варварства и безумия...»<sup>220</sup>.

Прежде, чем мы приступим к освещению эстетических взглядов П. Наторпа, остановимся на его духовном облике, который рисует в своей юбилейной статье, приуроченной к 70-летию философа-композитора, С. И. Гессен<sup>221</sup>. «По душевному своему складу Наторп всегда принадлежал к категории молодых: его отзывчивость на все современные вопросы и течения была и остается поистине беспримерной. Да и во всем его облике, несмотря на то что мало кто помнит его не седым, до сих пор сохранились присущие

<sup>220</sup> Цит. по: Урицкая Б. С. С. 95.

<sup>221</sup> Гессен С. И. (1887–1950) – российский философ-неокантианец, лично знавший П. Г. Наторпа.

именно молодости ясность и горение души. Невольно вспоминаются мне слова семидесятилетнего учителя Наторпа, Когена, о своем ученике, которому тогда было уже пятьдесят пять лет: “Наторп, – он еще совсем молод”<sup>222</sup>.

Вне всяких сомнений, отмеченная черта философа-композитора, на которую обратили внимание люди, знавшие Наторпа лично, напрямую связана с его удивительной работоспособностью, поддерживаемой его любознательностью<sup>223</sup>. Не случайно Гессен констатирует, что Наторп «своевременно отзывался на все выдающиеся явления эпохи»<sup>224</sup>. Подчеркивая, что научные интересы Наторпа выходили за рамки академической философии, Гессен считает возможным сгруппировать направления деятельности мыслителя следующим образом:

- исследователь-филолог;
- математик и физик;
- педагог<sup>225</sup>.

Очевидно, что эти три направления деятельности Наторпа не исчерпывают его творческого наследия, поскольку сюда не вошли собственно философские занятия и занятия композицией. По-видимому, композиторское ремесло было настолько интимным для Наторпа делом, что Гессен даже не упоминает о нем как о музыканте.

Изучение этих разных областей творчества позволило П. Натропу:

- строго, четко, амбициозно проложить путь к процессу познания;
- увидеть единство в многообразии;
- связать рациональное с иррациональным;

<sup>222</sup> Гессен С. И. Пауль Наторп. Цит. изд. С. 87

<sup>223</sup> Как свидетельствует Гессен, «В каталоге Прусской государственной библиотеки список трудов Наторпа занимает пять страниц большого формата. Одних только работ его, вышедших в виде книг, имеется свыше двадцати. Что же касается личной библиотеки Наторпа, то она включала в себя чуть меньше четырех с половиной тысяч единиц». Гессен. С. И. Цит. изд. С. 87.

<sup>224</sup> Там же.

<sup>225</sup> Гессен С. И. Цит. изд. С. 90.

- продемонстрировать значимость музыки для дальнейшего становления жизни как самодостаточного организма, способного развиваться и идентифицировать бытие согласно собственному мышлению.

Подобный опыт был во многом инициирован учением Платона, который на долгие года стал для Наторпа персоной номер один. Словно откликнувшись на призыв А. Ф. Лосева, по мысли которого было «необходимо, чтобы Платона пересмотрел еще раз кто-нибудь из исследователей, чтобы Платон, со всеми своими многочисленными текстами.., еще раз прошел через чей-нибудь исследовательский ум, который был бы свободен и от гипноза Риттера, и от гипноза моего. Правда, мы не станем повторять басню об объективной истории философии. Такой истории я нигде никогда не встречал, и принципиально такая совершенно немислима. И третий исследователь ... Платона будет тоже под некоторым гипнозом – уже своих собственных воззрений. Но тогда-то и станет ясным, какая загипнотизированность ближе всего к подлинному Платону... Только так и можно добиться подлинного Платона, исправляя и дополняя друг друга»<sup>226</sup>.

(В скобках заметим, что подобный «диалог», осуществляемый сквозь пространство и время, был актуален и для Ф. Бузони. Как пишет У Сянцзэ, «Побуждением Бузони воплотить в музыке образ Фауста послужила фраза, с которой Гёте однажды обратился к Эккерману, говоря о возможном музыкальном сочинении по его трагедии: композитором, по его мнению, должен стать кто-то, кто жил в Италии, чтобы он умел сочетать свою немецкую натуру с итальянскими манерами. В другой раз Гёте заметил, что музыку к «Фаусту» следует писать в стиле «Дон Жуана»»<sup>227</sup>).

Возвращаясь к исследованию Платона, предпринятому Наторпом, обратим внимание на ряд моментов:

---

<sup>226</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 138.

<sup>227</sup> У Сянцзэ. Цит. изд.

1) Основополагающей для Наторпа установкой, следованию которой он придерживается как в своих научных изысканиях, так и в композиторском творчестве, стало стремление к подлинности бытия.

2) Таковое, по мнению философа-композитора, зиждется на единстве имманентно присущих человеку противоречий, складывающихся между внешним и внутренним, рациональным и иррациональным.

3) Искомая гармония – фундамент целостности мышления и жизни или иначе – «бытия и смысла»<sup>228</sup>.

Для того, чтобы понять, о чем идет речь, вспомним положения, представленные в первом параграфе Первой главы. Реализация коммуникативной функции языка, обеспечивающей состоятельность акта говорения, не может выступать знаком социального в человеке, обеспечивая ему тем самым «прыжок» из мира в природы в мир человеческий. Только преодоление природного автоматизма посредством *организации* самоорганизующегося механизма актуализирует в человеке собственно человеческое. В русле платоновских диалогов разрабатываемая философом-композитором установка может получить отличное от имеющихся толкование, которое базируется на философских интуициях российского ученого С. В. Кайдакова.

Отмечая особую роль художественного дискурса в творчестве Платона, о чем мы также упоминали ранее, С. В. Кайдаков считает непростительным в данном контексте игнорировать следующее обстоятельство: античная философия вышла из античной мифологии. При этом центральным пунктом его работы «Человек в зеркале античной философии» становится миф о Прометее, запечатленный в трагедии Эсхила «Прометей прикованный». Подчеркнем, именно этот миф не обходит стороной в своих размышлениях Платон. Возможно, именно потому, что, как писал ученик Сократа, «мне в этом мифе больше понравился Прометей, чем Эпитемей»<sup>229</sup>,

<sup>228</sup> Дмитриева Н. А. Разум и жизнь. Обоснование философии в немецком и русском неокантианстве (Пауль Наторп и Василий Сеземан) // X Кантовские чтения. Классический разум и вызовы современной цивилизации. Калининград, 2010. Ч. I. С. 320, 321.

<sup>229</sup> Цит. по: Кайдаков С. В. Человек в зеркале античной философии. М., 2002. С. 21.

Платон неоднократно прибегает к помощи этого героя в своих диалогах. В целом С. В. Кондаков акцентирует внимание на следующих фрагментах трагедии:

1. *Прометей*

«...Ум и сметливость

Я в них, дотолле глупых, пробудить посмел...

Они глаза имели, но не видели,

Не слышали, имея уши. Теням снов

Подобны были люди, весь свой долгий век

Ни в чем не смысля...

2. *Предводительница хора океанид*<sup>230</sup>

«Ни в чем ты больше не был виноват?

Скажи.

*Прометей*

Еще у смертных отнял дар предвидения.

3. *Предводительница хора океанид*

Каким лекарством эту ты пресек болезнь?...

*Прометей*

Я их слепыми наделил надеждами.

*Предводительница хора океанид*

Благодеяние это и немалое.

4. *Прометей*

Вдобавок я же и огонь доставил им» (выделено нами. – *Го Шаоин*)<sup>231</sup>.

Почему именно эти фрагменты трагедии Эсхила оказались для российского философа наиболее показательными с точки зрения понимания

<sup>230</sup> Напомним, что согласно древнегреческой мифологии, океаниды или нимфы – дочери титана Океана и Тефиды. Океаниды выступают знаковыми фигурами античной мифологии, поскольку они не только оказываются причастными к рождению многих богов и богинь, как, например, олицетворяющая разум Метида – жена Зевса, родившая от него Артемиду, но и отвечают, т.е. несут ответственность в соответствии с повелением Зевса за молодежь, которая находилась под их непрерывным присмотром.

<sup>231</sup> *Кайдаков С. В.* Цит. изд. С. 14–15.

философии Платона? Начнем по порядку. Пробуждение ума можно уподобить переходу от образного мышления к понятийному, которое выступает коррелятом рациональности. Отнять дар предвидения – значит увести людей от необходимости быть зависимыми от внешних обстоятельств, что предводительница хора океанид считает болезнью: ориентация на внешнее препятствует сосредоточенности на внутреннем. Далее. Слепые надежды – это коррелят внутренней темноты, т.е. область иррационального. Одновременно, эта сфера – источник внутренней активности человека: надежды несут в себе мотивацию.

Наконец, огонь. Отталкиваясь от положения, согласно которому огонь выступает неотъемлемым атрибутом акта творения (Зевс изображается с пучком молний в руке), понятно, что по отношению к человеку речь идет о творческой способности. Здесь важно оговорить, что обеспечивающий столь важную для человечества способность огонь сам по себе весьма непредсказуем и потому опасен. Чтобы сделать эту мысль более прозрачной, С. В. Кайдаков апеллирует к образу кузницы Гефеста. «Если нет огня, – пишет философ, – то и нет способа воздействия на лежащие вокруг металлические предметы, хотя в разуме и есть интересные планы их перестройки. С другой стороны, уровень огня должен соответствовать той задаче, которую ставит перед собой разум. Управляемый огонь должен находиться между двумя этими крайностями: и здесь античные мыслители выдвигают очень важный всеобщий принцип – мерной напряженности<sup>232</sup>, ибо только в этом состоянии огонь становится созидательной силой»<sup>233</sup>.

Важность искомого принципа определяется тем, что, поддерживаемый посредством мерной напряженности космический порядок, под знаком которого происходит взаимоограничение всего со всем, проявляет себя на

---

<sup>232</sup> Данный принцип впоследствии отзовется у И. Канта в «идее соразмерности мира и человеческой сознательности». Философия истории в учении.... URL: [kant-online.ru/wp-content/uploads/2015/01/...](http://kant-online.ru/wp-content/uploads/2015/01/...) С. 7.

<sup>233</sup> Кайдаков С. В. Цит. изд. С. 18–19.

уровне человека как микрокосма лишь с одной оговоркой. На уровне макрокосма речь идет о действии принципа мерной напряженности в уже сотворенном, т. е. «готовом» целом. Что же касается микрокосма, т.е. человека, то соблюдение этого принципа становится актуальным исключительно в процессе создания нового.

Выскажем предположение, что в этом случае так называемый управляемый огонь отвечает ситуации, когда энергия, порождаемая слепыми надеждами (иррациональное), просветляется разумом (рациональное), вследствие чего субъективный опыт получает статус intersубъективного. Мы вновь подошли к проблеме смысла, который являет собой одинаковое благо для всех в силу того, что обладает intersубъективной ценностью. Имеется в виду такое умственное зрение, которое потому и недоступно чувственному восприятию, что лишено «шкурного» интереса. Другими словами, сотворенное богами космическое целое может существовать только во взаимодействии с человеком, несущим в себе, благодаря дарам Прометея, божественное начало, но не с человеком, как с животным<sup>234</sup>.

Незыблемость подобного положения обусловлена тем, что если животные изначально вписаны в этот космический порядок<sup>235</sup>, поскольку «преимущество одного рода в одном перекрывается преимуществом другого в другом», то человек, которому не хватило таких природных даров, выпадает из этого всеобщего целого. Восстановление искомой целостности отныне становится его наипервейшей задачей, которая решается только в случае культивирования в человеке исключительно человеческого. Значимость этой задачи последовательно раскрывается как в диалогах Платона, так и в научных работах П. Наторпа.

В данном контексте обращает на себя внимание разрабатываемый философом-композитором метод реконструкции. Если в начале своего пути

<sup>234</sup> *Кайдаков С. В.* Цит. изд. С. 18.

<sup>235</sup> Как свидетельствует Платон, выполняя задание Зевса, Эпитемией «более слабых наделил быстрым бегом, другим дал силу, третьим – маленьким – «птичий полет»... которых больше едят, сделал более плодовитыми» и т.п. Цит. по: *Кайдаков С. В.* Цит. изд. С. 19.

этот метод связывался у Наторпа с необходимостью «разведенное абстракцией снова поставить в первоначальные связи; застывшим понятиям вернуть движение; снова сблизить их тем самым с текущей потоком жизнью сознания и всем этим привести конкретизированное обратно на стадию субъективной данности»<sup>236</sup>, то впоследствии сама жизнь в русле обозначенного метода предстает как «непосредственное переживание сознания, как «абсолютная тотальность бытия и смысла»<sup>237</sup>.

Выявляя музыкальные аналогии, Наторп говорит о переживании, которое инициируется нарастанием музыкальной динамики, сменой красок тембровой палитры<sup>238</sup>. При этом, как пишет Наторп, в музыкальных произведениях прослеживается послание о смысле жизни. Для раскрытия данного понятия философ-композитор прибегает к учению Аристотеля, в котором жизнь представлена в виде способного саморазвиваться организма.

В силу того, что путь смыслообразования, осуществляемый конкретным человеком, несет в себе одновременно благо для всех других, П. Наторп, подобно Платону, не разделяет личность и общество. «Между функциями индивидуальной и функциями социальной жизни он устанавливает полный параллелизм в духе Платоновой аналогии между «малым» и «большим человеком» (государством)»<sup>239</sup>. При этом общественный идеал видится Наторпу с позиции общности добродетелей.

По сути, именно обозначенный угол зрения позволяет квалифицировать Наторпу музыку как универсальный опыт воссоединения человека и мира, своего рода «ключ», открывающий двери в противостоящую сну жизни реальность, когда можно увидеть незримое, осмыслить неосмысленное, понять непонятое. При этом положительный эффект искомого слияния

<sup>236</sup> Дмитриева Н. А. Цит. изд. С. 321.

<sup>237</sup> Дмитриева Н. А. Цит. изд. С. 324.

<sup>238</sup> Гессен С. И. (Sergius). Пауль Наторп // Воля России: Журнал политики и культуры. 1924. № 8–9. С. 263–268.

<sup>239</sup> Там же.



рассматривается как катарсис. Потому именно музыка выступает в качестве модели мироздания. Ее понимание Наторп напрямую связывает:

- с осознанием сущности гармонии;
- с принятием единиц математического исчисления в основании мира<sup>240</sup>;
- измерением динамики становления мира;
- осмыслении способности музыки воплощать процесс мыследеятельности как знак собственно человеческого в человеке<sup>241</sup>.

С этой точки зрения музыка для Наторпа предстает как философское озарение (откровение) аналогично тому, как философия являет собой своего рода музыкальный энтузиазм<sup>242</sup>, рифмующийся с мыслительной энергией как эманацией духа. Соответственно в ситуации, когда человечество находится в поисках космической гармонии, именно музыка создает оптимальные условия для актуализации последней в силу ее нравственной природы. В этом вопросе Наторп звучит в унисон с античными мыслителями, для которых музыкальный этос выступал имманентным свойством музыки.

Осуществляя ревизию работ Наторпа, посвященных философскому наследию высококочтимых им Платона и Канта, можно с уверенностью констатировать следующее. Будучи убежденным в том, что подлинный Платон оказывается доступен лишь в случае принятия кантианства, Наторп писал, что в целом учение Платона – своего рода «предчувствие», «набросок» или иначе – гениальное раскрытие системы трансцендентального идеализма. Несмотря на то, что Наторп не был здесь первооткрывателем (достаточно

---

<sup>240</sup> Как утверждает Наторп, «для мышления никакого другого бытия, кроме бытия, представленного в мысли, не существует..., а первым, т.е. главным и изначальным видом такого бытия являются математические числа и формы». Иначе говоря, только «в области математического познания как раз и следует искать первоисточник мышления, нечто изначальное». *Никулина О. В.* Марбургская школа неокантианства: Г. Коген, П. Наторп, Э. Кассирер, Н. Гартман. Цит. изд.

<sup>241</sup> *Наторп П.* Философская пропедевтика (Общее введение в философию и основные начала логики, этики и психологии). М., 1911а.

<sup>242</sup> *Наторп П.* Принцип относительности // Минковский Г. Пространство и время. 1911b. С. 75–93.

сказать, что Г. Коген связывал с понятием платоновской идеи функцию человеческого духа, актуализируемую в процессе познания), именно Наторп предпринял попытку:

1) систематически и последовательно рассмотреть эволюцию взглядов Платона на познание;

2) показать их определяющее значение для онтологических, этических и религиозных воззрений античного философа.

При этом платонизм трактовался Наторпом как форма постижения тайны познания, реализуемая в аспекте гносеологии, что отвечало кантианской традиции. В данном контексте чувственное и чистое бытие оказываются причастны друг другу. Более того, по мнению Наторпа, эмпирические факты с очевидностью демонстрируют свою укорененность в основных положениях мышления как основаниях действительности. Именно в этом видел Наторп методологический смысл платоновских «идей», составляющих принцип критического идеализма.

Другими словами, стремление Наторпа выявить кантианские мотивы в платоновских диалогах привело к следующим выводам:

- идеи у Платона – это не метафизические, а гносеологические и трансцендентальные понятия, иначе – нормы мышления, выступающие в качестве законов бытия;

- последние не только не оторваны от познающего мышления, но выступают как его определения и полагания;

- идеи предстают в виде правил познания, регулирующих и процесс, и содержание последнего.

Таким образом, отстаивая мысль о подчинении теоретического разума разуму практическому, его регулятивным требованиям или «идеям», Наторп считал правомерным утверждать, что последние являются предметом особого рода, а именно практического познания. Будучи направлены на духовное развитие, на цель и опыт, идеи, по мнению Наторпа, не зависят от

опыта и не ограничивается им. Наоборот, опыт по самому существу соопределяется идеей<sup>243</sup>.

Интересно, что обнаруживаемые Наторпом моменты сходства философских учений Платона и Канта со всей очевидностью дают о себе знать и в области музыки лишь с некоторыми оговорками. Во-первых, проблема музыки как искусства, в том числе проблема музыкальной теории у Платона стоит более остро, нежели у Канта<sup>244</sup>. Во-вторых, если Платон довольно часто прибегал к музыкальным метафорам в своих философских трудах, выстраивая представления о роли и месте музыки в деле воспитания свободного гражданина, то Кант в своих работах обращался к музыкальным аналогиям весьма редко. Так, например, Кант «усматривает конечную цель развития человеческого общества в гармонии («отождествлении») «совершенного искусства» (культуры) и природы»<sup>245</sup>.

Тем не менее, понимание Кантом искусства в его отношении к человеку, в том числе искусства музыкального заслуживает не меньшего доверия, чем это происходит в отношении Платона, на что косвенно указывает И. С. Кузнецова.

Так, известно, что в ближний круг философа входили профессиональные музыканты. В их числе композитор И. Ф. Райхард (1752–1814), который интересен тем, что помимо сочинительства он также занимался вербальной

<sup>243</sup> Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2. Исследования по феноменологии и теории познания. М., 2001. С. 339.

<sup>244</sup> Известно, что Кант не проявлял особенной любви к музыкальному искусству, хотя нередко во время обсуждения театральных постановок (имеются в виду драматические спектакли) он «высказывал свою точку зрения о месте и роли музыки в жизни общества». Горностаева Н. И. «По музыкальным страницам края». Из цикла «Кёнигсберг в Калининграде». URL: [multiurok.ru/files/po-muzykalnym-stranitsam-kraya...](http://multiurok.ru/files/po-muzykalnym-stranitsam-kraya...)

Размышления о музыки присутствуют в следующих произведениях античного мыслителя:

- «Государство»;
- «Законы»;
- «Пир»;
- «Федон»;
- «Тимей» и др.

Подчеркнем, развивая идеалистическое представление о гармонии, Платон в своих трудах рассматривает самые разные ее аспекты:

- космическую гармонию;
- учение о музыкальном этосе;
- теорию музыкального воспитания.

<sup>245</sup> Философия истории в учении.... Цит. изд.

музыкой. Свое обучение И. Ф. Райхард прошел у органиста Х. Подбельского (1741–1792). Последний выступил также и музыкальным наставником Э. Т. А. Гофмана. Помимо И. Ф. Райхарда, И. С. Кузнецова называет имена капельмейстеров находящегося в Кенигсберге театра, который И. Кант с удовольствием посещал. Это Ф. Хиллер и Й. Штребер<sup>246</sup>.

Сфокусируем внимание на отдельных принципах, актуальных для музыкальных воззрений Платона и Канта, которые оказываются значимы с точки зрения эстетических принципов философа-композитора:

- «...тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного, мусического или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами:

- 1) знанием, что именно изображено,
- 2) <знанием>, правильно ли это изображено,
- 3) <знанием>, хорошо ли любое изображение исполнено в словах, напевах и ритмах»<sup>247</sup>;

- «гармония – это созвучие, а созвучие – это своего рода согласие, а из начал различных, покуда они различны между собой, согласия не получается. А согласие во все это вносит музыкальное искусство, которое устанавливает, как и искусство врачебное, любовь и единодушие...»<sup>248</sup>;

- предназначение гармонии и мелодии – «выразить эстетическую идею связного целого – неизреченного богатства мыслей – в соответствии с определенной темой, которая составляет преобладающий аффект в музыкальном произведении»<sup>249</sup>;

- «в настроенной лире гармония – это нечто невидимое, бестелесное, прекрасное и божественное, а сама лира и струны – тела, то есть нечто телесное, сложное, земное и сродное смертному...»<sup>250</sup>;

<sup>246</sup> Кузнецова И. С. Иммануил Кант и музыка. Цит. изд.

<sup>247</sup> Платон. Музыка в идеальном государстве. URL: <https://barucaba.livejournal.com/251414.html>.

<sup>248</sup> Платон. Цит. изд.

<sup>249</sup> Кант И. Критика способности суждения. Слово о сущем. СПб., 2006. С. 256–257.

<sup>250</sup> Здесь и далее цит. по: Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 2016. 1131 с.

- «кто наилучшим образом чередует гимнастические упражнения с мусическим искусством и в надлежащей мере преподносит их душе, того мы вправе были бы считать достигшим совершенства в мусическом искусстве и осуществившим полную слаженность гораздо более, чем тот, кто настраивает струны»;

- «после того, как ты узнаешь, сколько бывает интервалов между высокими и низкими тонами, каковы эти интервалы и где их границы, сколько они образуют систем... ты станешь мудрым, а когда постигнешь всякое единство, рассматривая его таким же способом, то сделаешься сведущим и относительно него»;

- музыка призвана «выразить эстетическую идею связного целого – неизреченного богатства мыслей – в соответствии с определенной темой, которая составляет преобладающий аффект в музыкальном произведении»<sup>251</sup>;

- «продукт, обнаруживающий и дух, и вкус, можно вообще назвать поэзией; это – произведение изящных искусств, все равно предлагают ли его чувствам через глаза или непосредственно через уши, и его можно назвать также художественным творчеством <...> оно может быть искусством живописи, садоводства, зодчества, музыки и стихотворства»<sup>252</sup>;

- «музыка, танцы и игра составляют бессловесное общение»<sup>253</sup>;

- «музыка, как основанная на правилах игры ощущений слуха, делает его необычно живым и не только приводит его различным образом в волнение, но и всячески усиливает его, следовательно, представляет собой как бы язык одних лишь ощущений (без всяких понятий), Звуки музыки суть тона и служат для слуха тем же, чем краски для зрения, они далеко вокруг в про-

---

<sup>251</sup> Никитина Л. В. Эволюция взглядов И. Канта на музыкальное искусство // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 5 (31). С. 56–59.

<sup>252</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 491.

<sup>253</sup> Там же.

странстве передают чувства всем, кто находится в этом пространстве, и доставляют обществу наслаждение, которое не уменьшается от того, что участие в нем принимают многие»<sup>254</sup>;

- «...музыка может <...> философа привести в такое настроение, в котором каждый в соответствии со своим занятием или своими склонностями сосредоточивается и овладевает своими мыслями, тогда как сидя одиноко в своей комнате он не так удачно уловил бы их»<sup>255</sup>.

Вне всяких сомнений, цитата из Канта, оказавшаяся последней в приведенных нами примерах, демонстрирует столь важное для Наторпа положение о том, что музыка инициирует мыслительное творчество. Понятно, что такое оказывается возможным в силу того, что музыкальный процесс по своей сути есть опредмеченный процесс мыследеятельности. И разве не музыкальная гармония опознается в качестве фундамента для силлогизмов Платона и Канта, высказанных одним в диалоге «Государство», другим – в трактате о вечном мире:

- «музыкальное искусство есть знание любовных начал, касающихся строя и ритма»;

- «лишь в том случае, если они [нравственные законы] могут быть основаны a priori и осознаны как необходимые, они имеют силу законов...»<sup>256</sup>.

Знаменательно, что именно в рамках Кантовского общества 30 мая 1920 года в зале Галленского университета Пауль Наторп был представлен как композитор. Спустя чуть менее ста лет, в 2015 году, благодаря усилиям Юргена Штольценберга, профессора философии, просветителя, музыка Наторпа оказалась доступной широкой аудитории. Имеются в виду ранее неопубликованные и потому неизвестные произведения композитора.

В качестве исполнителей выступили и российские музыканты, в числе которых оказались такие признанные молодые мастера, как:

---

<sup>254</sup> Кант И. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1966. Т. 6. С. 389.

<sup>255</sup> Кант И. Цит. изд. С. 408–409.

<sup>256</sup> Там же. С. 122.

*Людмила Фраёнова* (сопрано, скрипка) – выпускница Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (класс профессора А. Б. Тростянского). Совершенствование профессионального мастерства Л. Фраёнова продолжила в Израиле, в Тель-Авиве (класс профессора И. В. Светловой). Лауреат и участник следующих международных конкурсов и фестивалей:

- Московский межвузовский конкурс скрипачей;
- Международный фестиваль славянской музыки в Москве;
- Международный фестиваль «Дни Бетховена» в Москве и др.;

*Николай Шугаев* (виолончель) – выпускник Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (класс профессора Н. Н. Шаховской). Лауреат и участник следующих международных конкурсов и фестивалей:

- «Valsesia Musica» в Италии;
- «Eurythmie. Sieben Worte» в Швейцарии;
- «Jeunesse musicales» в Хорватии;
- Международный фестиваль «Дни Бетховена» в Москве и др.;

*Юрий Фаворин* (фортепиано) – выпускник Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (класс профессора М. М. Воскресенского). Лауреат следующих международных конкурсов и фестивалей:

- Международного конкурса им. королевы Елизаветы в Брюсселе;
- Международного конкурса им. Оливье Мессиаана в Париже;
- Открытого международного конкурса композиторов-пианистов «Николай Рубинштейн и Московская композиторская школа» Ассоциации «Классическое наследие» в Москве и др.

Возвращаясь к личности П. Наторпа, заметим, что он был не только знатоком музыки, но и серьезным музыкантом. Строгий ритм пронизывает насквозь его существование, проникая во все сферы его деятельности, в том числе обнаруживает себя в процессе музыкального творчества. Такая же

строгость и точность прослеживается и в трудах ученого. Здесь Наторп выступает апологетом установки, согласно которой «любая область должна содержать четко построенную систему с принципами и закономерностями»<sup>257</sup>.

С этой точки зрения сочинение «Логические основы точных наук» можно считать лучшим в области философии естествознания<sup>258</sup>.

Примечательно, что сочинения Наторпа, посвященные социальной педагогике, привлекают не только теоретиков и практиков образования, философов, но и музыкантов. Все эти области оказываются связанными у Наторпа проектом «Культура народа и культура личности», который представляет собой опыт по формированию социальных отношений и нормализации социального климата в обществе, испытывающего разрушающее воздействие капитализма. Речь идет о программе самосовершенствования человечества, пораженного различными формами социального распада (преступность, распад семьи, алкоголизм и т. д. и т. п.)<sup>259</sup>.

Только решение совместной задачи воспитания и образования, которая охватывает все (и детское, и взрослое) население, способно, по мнению философа-композитора, установить в современном мире сообщество, основанное на доверии, солидарности и совместном деле. Как представлял Наторп, участие в этом проекте должно охватить все социальные уровни, начиная с семьи и заканчивая государством.

По сути, масштабность видения искомого проекта обусловлена тем, что первейшая цель государства определяется, согласно позиции Наторпа, необходимостью воспитания высшей человечности. Аналогичным образом, первейшая цель воспитания заключается, по мысли Наторпа, в образовании истинного государства – государства идеи. В целом проект, нацеленный на

---

<sup>257</sup> Zeller E. Die Geschichte der Philosophie, ihre Ziele und Wege//Archiv für Geschichte der Philosophie. Herausg. v. Ludwig Stein. 1. 1888. S. 1.

<sup>258</sup> Интересными и значимыми трудами также являются «Общая психология согласно критическому методу», известная статья «Кант и марбургская школа», статьи «Право и нравственность», «Религия в пределах разума», а также исследование Наторпа, посвященное жизни и творчеству Песталоцци.

<sup>259</sup> Наторп П. Социальная педагогика. Теория воспитания воли на основе общности. СПб., 1911. Цит. изд.



создание идеального государства ученые квалифицируют как проект социалистический. Имеется в виду такой социализм, в рамках которого каждый человек получает равные с другим права на достойное, обеспечивающее возможность стать истинным человеком, существование.

О важности обозначенных положений для музыкальной эстетики Наторпа свидетельствует, в первую очередь, круг поэтов, чьи тексты философ-композитор использовал в своем вокальном творчестве. Остановимся подробнее на этом вопросе.

В числе избранных Наторпом поэтов – соученик Г. Гегеля и Ф. Шеллинга *Фридрих Гёльдерлин* (1770–1843), который одновременно оставил по себе след в мировой культуре как мыслитель, основательно изучивший философские штудии Гердера, Канта и Фихте, педагог и переводчик. Одно из главных произведений Гёльдерлина – роман «Гиперион, или Отшельник в Греции»<sup>260</sup>. Помимо того, что в своем творении Гёльдерлин, по мнению А. Жеребина, продвигается по «... пути от Фихте к Спинозе и Платону»<sup>261</sup>, жанр романа предстает как «нечто среднее между философско-политическим трактатом и воспитательным романом»<sup>262</sup>, что, безусловно, отвечало научным интересам Наторпа.

Вместе с тем, в творении Гёльдерлина находит свое воплощение ряд таких значимых для Наторпа установок, как:

- античная культура как некий идеал<sup>263</sup>;

<sup>260</sup> Примечательно, что обозначенный роман послужил импульсом для композитора Д. Лигети, который написал «Три фантазии по Фридриху Гёльдерлину» – четырехчастный полифонический цикл для хора, в составе которого 16 голосов – по четыре сопрано, альты, тенора и баса. Премьера этого произведения состоялась в 1983 году, лишь спустя девять лет после его создания. Помимо этого, на стихи Ф. Гёльдерлина писали музыку такие композиторы, как: И. Брамс, Б. Бриттен, В. Киллмайер, Г. Кляйн, Д. Куртаг, Э. Кшенек, Б. Мадерна, Л. Ноно, К. Орф, Х. Пфизнер, М. Рeger, В. Рим, В. Ульманн, В. Фортнер, Б. Фуррер, Ф. Хаас, В. Хенце, П. Хиндемит, Х. Холлигер, Р. Штраус, Х. Эйслер и др. Подробнее по данному вопросу см.: *Агишева Ю. И.* Гёльдерлин в интерпретации Макса Регера (на примере песни «К надежде»). URL: [ru.wikipedia.org/Гёльдерлин,Фридрих](http://studylib.ru/Музыка/История музыки. Из российских композиторов свое внимание на поэзию Гёльдерлина обращали Ю. Красавин, В. Полевая, А. Раскатов, Д. Смирнов. Подробнее по данному вопросу см.: Гёльдерлин, Фридрих – Википедия. URL: <a href=)

<sup>261</sup> *Жеребин А.* Роман Гёльдерлина «Гиперион» и утопия «третьего царства» в европейской культуре. URL: [esse-journal.ru/aleksey-zherebin-roman-...](http://esse-journal.ru/aleksey-zherebin-roman-...)

<sup>262</sup> *Ботникова А. Б.* Общение в романтическую эпоху // Филологические записки. Воронеж, 1996. Вып. 7. С. 11.

<sup>263</sup> В качестве аргумента, обратимся к словам Диотимы, адресованным Гипериону: «Ты не стал бы мыслящим человеком, если бы не был мятежным и страдающим человеком. Поверь мне, ты никогда бы

- поиск гармонии;
- обращение к внутреннему миру как месту пребывания низших и высших демонов, под воздействием которых человек выстраивает свое внешнее поведение;
- попытка ответить на вопрос, кто таков человек, что представляет собой его Я?

Разве мысль Гёльдерлина, согласно которой «целостное развитие человека, гармоничное проявление всех его духовных сил и способностей – необходимое условие гармонии и красоты общественной жизни, поскольку отсутствие первого приводит к отсутствию второго»<sup>264</sup> не звучит в унисон со словами Наторпа о том, что «...не чистая наука, не методология, а этическое и эстетическое воспитание народа и есть искомый путь преобразования общества»<sup>265</sup>?

Здесь же нельзя не вспомнить, что в образе друга Гипериона Алабанды Гёльдерлин воплотил черты Шиллера, а образ возлюбленной главного героя Диотимы «восходит к «Пиру» Платона, где она – жрица Эроса. Последний трактуется как влюбленность в жизнь, жажда ее полноты и полноценности, воля к рождению нового человека, которому предстоит «родиться в красоте»»<sup>266</sup>.

Важно подчеркнуть, что философская рефлексия пронизывает не только прозу Гёльдерлина, но и его поэзию. Достаточно вспомнить его Тюбингенские гимны, раскрывающие понимание поэтом идеала социальной общности человечества, гармоничное состояние которого возможно лишь

---

так ясно не понимал, в чем заключается равновесие прекрасного человечества, если бы сам в такой мере не ощущал его потерю. Твое сердце обрело наконец покой <...> Как луч света, как освежающий дождь, ты должен нисходить с высот в юдоль смертных, должен светить, как Аполлон, потрясать землю и нести жизнь, как Юпитер, иначе ты не достоин своих небес». *Гёльдерлин Ф.* Гиперион, или Отшельник в Греции // *Ф. Гёльдерлин Сочинения.* М., 1969. С. 362.

<sup>264</sup> *Габитова Р. М.* Социально-историческая концепция // *Р. М. Габитова.* Философия немецкого романтизма. М.: Наука, 1989. URL: [libr.link/raznyih-stran-filosofiya/sotsialno-...](http://libr.link/raznyih-stran-filosofiya/sotsialno-...)

<sup>265</sup> Цит по: *Дмитриева Н. А.* Марбургское неокантианство в России: к истории одной философской традиции в XX веке. С. 75. С. 73–86.

<sup>266</sup> *Жеребин А.* Цит. изд.

при условии преодоления «отчуждения между «богом» и человеком, возвращение «божественного» человечеству»<sup>267</sup>. Здесь же уместно назвать и поэтические строки Гёльдерлина, обращенные к Сократу:

Святой Сократ, что же ты чувствуешь  
Этакого юнца? Нет никого почтеннее?  
Так глядишь на него, как будто  
Он к сонму богов причтен?»

Кто глубины познал, влюблен в живейшее,  
Зоркий зрит возвышенность юности,  
И мудрец на закате  
Склонен к прекрасному.

Другой поэт, к которому обращается в своем вокальном творчестве философ-композитор – *Фридрих Рюккерт* (1788–1866), который также занимался переводами, овладев тридцатью языками. Будучи профессором восточной литературы, он выступил создателем шеститомного труда, получившего название «Мудрость браминов» (брамины или брахманы – одна из привилегированных каст в Индии, к которой принадлежат жрецы и религиозные учителя). Известно, что в 1822 году Рюккерт выпустил сборник стихов «Восточные розы», а с 1834 по 1838 год его «Собрание стихотворений» также было опубликовано в шести томах. В 1844 году он издает сборник стихов «Весна любви», который приобрел наибольшую популярность<sup>268</sup>.

Фридрих Рюккерт – один из самых востребованных поэтов своего времени. В статье, посвященной этому художнику, которая размещена на страницах Британской энциклопедии, среди композиторов, обращавшихся к творчеству Рюккерта, называются имена Б. Бартока, А. Берга, Й. Брамса, Г. Вольфа, А. фон Землинского<sup>269</sup>, Г. Малера, М. Рegera, П. Хиндемита, Ф. Шу-

<sup>267</sup> Там же.

<sup>268</sup> Rückert, Johann Michael Friedrich. Британская энциклопедия. Т. 23. Издательство Кембриджского университета. С. 183.

<sup>269</sup> Александр фон Землинский (Цемлинский) (1871–1942), австрийский композитор и дирижер, учитель А. Шёнберга, который в 1904 году вместе со своим учеником выступил организатором «Объединения композиторов», призванного осуществлять в Вене популяризацию современной музыки.

берта, Р. Шумана, Р. Штрауса и др. Сегодня этот список может быть дополнен именем П. Наторпа. Связывая количество обращений к поэтическому творчеству Рюккерта с числом, превосходящим число 120, исследователи отмечают, что в этом отношении Ф. Рюккерт проигрывал лишь трем поэтам – Г. Гейне, И. В. фон Гёте и Р. М. Рильке.

Отдельного внимания заслуживает поэтический сборник Рюккерта «Детский сад», в котором он вплотную подходит к теме смерти и воскрешения. Подобный опыт был вызван трагическими событиями в семье художника, когда двое его детей заболели скарлатиной и не справились с болезнью. Как пишет К. Пейнтер, «428 стихотворений Рюккерта о смерти детей стали единичными, почти маниакальными документами психологической попытки справиться с такой утратой. Стихотворения Рюккерта во все новых вариациях представляют собой опыт поэтического воскрешения детей, перемежающийся вспышками горя. Вместе с тем стихи показывают покорность судьбе и надежду на утешение»<sup>270</sup>.

Очередной «собеседник» Наторпа, ставший соавтором его вокальных произведений, *Клеменс Брентано* (1778–1842) – поэт и педагог, опиравшийся в своем творчестве на фольклорный материал. О сборнике «Волшебный рог мальчика», изданным Брентано совместно со его шурином А. фон Арнимом, Гейне высказался следующим образом: «У меня не хватает слов, чтобы воздать этой книге должную хвалу. В ней заключаются самые чарующие цветы народного духа, и кто хотел бы ознакомиться с немецким народом с его привлекательнейшей стороны, должен прочитать эти народные песни»<sup>271</sup>. Наряду с Наторпом музыку на стихи К. Брентано создавали Г. Малер, Р. Штраус и др.

<sup>270</sup> Kindertotenlieder. URL: [ru.wikibrief.org/wiki/Kindertotenlieder](http://ru.wikibrief.org/wiki/Kindertotenlieder).

Примечательно, что один из сыновей Ф. Рюккерта стал известным историком, идеи которого легли в основу концепции культурно-исторических типов Н. Я. Данилевского. В предисловии к книге Шпенглера «Закат Европы» К. А. Свасьян – российский философ, переводчик, автор вступительной статьи пишет об этом так: «... сам Данилевский был обязан своими «шпенглеризмами» немецкому историку Генриху Рюккерту, автору «Учебника мировой истории в органическом изложении». Подробнее по данному вопросу см.: *Свасьян К. А.* Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // *О. Шпенглер. Закат Европы: очерки мировой морфологии истории.* М., 1993. С. 18.

<sup>271</sup> *Генрих Г.* Полю собр. соч. т. 7. с. 250

Еще одно имя – *Йозеф Эйхендорф* (1788–1857). Писатель, в арсенале которого и драмы, и романы, Эйхендорф также известен и как тонкий лирик, чьи стихи пронизаны музыкой, обнаруживаемой в выразительности и простоте его поэтического слога. Центральный персонаж его поэтических откровений – сторонящийся мира торгашей и лгунов бродяга, который со скрипкой в руках ведет диалог с птицами, ветром и облаками, постигая шелест листьев и журчание ручья. Так же, как и для Гёльдерлина, творчество предстает для Эйхендорфа своего рода общественным служением. Среди композиторов, написавших на стихи Эйхендорфа музыку, помимо П. Наторпа, назовем Г. Вольфа, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Р. Штрауса<sup>272</sup>.

В лице еще одного поэта, к произведениям которого П. Наторп обращался в своем творчестве, – *Эдуарда Фридриха Мёрике* (1804–1875) – мы находим лютеранского пастора, преподававшего немецкую литературу в школе, где учились только девочки, поэта и прозаика, художника, а также переводчика ряда гимнов Гомера, стихов Анакреона, Феокрита и других античных поэтов.

В центре художественной прозы Мёрике – люди творческих профессий – это художник Нольтен и композитор Моцарт. Его дар был высоко оценен философом Л. Витгенштейном, который назвал Мёрике великим поэтом. Исследователи поэтического наследия Мёрике находят у него много общего с Гёте. Примечательно, что Мёрике имел встречу с уже подверженным недугом Гёльдерлином.

История их знакомства нашла свое воплощение в рассказе Г. Гессе, который получил название «В Преселлевском садовом домике». Что же касается самого Э. Мёрике, то образ безумного Гёльдерлина, то появляющегося, то исчезающего в окне своей башни в остроконечном колпаке, он нарисовал в балладе «Огненный всадник», музыку к которой написал Г. Вольф.

---

<sup>272</sup> История Немецкой литературы. Йозеф Эйхендорф. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/is-toriya-nemeckoj-literatury/iozef-ejhendorf.htm>

На стихи Мёрико также писали музыку Л. Хетч<sup>273</sup>, Д. Сен-Джордж<sup>274</sup>, Э. Шмезер<sup>275</sup>, Дж. Вальдбург-Вурцах<sup>276</sup>, П. Фолькштейн<sup>277</sup>, Ф. Кауфман<sup>278</sup>, И. Лахнер<sup>279</sup>, Х. Дистлер<sup>280</sup>, В. Киллмайер<sup>281</sup> и др.

Краткий обзор поэтов, чье творчество было близко Наторпу позволяет прийти к пониманию того, что при всей их яркой индивидуальности и разности судеб, есть то общее, что роднит их между собой. В числе несомненных точек пересечения, на наш взгляд, выступают следующие мировоззренческие установки:

- приоритет духовной жизни;
- пример полной самоотдачи творчеству, которое становится своего рода кафедрой проповедника;
- особое отношение к природе;
- ориентация на лирику переживаний (так называемая «ролевая лирика»<sup>282</sup>);
- почитание античных поэтов;
- просветительская деятельность в качестве педагога либо священнослужителя;
- доминантность темы, связанной с попыткой «постичь смысл человеческого существования в огромном мире, включающем и мир природы, и

<sup>273</sup> Хетч Людвиг (1806–1872) – немецкий композитор, служивший в должности музыкального директора университета в Гейдельберге, друг Э. Мёрике.

<sup>274</sup> Сен-Джордж Джордж (1841–1924) – британский композитор.

<sup>275</sup> Шмезер Элиза (1810–1856) – немецкая вокалистка, композитор и педагог, автор одной оперы и множества вокальных произведений

<sup>276</sup> Вальдбург-Вурцах Джули (Юлия) (1841–1914) – австрийский композитор, наследие которой исчисляется более шестьюдесятью произведениями для голоса и фортепиано.

<sup>277</sup> Фолькштейн Паулина (1849–1925) – немецкий композитор, написавшая более тысячи песен.

<sup>278</sup> Кауфман Фриц (1855–1934) – немецкий композитор, отдавший предпочтение в своем творчестве камерной музыке.

<sup>279</sup> Лахнер Игнац (1807–1895) – немецкий композитор, работающий практически во всех жанрах, хотя критики отдают предпочтение его камерной музыке. Также известен в качестве дирижера.

<sup>280</sup> Дистлер Хуго (1908–1942) – немецкий композитор, известный в сфере хоровой и органной музыки.

<sup>281</sup> Киллмайер Вильгельм (1927–2017) – немецкий композитор, автор симфоний и песенных циклов.

<sup>282</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Теряева Г. Н., Шатрова Т. И., Барулина Л. Б., Горюнова Е. М. Поэт и его творчество. Некоторые особенности лирики Эдуарда Мёрике // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2017. № 2. Т. 1. С. 3.

общество людей со своими законами нравственности и морали, политикой и экономикой»<sup>283</sup>;

- убежденность в том, что достижение гармонии между людьми, в том числе между людьми и природой возможно на основе нравственного совершенствования и самосовершенствования человека.

Наконец, все эти поэты, равно как и сам Наторп, могли бы подписаться под словами Йозефа Гёрреса, которые он поместил на страницах рецензии на книгу «Волшебный рог мальчика». «...Всегда только в обыкновенной жизни ищут правду, а в поэзии только видимость и красивую ложь, как раз наоборот, хорошая поэзия представляется нам абсолютно верной, а обычный ход вещей – огромным домом лжи и обмана...»<sup>284</sup>.

Для сравнения приведем цитату из работы П. Наторпа «Философская пропедевтика»: «...всякое искусство, – пишет философ-композитор, – есть поэзия, а не истина, т. е. не теоретическая, не практическая истина; и тем не менее искусству присуща та последняя, даже высшая истинность, согласно которой основная закономерность построения природы, с одной стороны, и закономерность нравственного построения – с другой все же указывают на некоторое последнее единство, к которому они в равной мере стремятся и которое является их общей последней целью»<sup>285</sup>.

И, далее: «Глубочайшее действие искусства основывается, таким образом, на идеальном предвосхищении единства природы и нравственности, бытия и долженствования – единства, хотя мыслимого само по себе и требуемого, но еще не достигнутого и даже недостижимого в эмпирической действительности»<sup>286</sup>.

---

<sup>283</sup> Теряева Г. Н., Шатрова Т. И., Барулина Л. Б., Горюнова Е. М. Поэт и его творчество. Некоторые особенности лирики Эдуарда Мёрике // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2017. № 2. Т. 1. С. 5.

<sup>284</sup> Цит. по: Теряева Г. Н., Шатрова Т. И., Барулина Л. Б., Горюнова Е. М. С. С. 3.

<sup>285</sup> Наторп П. Философская пропедевтика // Наторп П. Избранные работы. М., 2006. С. 102.

<sup>286</sup> Там же.

Как удалось выяснить в настоящий момент, музыкальное наследие Наторпа, хранящееся в Вестфальском музыкальном архиве в Хагене, включает в себя:

- 1) около 100 песен (некоторые из них состоят из двух циклов);
- 2) два хоровых произведения;
- 3) несколько фортепианных пьес;
- 4) произведения камерной музыки, в числе которых назовем следующие произведения:

- Три фортепианных трио (1885);
- Лирические пьесы для скрипки и фортепиано (1885);
- фортепианный квартет (1896);
- две сонаты для скрипки и фортепиано (1899/1900 и 1905);
- фортепианный квинтет (1913);
- соната для виолончели и фортепиано (1917)<sup>287</sup>.

Предложенный список, который, вероятно, нельзя считать полным, с очевидностью демонстрирует, что композиторскому творчеству Наторп уделял весьма ограниченное время. Об этом свидетельствуют интервалы в три, четыре, пять, а то и одиннадцать лет. Однако просматриваемые между написанными Наторпом музыкальными произведениями временные отрезки могут одновременно свидетельствовать и о том, что к занятиям композицией Наторп относился довольно ответственно и требовательно, подолгу работая над воплощением своего замысла.

Известно, что свои уроки по классу композиции Наторп брал у Густава Якобсталя (1845–1912) – немецкого музыковеда, который в 1863–1870 гг. изучал музыку и историю в Берлинском университете, одновременно беря частные уроки по хоровому дирижированию у Генриха Беллермана (1832–1903) – ученого-медиевиста, специалиста по музыке Возрождения<sup>288</sup>

<sup>287</sup> Это произведение было написано для дочери композитора.

<sup>288</sup> Примечательно, что, опираясь на написанный Г. Беллерманом учебник по контрапункту, А. Шёнберг осуществлял занятия с А. Бергом и А. Вебером.



и тогдашнего директора Sing-Akademie zu Berlin Эдуарда Грелля (1800–1886) и игре на фортепиано. Здесь его наставником был Карл Таузиг (1841–1871) – блистательный пианист и композитор. Впоследствии Якобсталь защитил докторскую диссертацию, тема которой была посвящена музыкальной нотации XII и XIII веков.

Якобсталь был профессором музыковедения в Страсбургском университете с 1875 по 1905 год, став пионером в области использования исторических и филологических методов в изучении ранней средневековой музыки. Долгое время он осуществлял руководство основанным им в стенах университета Академическим хоровым обществом, одновременно решая вопросы, связанные с улучшением состояния преподавания музыки в университетах Пруссии. В своих хлопотах о качестве музыкального образования он доходил до высших инстанций, вплоть до прусского министерства культуры. То обстоятельство, что помимо Наторпа среди наиболее известных учеников Якобсталя был Альберт Швейцер<sup>289</sup>, заставляет признать верность положения, согласно которому «учитель продолжается в своих учениках»<sup>290</sup>.

Таким образом, мы имеем все основания утверждать, что именно музыка оказала воздействие на формирование мировоззрения Наторпа, чья жизнь складывалась под знаком открытого античными мыслителями музыкального закона. Аргументацию представленной позиции демонстрирует фрагмент письма Э. Гуссерля, адресованный П. Наторпу после прочтения работы «Немецкое мировое призвание».

«Едва ли я способен выразить, насколько сильно именно теперь воздействует на меня это ярчайшее проявление личности в Вашем труде, где богатейшее идейное содержание вытекает из жизни величайшей личности,

---

<sup>289</sup> Как утверждают специалисты, в монографическом исследовании Швейцера, посвященного творчеству И.С. Баха, со всей очевидностью просматриваются следы семинарских занятий Густава Якобсталя.

<sup>290</sup> «В каждом наброске, в каждом черновике, учитель продолжается в своем ученике» – слова песни «Сансара», которую исполняет певица Баста. Ее авторство принадлежит Басте и Сергею Бобунцу.

и насколько я признателен за это, испытывая к Вам глубочайшее уважение. Мое внутреннее развитие в течение уже более десяти лет шло в направлениях, которые в метафизическом, религиозном и историко-философском отношении очень тесно связаны с теми, что намечены Вами. Все Ваши сочинения, даже наиболее абстрактные, воздействовали на меня не только со стороны своего содержания, но и как проявление личности, и мое глубокое уважение к Вам, по существу, проистекает именно из этих источников»<sup>291</sup>.

Отталкиваясь от понимания музыки античными философами, в первую очередь, Платоном, который видел в гармонии основу согласия как условия совершенствования духа, Наторп в своем стремлении воспитания высокоразвитой личности также делал ставку на согласование всевозможных противоречий<sup>292</sup>. Более того, сама его жизнь может рассматриваться образцом вдумчивого отношения к себе и окружающим его миру природы и миру людей с тем, чтобы избегать во взаимоотношениях с обоими мирами откровенных диссонансов.

Примечательно, что ведущая роль этического начала, которое М. Г. Карпычев трактует с позиции преобразующей функции музыкального искусства, что напрямую связано с духовным становлением человека<sup>293</sup>, проходит красной нитью через всю философию образования П. Наторпа. В этом – залог интереса к немецкому философу-композитору и представителей китайской интеллигенции.

Дело в том, что духовно-нравственный опыт постижения человека оказывается в фокусе китайской философии, представленной именем Конфуция. Именно он в своих рассуждениях особое место отводил музыке, «основой которой стало понятие *жэнь*, ибо если человек не обладает жэнь, то как он может соблюдать ритуал? Если человек не обладает жэнь, то о какой

<sup>291</sup> *Husserl E.* Briefwechsel Bd. V. Die Neukantianer. Hrsg. v. E. Schuhmann und K. Schuhmann. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1994. S. 137.

<sup>292</sup> Материал данного раздела отражен в следующей публикации: *Го Шаоин.* Музыкально-философские искания Пауля Наторпа // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 4. С. 127–136.

<sup>293</sup> *Карпычев М. Г.* Этический аспект преобразующей функции музыкального искусства // Идеи и идеалы. 2016. № 1 (27). Т. 1. С. 109–123.

музыке может идти речь?»<sup>294</sup>. При всей сложности перевода категории жэнь на русский язык, очевидно, что жэнь «вбирает в себя многие добродетели – меру, честность, дружелюбие, верность, простоту и другие высокие моральные принципы, идеальным воплощением которых служит музыка»<sup>295</sup>. Аналогичным образом Наторп связывает с определяющей суть музыкального искусства гармонией подлинную нравственность, что отвечает и позиции Р. Шумана. В адресованном юным музыкантам напутствии, Шуман заметил сходство моральных законов с законами искусства.

## 2.2 Анализ музыкальных произведений П. Г. Наторпа<sup>296</sup>

### *Две пьесы-фантазии Пауля Наторпа для фортепиано*<sup>297</sup>

Музыкальное творчество Пауля Герхарда Наторпа известно очень узкому кругу заинтересованных лиц, поскольку широкое признание Наторп, прежде всего, приобрел как авторитетный философ и социальный педагог. Тем не менее, его музыкальные сочинения представляют определённый интерес и могут занять достойное место в репертуаре исполнителей.

В число его опусов вошло немало произведений, написанных для фортепиано и с участием фортепиано. Философ любил этот инструмент и хорошо знал. Первые уроки игры на фортепиано мальчик получил вместе со своими братьями и сестрами у отца. Заниматься приходилось по утрам, с четырех тридцати до пяти часов. Ежедневная игра на фортепиано отмечена и в Страсбургском дневнике будущего философа-композитора и педагога.

Там же можно найти отчеты о посещенных им концертах Клары Шуман, Ференца Листа и Ганса фон Бюлова. Дневники позволяют заглянуть в

<sup>294</sup> Го Шаоин, У Чжофэнь, Хуан Цзэхуань. Музыка в представлении китайских мыслителей: pro et contra // Искусство как социокультурный проект. Саратов ; М., 2021. С. 19.

<sup>295</sup> Там же.

<sup>296</sup> Анализ проводится на основе звукозаписи произведений П. Г. Наторпа, нотацию которых соискатель осуществляла лично. Подробнее по данному вопросу см.: Der Philosoph als Komponist Paul Natorp. 2 compact discs. Catalogusnr.: CJX9677. Uitgebracht: Oktober 2015. Opname:2010-2011. Opname techniek: DDD. Totale speelduur:2:27:18. URL: muziekweb.nl/Link/CJX9677/Der-Philosoph-als-...

<sup>297</sup> Данный параграф написан по материалам следующей публикации: Го Шаоин. Две пьесы-фантазии Пауля Наторпа для фортепиано // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 72–79.

музыкальный репертуар и самого Пауля Наторпа. Он включает в себя имена таких композиторов, как Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман и Брамс, вплоть до Вагнера. Потому в камерных ансамблях любого состава фортепиано всегда оказывается ведущим инструментом.

Тем не менее, ярче всего особенности авторского фортепианного стиля Пауля Наторпа раскрываются в произведениях для фортепиано соло. Известно, что в ранний период творчества Наторп обращается к жанрам фортепианной музыки, которые получили свое развитие в творчестве его любимых композиторов – И. С. Баха и И. Брамса. Именно они становятся ориентирами для Наторпа и именно их музыкальные принципы он, с одной стороны, бережно сохраняет, с другой, – продолжает развивать.

Так, воссоздавая некоторые элементы стиля И.С. Баха и И. Брамса, соединяя их в собственных сочинениях, Наторп устанавливает общие постулаты их музыкального языка, невзирая на различия стилей и эпох. Порой в фортепианном наследии проявляются тонкие связи с клавирным стилем Бетховена и более опосредовано – Шумана. При этом невозможно говорить о подражании или прямых заимствованиях. Самое близкое в творчестве этих композиторов Наторп отражает по-своему.

Две пьесы-фантазии (*Zwei Fantasiestücke*)<sup>298</sup> для фортепиано входят в число пьес для сольного фортепиано 1870-х годов. Написанные под руководством Густава Якобсталя, они, по мнению исследователей музыкального творчества философа-композитора, были как раз теми пьесами, которые Наторп отправил Брамсу в январе 1875 года для рецензирования и на которые получил отрицательный отзыв<sup>299</sup>. На наш взгляд, это весьма достойные внимания художественные образцы, раскрывающие связи музыки Наторпа

<sup>298</sup> *Fantasiestück* – пьеса-фантазия. Немецкий термин применяется как общее обозначение жанра небольших инструментальных пьес. *Балтер Г.А.* Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. М.; Leipzig: Сов. композитор; VEB, Deutscher Verlag für Musik, 1976. С. 87.

<sup>299</sup> *Stolzenberg J., Vitus F.* Romantic passion and motivic consistency – Paul Natorp as a composer: Аннотация к Audio CD «Natorp, Paul – Der Philosoph als Komponist» Veröffentlichung: Querstand 11.09.2015 (на нем. и англ. яз.)

с богатым наследием клавирной и фортепианной культуры от И.С. Баха до современности.

Вместе с тем, очевидно, что в этом наследии наиболее отчетливо выступает творческая фигура И. Брамса. Что же касается других композиторов, то, на наш взгляд, они подчеркнута остаются в тени. В качестве доказательств приведем следующие наблюдения:

- вопреки образной дуальности и внутренней контрастности музыки Р. Шумана, неизбежно сочетающей в себе пару знаменитых образов – Флорестана и Эвзебия – образный строй обеих пьес-фантазий предстаёт однородным;

- в отличие от И.С. Баха в полифонии Наторпа явно прослеживается ориентация на гомофонно-гармоническую ипостась музыки;

- в противоположность Л. ван Бетховену в музыке Наторпа заметно отсутствие внешнего и внутреннего конфликта, т. е. той самой борьбы, которая составляет самобытность творческой фигуры Бетховена и присутствует практически в каждом его произведении.

Другими словами, несколько нарочитое педалирование индивидуальных стилистических черт И. Брамса позволяет утвердить его как центральную творческую фигуру в музыкальном наследии философа-композитора.

Характер обеих пьес-фантазий отмечен сосредоточенностью и глубиной чувства, переданных широкой выразительной кантиленой. Обе пьесы медленные, при этом первая – а moll (*Ziemlich langsam*) – по своему складу близка песням без слов Ф. Мендельсона. На протяжении всей пьесы ведущее положение занимает мелодия, причем, остальные голоса также мелодизируются. Изложение часто идет в терцию, мелодия сопровождается подголосками в разных регистрах. В Первой пьесе-фантазии можно обнаружить опосредованные связи с Шуманом и Брамсом, однако её фактура более плотная, а тональность украшается вагнеровским хроматизмом (см. пример 1, с. 110).

Вторая пьеса-фантазия – *h moll (Etwas leidenschaft)* – отличается сдержанной патетикой и достоинством. В отличие от первой пьесы здесь использованы разнообразные регистровые сопоставления, более яркая контрастная динамика, отражающая пафос и борьбу (см. пример 2). Скорбно-сосредоточенное настроение основной темы создается противоречием между маршевым ритмом с характерным пунктиром и неквадратным строением темы (3+3). Интонационное строение мелодии отмечено определенностью и конкретностью, близкой к слову<sup>300</sup>.

Пример 1. П. Наторп. Пьеса-фантазия *a moll*

Adagio

Пример 2. П. Наторп. Пьеса-фантазия *h moll*

Moderato

Композиция пьесы представляет собой рондообразную двойную трехчастную форму с характерным соотношением тональностей:

A	B	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	кода
<i>h</i>	<i>h-Fis</i>	<i>H</i>	<i>H-Fis</i>	<i>h</i>	

<sup>300</sup> На наш взгляд, здесь уместно говорить о возможной подтекстовке обеих пьес. Речь идет о *невербализованной программности* инструментальной музыки Наторпа. При этом этапы невербализованной программы инструментального произведения совпадают, как правило, с соответствующими разделами музыкальной формы произведения. Думается, что отмеченный момент лишь в очередной раз подтверждает функциональную природу музыкальной формы, заявленную и убедительно обоснованную В. Бобровским.

Здесь, как и в первой пьесе, используется ладовый контраст между частями формы. Хотя в мелодике и ритмике пьесы ощущаются некоторые связи с Бахом и Бетховеном, более всего обнаруживаются черты, характерные для И. Брамса (моментами в музыке слышны аллюзии на Рапсодию h-moll). В то же время Наторп отнюдь не копирует его музыку. При этом с творчеством Брамса Наторпа роднят:

- принципы мотивной вариационности в сочетании с постоянно обновляющейся гармонией;
- сдержанность в выражении чувств, идущая от приглушенной динамики и темпа.

Вариантность проявляется и в крупном плане – второй эпизод В<sub>1</sub> является вариантом первого эпизода В, но развивается иначе. Кроме того, основная тема также видоизменяется при повторениях, сохраняя лишь начальное построение.

Во второй пьесе с очевидностью представлены и контраст, и большой подъем, включена яркая динамика. Романтические черты воплощены здесь достаточно полно. Тональность постепенно расшатывается изнутри колебаниями аккордов Т-VI, Т-III, энгармоническими переходами и сменой мажорного и минорного терцового тона. Вместе с тем, Наторп достигает в пьесах-фантазиях собственных форм выражения. Ярким примером этого, в частности, является часто очень запоминающаяся выразительная мелодия, которая разворачивается в широком диапазоне.

В целом фортепианные произведения Пауля Наторпа представляют собой результаты вдумчивой работы композитора над собственным стилем, отражающим характерные тенденции эпохи позднего романтизма. Обращаясь к музыке прошлых эпох, Наторп соединяет черты барочной и романтической композиции, добиваясь при этом органического единства. Его творческие идеи реализуются в очевидной самостоятельности в области формы и приемов развития, они стилистически выдержаны и композиционно цельны.

В каждом произведении композитор, прежде всего, воплощает определенную художественную идею. Значимость художественного содержания он подчеркивает и в своих философско-эстетических трудах. В частности, Наторп замечает, что «если бы Бетховен в свои симфонии, Микеланджело – в свои произведения искусства, Рембрант – в свои картины и гравюры не смогли бы вложить могучего духовного и нравственного содержания, то простая игра тонов, линий и красок, света и теней не оказывала бы такого глубокого действия»<sup>301</sup>. Для Наторпа музыка также не была простой игрой красок и звуков.

Как уже упоминалось, идеалом для композитора на протяжении всей жизни оставались немецкие классики – И.С. Бах, Л. Бетховен, Р. Вагнер и И. Брамс. Музыкой этих композиторов и их близостью к философии молодой Наторп был совершенно очарован. Очевидно, что в его ранних произведениях для фортепиано происходило творческое переосмысление музыки прошлого и на этой основе формировались собственные подходы композитора.

В данном контексте можно говорить о *комплексном стилистическом подходе*, при выдвигании на первый план творческой личности И. Брамса, поскольку элементы стилистики и других образно-языковых стандартов всех участников этого комплекса также присутствуют, хоть и в малой степени. В целом фортепианные произведения Наторпа вполне соответствуют веяниям его эпохи, которая обнаруживает неуклонное стремление к обретению гармонии, равновесия, ясности в условиях разрушающихся тонально-гармонических связей и рыхлости форм.

Поэтому в его творчестве все яснее обнаруживаются связи с эпохой барокко и классицизма, с полифонией. Наторп, как и его современники – Брамс, Брукнер, Рeger – осознают важную объединяющую и стабилизирующую роль искусства прошлого. При этом обращение к музыке композиторов

---

<sup>301</sup> Наторп П. Избранные работы. М., 2006. С. 258.



прошлого и настоящего уподобляется у Наторпа вселенскому диалогу, призванному согласовать имеющиеся между людьми противоречия, что звучит в унисон со словами высокочтимого им Платона. «Лад, согласие должны присутствовать и в жизни человека, стремящегося к совершенству духа, у которого слова созвучны с делами. Гармония в душе человека порождает гармонию поступков, гармонию в обществе и благополучие в государстве, ибо «гармония – это созвучие, а созвучие – это своего рода согласие... А согласие во все... вносит именно музыкальное искусство, которое устанавливает... любовь и единодушие»<sup>302</sup>.

*Фортепианное трио е moll*<sup>303</sup>

Камерная музыка немецких композиторов содержит большое количество произведений для трёх исполнителей. Среди них фортепианные трио занимают значительное место. В конце XIX века большой популярностью пользовались камерные ансамбли с участием фортепиано И. Брамса. Поскольку в немецкой традиции обучения композиторов существовало правило сочинения по образцу, с точным воспроизведением тонального плана, типов тематизма, тактового размера, формы и даже модуляций, выскажем соображение, что для Наторпа такими образцами стали фортепианные трио Брамса. Потому в камерных ансамблях он во многом следует принципам своего духовного наставника.

В то же время, в своих фортепианных трио Брамс также продолжал традиции Бетховена и Шуберта. Это проявляется в масштабности концепций, близости к симфониям по тематизму, принципам его развития, изобретательности тембровых комбинаций. Традиции Шуберта проявлялись в песенном характере тематизма. В своих темах Брамс стремился к емкости, ясности, и в то же время его мелодии обладают красотой, пластичностью и

---

<sup>302</sup> Цит. по: Хижняк Е. Теория музыкального воспитания Платона // Pandia. URL: <https://pandia.ru/text/80/639/13093.php>

<sup>303</sup> Материал данного раздела представлен в следующей публикации: Го Шаоин. Музыкально-философские искания Пауля Наторпа // Вестник музыкальной науки. 2021 Т. 9, № 4 С. 127–136.

ярко выраженной песенностью. Он тщательно работал над интонационной составляющей каждой темы и, оставаясь в рамках классической формы, наполнял музыку трио романтическими настроениями.

Поскольку главным делом всей жизни Наторпа была философия, то, вполне вероятно, что музыка рассматривалась Наторпом своего рода художественно-творческой компенсацией его философских исканий. Это не могло не отразиться на качестве его произведений. Своеобразный историко-философский подход к камерному ансамблю демонстрирует Трио е moll, созданное в середине 1880-х гг.

Трио е moll Наторпа вписывается в линию развития жанра, идущую от Гайдна-Моцарта-Бетховена через Шуберта-Брамса к достижениям начала XX века. В этом контексте необходимо упомянуть также имена И.С. Баха и Р. Вагнера, творчество которых оказало значительное воздействие на музыканта, так как в этих личностях Наторп видел тесную связь с философией. Но в первую очередь Наторп ориентировался на произведения горячо почитаемого им И. Брамса, хотя некоторые связи с Бахом и Бетховеном также очевидны.

Жанр фортепианного трио привлекал Брамса на протяжении всего творческого пути, но самые значительные произведения были созданы в период создания симфоний, в том числе и фортепианное трио ор.101. Произведениям Брамса свойственен настоящий симфонический размах и масштабность, подлинный драматизм и присутствие «постоянной брамсовской антитезы – устойчивости и внутренней конфликтности»<sup>304</sup>. Еще одна характерная особенность – песенная природа брамсовского тематизма, в которой угадываются признаки *Lied*, серенады, романса, а порой и хорового изложения, прототипом которого является протестантский хорал.

Эти же жанровые черты обнаруживаются и в тематизме Трио Наторпа. Подобный тематизм, имеющий вокальную, песенную природу,

---

<sup>304</sup> Царёва Е. М. Иоганнес Брамс. М., 1986. С. 271.

требует соответствующей разработки. Отсюда широкое применение принципов мотивной вариационности в сочетании с принципами собственно сонатной разработки. Иногда можно говорить о типично брамсовских оборотах в отдельных темах Трио, но это не цитирование, не подражание, а творческое осмысление традиций предшественников. Наторп достиг своих собственных форм выражения, собственных композиционных решений и средств развития.

Фортепианное Трио е moll является впечатляющим примером масштабной концепции художественного творчества философа- композитора. В основе всего четырёхчастного цикла лежит сквозная тема-идея, из которой вырастает основной тематизм трио. Это тема вступления (*Largo assai*), в которой можно выделить три наиболее значимых мотива: два из них первоначально изложены у виолончели, а третий – у скрипки (см. пример 3).

Пример 3. П. Наторп. Тема вступления Трио е moll

Патетический характер придают теме вступления предъёмы в первых четырех тактах вступления виолончели. Заметим, что мотив 1 с тритоном очень характерен для классико-романтической музыки. Подобные темы, символизирующие самые разные драматические образы, можно встретить в произведениях как зарубежных, так и русских классиков. Таков мотив вступления в до минорной Симфонии Танеева (см. пример 4).

Пример 4. С. Танеев. Фрагмент вступления Симфонии с moll

Начальный мотив Трио дает толчок развёртыванию тематического материала вступления. Мотив 2 строится на секундовых интонациях, которым форшлаг придает мягкость, плавность, элегичность, а мотив 3 у скрипки с присоединившемся фортепиано обладает взрывным характером, эмоциональной приподнятостью, патетикой (см. пример 5, тт. 5 и 7, партия фортепиано).

Пример 5. П. Наторп. Фрагмент темы вступления Трио *e moll*



Развитие материала вступления осуществляется за счёт модулирующей секвенции, мелодическая основа которой в партии скрипки непрерывно расширяется (см. пример 6, тт.9-11).

Пример 6. П. Наторп. Фрагмент темы вступления Трио *e moll*

Мотивы вступления становятся основой главной партии сонатной формы первой части Трио (*Allegro agitato ma non presto*)<sup>305</sup>. Виолончель по-прежнему ведет основную тему, построенную на мотиве 1, а в партии

<sup>305</sup> Форма первой части сонатная со вступлением и кодой.

скрипки трепетно звучат секундовые интонации. Порядок следования мотивов в главной партии сохраняется, но они приобретают взволнованный патетический характер. На основе мотивов 3 и 1 возникают две новые темы в главной партии, которые приобретают относительную самостоятельность.

Вторая тема главной партии основана на мотиве 3 в прямом и обратном движении, а третья тема (диалог скрипки и виолончели) представляет собой проникновенную кантилену, постепенно обретающую все большую эмоциональную наполненность. Мотивная основа темы обнаруживает близость типично романтической теме вопроса, что звучит в начале «Прелюд» Листа, Симфонии Франка, увертюры к «Волшебному стрелку» Вебера.

Вторая тема переходит в энергичные аккордовые мотивы, которые выполняют роль связующей партии, связывая модуляционным переходом главную партию с побочной.

Побочная партия содержит обороты, сходные с мотивами вступления, в особенности со вторым, но звучащими нежно и лирично. Оттенок просветления вносят легкие гаммообразные фразы скрипки, некоторые из которых звучат по-моцартовски гибко и изящно.

Кульминация экспозиции подчеркнута унисонным звучанием скрипки и виолончели – прием, часто использованный Брамсом для придания звуку большей рельефности, скульптурности, собранности.

Разработка строится на основных тематических элементах вступления и экспозиции, которые переплетаются между собой в свободном контрапункте. В первом разделе развиваются элементы главной партии, во втором разделе главенствуют закруглённые, проникновенные интонации побочной партии; предъикт строится на синтезе основных мотивов, которые окрашиваются в грозные тона штрихом тремоло не только у фортепиано, но и у струнных.

Драматичная разработка вливается в репризу, которая начинается с третьей темы главной партии. В печально-элегические тона окрашена и по-

бочная партия, которая занимает основное место в репризе. Кода возвращает мотивы 2 и 3 в первоначальном варианте, драматически завершая первую часть.

Вторая часть – спокойное печальное *Andante*, тема которого звучит у скрипки. В ее секундовой основе заметно сходство как с мотивом 1, так с мотивом 2 (см. пример 7).

Пример 7. П. Наторп. Тема второй части Трио *e moll*



Сдержанность теме сообщает размеренное уравновешенное движение мелодии, поддерживаемой хоральными аккордами фортепиано в том же ритме. Заложенный в теме ладовый контраст (ми минор – соль мажор) в дальнейшем развитии становится одним из основных приемов.

Форма *Andante* складывается из видоизмененных повторений основной темы, чередующейся с развивающими ее интонации эпизодами:

A	b	A <sub>1</sub>	R	A <sub>2</sub>	b	A <sub>3</sub>	coda
e moll	H dur	D dur		e moll	H dur	G dur	

Варианты основной темы проводятся в мажоре полностью и по фрагментам, её песенная основа подвергается мотивному развитию. В разделе A<sub>1</sub> происходит фактурное варьирование: струнные на фоне равномерной пульсации фортепиано играют *pizzicato*. В следующих проведениях появляются трели, *staccato*, тремоло, а у фортепиано – взволнованное триольное сопровождение. Звучность окрашивается в сумрачно-таинственные тона. Все эти преобразования приводят к эпическому мощному изложению основной темы *agreggiato* у фортепиано на басу g (A<sub>3</sub>).

Кода построена на динамических контрастах струнных и фортепиано, которые отображают звонный эффект, своего рода всполохи и отзвуки,

волны и эхо на фоне долго звучащего кадансового квартсекстаккорда. Тоника наступает вместе с завершающим сокращенным проведением основной темы в тональности соль мажор.

3 часть *Allegro con fuoco* также написана в основной тональности. Ее порывистая тема, близкая по характеру к скерцо Мендельсона и Шумана, задает тон всему движению. Тема исполняется резко, чеканно, сочетая наступательную энергию с особой полетностью.

В ее начальном мотиве нетрудно уловить сходство с мотивом 1 из I части (см. пример 8).

Пример 8. П. Наторп. Тема третьей части Трио e moll



Форма скерцо сложная трехчастная с серединой трио в одноименном мажоре, основанной на простой песенной теме, близкой по характеру колыбельной. Такая ассоциация возникает из-за обильного использования тонического органного пункта. Тема трио – напевная лирическая мелодия

Развитие тематизма крайних частей происходит за счет ритмических трансформаций и тембровых переключений: фортепиано и струнные постоянно перемещаются в противоположные регистры, короткие имитации основного мотива «перебрасываются» от одного инструмента к другому, возникает калейдоскоп мотивов. Особенно таинственно звучит *pizzicato* струнных в завершающей первой части и все скерцо разделе.

4 часть *Allegretto* представляет собой чакону, почти неизменная гармоническая последовательность которой служит основой для 12-ти очень разных вариаций (см. пример 9, с. 120).

Модель Брамса проявляется здесь довольно отчетливо, особенно в отношении аналогичной заключительной части его симфонии № 4, которая

также написана в тональности ми минор. Сходство особенно явно проступает в тт.9-15 (см. пример 10).

Пример 9. П. Наторп. Тема четвертой части Трио е moll

The image shows the first system of a musical score for 'Allegretto' by P. Natorp. It features three staves: a violin staff (top), a bass staff (middle), and a piano accompaniment (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics include a forte 'f' marking. The piano part consists of chords with moving bass lines.

Пример 10. И. Брамс. Заключительная часть Симфонии е moll

The image shows the final part of a musical score for 'Allegro energico e passionato' by J. Brahms. It features two systems of staves. The top system shows the piano accompaniment with a forte 'f' dynamic and a 'pizz.' (pizzicato) marking. The bottom system shows woodwind parts with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'mp ma marcato' dynamic. A 'Holzbl.' (woodwinds) marking is also present. The score is in 2/4 time and E minor.

Но Наторп идет своим собственным путем, особенно в том, что касается длины тем и остальной драматической композиции. У Брамса тема предельно сконцентрирована, собрана, устремлена к кульминации на пике напряжения. Наторп по-иному организует движение внутри темы: в отличие от Брамса, он придает теме ясную, пропорциональную форму квадратного периода повторной структуры 8+8. Упругость и патетика создается унисонным ведением темы струнными инструментами.

Дальнейшее развитие строится на фактурных, ритмических и мелодических преобразованиях темы. При этом сама тема сохраняет почти во всех



вариациях гармоническую основу. Некоторые образцы фактуры (вариации 1, 2) ясно напоминают 32 вариации с *moll* Бетховена. Ряд вариаций представляют собой полифоническую разработку темы. Например, вариация № 3 представляет контрапункт солирующей виолончели, проводящей тему с другими участниками трио; вариация № 6 также представляет контрапункт виолончели и скрипки. Каноническое изложение использовано в вариации № 9. Все названные вариации близки по характеру теме и дополняют ее драматичный облик новыми деталями.

Контрастными по отношению к теме являются:

- вариация № 4, в которой ведущая мажорный вариант темы скрипка звучит на фоне равномерной пульсации фортепиано;
- вариация № 5, плотная фактура которой сродни звучанию органа.

Совершенно иного характера вариации № 7 и 8: первая близка горделивым темам «Испанской рапсодии» Листа (смена размера на 3/4), а быстрая стремительная вариация № 8 вносит дополнительную энергию.

Заключительную группу составляют медленные вариации (с 9 по 12), в которых колебания мажора и минора окрашивает звучание в светлые нежные тона. Наторп развивает заключительные вариации от более оживленных к спокойным формам выражения, которые обуславливаются использованием органного пункта у фортепиано. В заключительной 12 вариации возникает ослепительная широкая кульминация, приводящая в конце к подлинному катарсису.

Таким образом, Трио *e moll* демонстрирует значительные достижения Пауля Наторпа как композитора. Приведем в доказательство следующие аргументы.

1. Трио представляется драматургически единым и композиционно выверенным произведением, в котором можно наблюдать последовательное развитие важных идей и образов, раскрывающихся многосторонне и логически.

2. Трио обладает прочным тематическим единством. Оно достигается последовательным развитием основного интонационного материала, заявленного во вступлении, который становится источником основных тем в других частях. Это свидетельствует о применении принципа монотематизма.

3. С точки зрения образности в Трио можно наблюдать различные трансформации, которые полностью раскрывают содержательный потенциал тематизма.

4. Композитор прекрасно ощущает тембровый баланс инструментов, которые имеют разную природу. Все инструменты в ансамбле равноправны в условиях многослойной музыкальной ткани. Каждый инструмент имеет возможность «показать себя» как солиста, а также в парах. Фортепиано использовано деликатно и нигде не подавляет струнные.

5. Все инструменты характеризуются полным разнообразием штрихов. Фразы широкого дыхания сочетаются с короткими интонациями, позволяющими показать гибкость смены штрихов. Интересным приемом является создание контрастных эмоциональных состояний на одной интонационной основе.

Фортепианное трио *e moll* является удивительным результатом композиторского мастерства Пауля Наторпа, учитывая то, что он фактически образовывал себя сам. Возможно, некоторая зависимость от достижений его предшественников накладывает отпечаток на музыку этого произведения, но вместе с тем эта же зависимость ставит композитора в один ряд с другими мастерами камерной музыки, так как ему удалось добиться самостоятельности в решении проблемы создания целостного и содержательного масштабного цикла.

Его композиция стилистически принадлежит позднему романтизму. Несмотря на то, что в это время активно развивались новые художественные течения, параллельно существовало несколько стилевых направлений,

Наторп был не единственным, кто оставался в русле уже сложившихся традиций. Произведения таких композиторов, как Регер, Сибелиус, Глазунов, Танеев и ряд других отличала умеренность в поисках новаций в музыкальном языке. Именно верность традициям позволила сохранить и приумножить достигнутое предшественниками.

*Малый полифонический цикл в творчестве П. Наторпа. Три прелюдии и фуги*<sup>306</sup>

Предваряя анализ малого полифонического цикла, подчеркнем, что в разговоре о полифонических формах следует помнить: вся полифония и вообще всё многоголосие, которое есть в музыке – происходят от вокальной музыки. Речь идет о вокальной полифонии Средневековья и строгой Нидерландской школы. Соответственно, в любых полифонических произведениях можно «усмотреть» скрытое вербальное содержание, а значит – скрытую программность.

Достаточно сказать, что И. С. Бах в своем творчестве использует мадригалы как довольно конкретные смысловые фигуры, а также цитаты из протестантских хоралов, имеющих каждый точное вербальное наполнение. Подобный опыт позволяет предположить возможность вербальной подтекстовки фуг П. Наторпа.

В числе фортепианных произведений раннего периода значатся Три прелюдии и фуги. В романтическую эпоху интерес к полифонии проявляли далеко не все композиторы. Это объясняется различными подходами к развертыванию музыкального содержания, иным характером образности и иной процессуальностью новой эпохи. Тем не менее, для многих обучение композиции было связано с освоением форм эпохи барокко. В этой связи упомянем Ф. Мендельсона, К. Цельтера, Р. Шумана, которые активно способствовали привлечению интереса публики к сочинениям Баха. Для

---

<sup>306</sup> Данный параграф написан на материале следующей публикации: Го Шаоин. Малый полифонический цикл в творчестве П. Наторпа. Три прелюдии и фуги // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2022. № 3. С. 246–258.

Ф. Шопена прелюдии и фуги Баха были основным материалом при подготовке к выступлениям. Примеры можно умножить.

Полифонические формы – фуги, фугато – активно использовались композиторами-классиками, особенно часто в финалах симфоний, сонат, камерных ансамблей. Примеры можно найти в произведениях Бетховена, Моцарта и др. Однако, само по себе использование полифонических форм еще не связывает произведения романтиков с Бахом. В условиях нового стиля иной предстает фактурно-композиционная техника. В качестве примеров приведем Шесть фуг на ВАСН для органа Шумана, Шесть прелюдий и фуг ор. 35 для фортепиано Мендельсона.

Жанр прелюдии также обрел в романтическую эпоху известную самостоятельность и самодостаточность, поэтому барочные черты предстают в некоторых прелюдиях в романтизированном отражении. Между тем, многие прелюдии Клементи, Мошелеса, Бетховена сохраняют барочные свойства этого жанра: сквозное строение, импровизационность, фигурационность как основу движения.

Структурно прелюдии и фуги Наторпа следуют примеру И. С. Баха в том, что неизменная мотивная фактурно-гармоническая идея всегда лежит в основе прелюдий, а темы фуг создаются в соответствии с правилами. Тем не менее, Наторп никогда не использует эти элементы с точки зрения стилистической копии. Напротив, его прелюдии оказываются ближе по характеру к современным ему жанрам романтических пьес, наподобие интермеццо, а фуги отличаются свободой в построении тем и значительной ролью гомофонных фактурных форм.

Отметим небольшое различие «на слух» прелюдии и фуги – в полифоническую композицию незаметно, но настойчиво «вкрадываются» гомофонно-гармонические элементы.

Нередко гомофонно-гармонический склад прелюдий фактурно оказывается близок органному изложению. Особенно этим выделяется прелюдия № 1 *e moll*, *Largo*, в которой крупная аккордово-октавная фактура с самого

начала создает монументальное, гулкое, объемное звучание на фоне выдержанного органного пункта в басу. Гомофонное ораторски-торжественное начало прелюдии по стилю близко вступительным разделам баховских органных токкат. Композитор разделяет весь звучащий диапазон на два пласта.

Первый играет роль мощной опоры в виде глубокого баса (как педаль органа) и плотных арпеджио, собирающихся в аккорд (на фоне основного тона *mi* звучат аккорды  $SII^b$ ,  $DDум7$ ). Второй воспроизводит патетическую декламационную мелодику, выразительность которой усилена трелями. Дополнительную экспрессию придает плотное октавное и аккордовое удвоение основного мелодического голоса. Кроме того, стремление воспроизвести особенности органного звучания приводят к применению различных уровней громкости по принципу террасообразной динамики (без *diminuendo* и *crescendo*). Также контрастно сопоставляются регистры

Тональность *e moll* у Баха часто связана с лирико-трагедийной образностью. В таком же качестве эта тональность предстает и в Прелюдии *e moll* Наторпа. Однако образный строй прелюдии соответствует не только величию Баха, но и Листа с характерной для него драматической звучностью и волнами уменьшенных аккордов. В прелюдии ясно прослеживается характерная для эпохи барокко риторическая основа. С первых тактов обращает на себя внимание складывающийся на основе трели мотив, имеющий значение восклицания (*exclamatio*).

В композиции прелюдии выделяются два раздела, выстроенные по принципу старинной двухчастной формы (с элементами репризы). Внутри разделов развертывание идет поэтапно: вступительные арпеджио с трелями в мелодии ведут к неустойчивому балансированию на органном пункте *D*. На этом этапе появляется встречное имитационное движение верхнего и средних голосов. В зоне каденции первой части устанавливается органнй пункт доминантовой тональности и возвращается первоначальное изложение материала.

Вторая часть построена по аналогии с первой и на основе последовательного перехода от D через S к основной тональности ми минор. Чередование фактурных рисунков подобно первой части, но более разнообразное в плане полифонии.

1 раздел	2 раздел
e moll – H moll/dur	.....H moll/dur – e moll
органный пункт T – органный пункт D	Органный пункт отсутствует

Трехголосная fuga построена на основе гармонической идеи прелюдии: в начальном мотиве представлена II низкая ступень и в целом мотивная структура основывается на фигуре saltus duriusculus (хроматические интервалы и скачки). Такое строение темы декламационно, оно передает различные оттенки взволнованной речи (см. пример 11).

Пример 11. П. Наторп. Фуга e moll (тема)



Развитие фуги совмещает полифонический и гомофонно-гармонический склад. В первой интермедии появляются арпеджированные аккорды, напоминающие о прелюдии и сходные с фактурной разработкой гомофонной темы. Перед разработочным разделом звучит гомофонно-гармонический предыкт с четко выявленными функциями аккордов: кадансовый – доминантовый – тонический.

Разработочный раздел представляет собой усеченные имитационные проведения темы фуги. В центре этого раздела образуется лирический эпизод, содержащий проведение темы в дуэте верхнего и среднего голосов, но на фигурованном органном пункте нижнего голоса. Проведение темы в верхних голосах, хотя и сопровождается противосложениями в среднем голосе, но в то же время имеет и гармоническое сопровождение арпеджированными аккордами. Кроме того, фуга дважды прерывается паузами, полностью останавливающими все движение.

Отмеченные нами черты свидетельствуют о романтической трактовке малого цикла Наторпом. Прежде всего, фортепиано в ми минорном цикле трактовано как орган. Распределение голосов сходно с регистровым распределением тембров органа, плотность аккордов в сочетании с органными пунктами создает впечатление большого пространственного охвата. Обилие трелей в мелодии, арпеджио во всех голосах создает красочную вибрацию, фоновые голоса темброво многообразны, удвоения способствуют заполнению пространства.

Такой тип фактуры близок листовским обработкам баховских органных сочинений. Также, как и Лист, Наторп добавляет сопровождение к теме фуги, рассредоточивает проведение темы по фрагментам в средних голосах. В результате достигается единство строгой организации и свободного эмоционального высказывания.

Фортепианные прелюдии свободны по форме и обладают своими собственными романтическими средствами выражения. В них возникают некоторые мотивные, гармонические и тональные колористические оттенки, как например, в Прелюдии № 2, D dur. Обратим внимание на тональность, которая у Баха использовалась в контексте светлых, приподнятых, ликующих образов. Трактовка тональности Наторпом заставляет вспомнить Шуберта или Брамса с их простотой и грациозностью. Песенная основа мелодии отдельными интонациями сходна с репликами Лесного царя, особенно при втором проведении темы (см. пример 12, с. 128).

В отличие от первой прелюдии здесь также заметна связь с жанровыми пьесами романтической эпохи, например, с интермеццо Брамса, музыкальными моментами Шуберта или лирическими песнями Шумана.

Тема фуги, интонационно близкая баховской фуге D dur (ХТК, № 5), оттеняет характер прелюдии игривостью и изяществом, близким клавесинному письму. В процессе развития и в завершающей части фуги отчетливо проступают песенные интонации. Между тем, полифоническая техника во второй фуге оказывается более разнообразной, несмотря на использование

приемов гомофонного письма (органный пункт при переходе к репризе, дублировки в заключительной части)

Пример 12. Ф. Шуберт. «Лесной царь» (фрагмент)

60

geh come mit with mir! me; Gar I'll schö sport - ne and

63

Spie play - le the spiel day 3 ich long mit with

В Прелюдии № 3 Es dur баховское начало проступает в мерном движении аккордов сопровождения в ритме шага. Основная тема прелюдии подобна мелодиям хоралов. Спокойная, уравновешенная, завершающаяся характерным задержанием с трелью к основному тону, мелодия прелюдии символизирует достоинство и благородство. В противовес ей тема фуги порывиста, неустойчива, пронизана хроматизмами, секундовыми интонациями вдоха. Как и в других прелюдиях и фугах, в третьем цикле широко использованы украшения, риторические обороты и полнозвучная органная фактура. В третьей фуге даже применяется длительный органный пункт, наподобие звучания педали органа.

Тип полифонии во всех фугах – мелодико-линейный. Гомофонный стиль проникает в фуги, особенно в заключительные разделы, где звучание достигает порой оркестровых масштабов и плотности. Композитор широко применяет вычленение мотивов из темы фуги, укрупняет фактуру, дополняя



аккордами отдельные самостоятельные голоса. Некоторые завершения имеют характер импровизированных каденций (фуга № 3).

В целом прелюдии Пауля Герхарда Наторпа возрождают барочную традицию импровизации, при этом их характер отражает как храмовое, так и концертное или камерное исполнение. В фугах Наторп придерживается канона только в экспозиции, так как в процессе развития фугированный характер изложения вытесняется более свободным, иногда вводятся новые гомофонные темы. Эти новые темы становятся затем контрапунктами. Часто новые темы затушевывают тему фуги, так что ее оказывается уже трудно выделить в плотном потоке звучностей. Особенностью является также включение в разработочную часть фуги лирических контрастных эпизодов, подобно лирическим эпизодам в фантазиях Шуберта и Листа. Такие эпизоды вводятся методом контрастных сопоставлений, что сообщает фугам сходство с другими жанрами романтической эпохи<sup>307</sup>.

*Скрипичная соната fis-moll Пауля Наторпа в контексте развития жанра*<sup>308</sup>

Приступая к анализу скрипичной сонаты *fis moll*, нельзя не признать, что на рубеже XIX–XX веков жанр камерной сонаты переживал значительный подъем. Внимание композиторов он привлекал постольку, поскольку позволял выражать глубокие философские идеи, психологически тонкие переживания. Кроме того, камерные жанры таили в себе возможность эксперимента, располагая к определенной свободе. Здесь можно было опробовать новые способы звуковысотной организации, новые принципы формообразования, новые приемы игры на инструментах.

---

<sup>307</sup> В любом случае, подражательная, анти-новаторская, охранительная традиция, наблюдаемая в музыкальном творчестве П. Наторпа, позволяет выявить и утвердить такие тенденции происходившего в то время развития культуры, в том числе музыкальной, как «переход на другие рельсы» от полифонии к гомофонно-гармоническим структурам, значит – от множественности к центрации в мышлении.

<sup>308</sup> Данный параграф написан на материале следующей публикации: Го Шаоин. Скрипичная соната *fis-moll* Пауля Наторпа в контексте развития жанра // «Вестник АГУ». Выпуск 2 (277). 2021. С. 189–194.

Так, в период с конца XIX и в первые десятилетия XX века были созданы замечательные образцы сонат для скрипки и фортепиано. Назовем лишь некоторые из них:

- три скрипичные сонаты Э. Грига (1865, 1867 и 1887 гг.);
- удивительная по красоте Соната для скрипки и фортепиано С. Франка (1886 г.);
- Вторая соната для скрипки и фортепиано К. Сен-Санса (1895 г.);
- Первая скрипичная соната М. Равеля (1897 г.);
- Соната для скрипки и фортепиано К. Дебюсси (1917 г.);
- две сонаты для скрипки и фортепиано Дж. Энеску (op. 2 1897, op. 6 1899) и др.

Специально заметим, что в немецкой музыке в этом жанре последовательно работал Макс Регер. Его девять сонат для скрипки и фортепиано появились соответственно в 1890, 1891, 1899, 1903, 1905, 1909 гг. Две – Шестая и Седьмая – в 1911 и 1915 гг. соответственно. В 1890-е гг. Регером были написаны партии скрипки для шести сонатин М. Клементи. Кроме того, Регер возродил жанр сонаты для скрипки соло, создав два многочастных цикла, а также сюиту.

Атмосфера рубежа XIX–XX веков была во многом пропитана идеями позднего романтизма, однако наступление новой эпохи уже ощущалось в полной мере. Речь идет о времени тревожного ожидания, «пророчества неслыханных перемен», «невиданных мятежей» (А. Блок), порождением которого стал особенно пристальный взгляд в прошлое, казавшееся прекрасным на фоне настоящего. Такое мировоззрение стало важным для целого ряда художников, чуждых атмосфере революционных преобразований.

В частности, для мастеров австро-немецкой композиторской школы идеалом была музыка И. Брамса, отмеченная непреходящей ценностью классических форм, а также гармоничностью и ясностью музыкального

языка и, одновременно утонченной лирикой, вниманием к душевным переживаниям человека, интересом к национальным чертам немецкой, венгерской, славянской музыки, поэтизацией фольклора.

Пример Брамса оказался перспективным и для П. Наторпа. В 1899-х, 1900-х и 1905-х гг. Пауль Наторп создает две сонаты для скрипки и фортепиано, в которых он отдал дань уважения глубоко почитаемому мастеру. Вторая скрипичная соната *fis moll* написана в 1905 году, демонстрируя возросшее мастерство и самостоятельность композитора, несмотря на многочисленные аллюзии с творчеством Брамса.

Так в первой части сонаты находят претворение бурные страсти и эмоциональные порывы с чертами меланхолии и элегичности, столь характерные для музыки кумира Наторпа. В композиции обнаруживаются и используемые Брамсом приемы построения формы: медленное вступление (*Largo*) императивного характера является интонационным источником тематизма первой части и проникает в качестве устойчивых мотивов и в другие части.

Связи с темой вступления осуществляются, прежде всего, через гармонию уменьшенного септаккорда. Кроме того, влияние темы вступления передается также в ритмическом рисунке острого пунктира, который вместе с уменьшенным септаккордом обуславливает своеобразное звучание главной партии первой части.

В теме вступления заявлены и другие значимые мотивы: решительные ходы на октаву вниз, гармонические предъёмы, заставляющие вспомнить вступление к 8 или 32 фортепианной сонате Бетховена, который был любим Брамсом. Впрочем, такого рода риторические обороты вообще типичны для классических тем. В них заключен ораторский пафос, патетический призыв. По своей природе такие мотивы декламационны, решительны и часто выражают драматическое начало. В классицистском амплуа используется в теме вступления и неаполитанская гармония (см. пример 13, с. 132).

Пример 13. П. Наторп. Скрипичная соната *fis moll*, вступление

Andante

The musical score is presented in two systems. The first system contains the Violino and Piano parts. The Violino part begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) in the first measure, followed by a quarter note (B4) and a half note (C5). The Piano part begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) in the first measure, followed by a quarter note (B4) and a half note (C5). The second system contains the V.-no and Piano parts. The V.-no part begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) in the first measure, followed by a quarter note (B4) and a half note (C5). The Piano part begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) in the first measure, followed by a quarter note (B4) and a half note (C5). The score includes dynamic markings such as *sfz*, *fp*, *mp*, and *sf*, and articulation marks like accents and slurs.

Главная партия сонаты патетична, взволнована. Скрипка звучит в основном в низком и среднем регистре с несколько «виолончельным» оттенком в тембре. С самого начала в главной партии устанавливается триольная ритмическая пульсация, создающая постоянное напряжение и тревогу. Она заставляет вспомнить мятежные темы финала 3-й скрипичной сонаты Брамса, однако при этом музыка изобилует хроматическими последованиями, постоянными эллиптическими сдвигами, что отнюдь не близко брамсовской гармонической технике.

Развитие темы осуществляется гармоническими и фактурными средствами. Между фортепиано и скрипкой не прекращается напряженный диалог. В побочной партии сохраняется порывистость и устремленность, но появляется и лирическая мягкость в «голосе» скрипки, которая здесь выходит на первый план. Колорит смягчается благодаря тональности VI ступени. Заключительная партия звучит утвердительно, решительно, в характере воинственного марша. Ходы по звукам трезвучия дополняют фанфарный образ.

В соответствии с традициями классицизма композитор повторяет экспозицию. Благодаря повтору драматический накал первой части нарастает, но разработка неожиданно ослабляет драматизм ситуации. Отметим, что ее масштабы невелики, и темы почти не получают в ней новых качеств. В репризе темы проходят еще один круг развития, которое ведет к коде первой части, в которой достигается кульминация (см. пример 14).

Пример 14. П. Наторп. Первая часть Скрипичной сонаты *fis moll.* Главная партия

Allegro

The musical score is for the first part of a violin sonata by P. Natorp, in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 6-7) shows the violin part with rests and the piano part with a melody in the right hand and a triplet accompaniment in the left hand. The second system (measures 8-9) shows the violin part with a melody and the piano part continuing the triplet accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

Вторая часть – возвышенное и благородное *Molto adagio etespressivo* в *D dur.* Первая тема второй части звучит на тоническом органном пункте у фортепиано, словно отсчитывающим мерный шаг. Скрипка неторопливо, мотив за мотивом развертывает тему, по своему характеру достойную сравнения с бетховенскими *Adagio*. Ее интонационная основа складывается из коротких декламационных фраз узкого диапазона, завершающихся свободным взлетом по звукам  $D_7$ . Каждый из начальных мотивов далее получает развитие.

Декламационные мотивы обретают все большую патетику, опираясь на кварты и тритоны, а кантиленная фраза в нисходящем движении окрашивается в элегические тона. В среднем разделе происходит энгармонический сдвиг в тональность VII ступени, тематизм наполняется лирической экспрессией. Голос скрипки обретает полноту и силу, строгость и взвешенность первой темы сменяется страстностью большой энергией и патетичностью. Этот эмоциональный подъем создает сильный контраст к последующей репризе.

Реприза всей формы поначалу звучит легко и прозрачно. Скрипка в среднем регистре и фортепиано в высоком создают эфемерное, но при этом словно сияющее, просветленное звучание. Возвращение к первоначальным образам происходит постепенно, с помощью колоритных гармонических переключений и уплотнения фактуры. Но начальной медитативной лирики в репризе уже нет. Полнозвучные аккорды у фортепиано охватывают весь диапазон, а скрипичная кантилена наполнена романтической страстью и экспрессией. Это волнение успокаивается только в самом конце коды, словно стремясь к сияющим глубинам и достигая их в заключительном аккорде тоники (см. пример 15).

Пример 15. П. Натоп. Вторая часть Скрипичной сонаты *fis moll*

Andante

V.-no

Piano

В третьей части основой тематизма становится комплекс с уменьшенным септаккордом из вступления к первой части. С этим же гармоническим

комплексом связано и перемещение темы по малым терциям. Снова слышатся отголоски Брамса: основная тема скерцо явно перефразирует начало Первой симфонии Брамса (см. пример 16).

Пример 16. И. Брамс. Фрагмент Первой симфонии с *moll.*

SYMPHONIE N<sup>o</sup> 1

Johannes Brahms, Op. 68

Un poco sostenuto

The image shows a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 1, Op. 68. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Un poco sostenuto'. It features two systems of music. The first system shows the string and woodwind parts (Str. u. Bl.) playing 'f espress.' and the piano part. The second system continues the music with a 'cresc.' marking and a 'trill' in the piano part.

В музыке скерцо мы встречаем и характерные черты для музыки Шумана, например, синкопы в дробном ритмическом рисунке, которые в условиях дуэта с фортепиано создают специфические ритмические «перебои». Нервозность ритма усилена большим регистровым разрывом между партией скрипки и фортепиано. Этот прием в равной степени свойственен и Шуману, и Брамсу. В среднем разделе сложной трехчастной формы создается значительный контраст. Появляется аккордовая фактура, которая отсылает и к хоралу, и к траурному маршу одновременно. Основной фактурный прием – эхо. Он используется как в отдельных партиях, так и в соотношении фортепиано и скрипки: сопоставляется динамика, регистры, фактура (см. пример 17, с. 136).

В финале Сонаты продолжается развитие драматических образов первой части. В главной партии проступают интонационно-гармонические черты темы вступления и главной партии первой части. Характер главной

партии серьезный, целеустремленный. Оба инструмента вовлекаются в создание страстной романтической атмосферы (см. пример 18).

Пример 17. П. Наторп. Третья часть Скрипичной сонаты *fis moll*

*Allegro moderato*

Пример 18. П. Наторп. Финал Скрипичной сонаты *fis moll*

*Allegro*

Отметим напряженное гармоническое развитие уже в экспозиции, обостренное хроматическое движение во всех голосах, многочисленные связки и переходы, в которых основное внимание уделяется партии фортепиано. Как и в первой части, в финале все развитие устремлено к заключительной партии. Это кульминация экспозиции и триумфальное ликующее



звучание скрипки, которая до этого момента находилась немного в тени тревожной триольной фактуры фортепиано.

В коде финала основные темы преобразуются, приобретая оттенки танцевальности. Это происходит из-за эпизодической смены метра в заключительной партии. В завершении музыка приближается по характеру к этюду Ф. Листа «Дикая охота» с его мощными волнами арпеджио в диапазоне пяти октав, динамической энергией и патетикой. В финале, как и в других частях сонаты, проступают черты, роднящие Наторпа с Бетховеном и Шуманом. Бетховенская героика, драматический накал, концертный размах, особенно ясно ощутимый в быстрых частях, восприняты Наторпом органично. Ему близко восприятие скрипки как инструмента больших звуковых возможностей, но в первую очередь умеющего петь. Поэтому лирические темы в сонате всегда выделены самым выразительным регистром скрипки.

Фортепианную партию отличает насыщенность самыми разными оттенками звучания. Наторп ощущает принципиально разную природу тембра обоих инструментов и использует это для создания самых разных тембровых сочетаний. Фортепиано может выразительно интонировать кантилену, почти сливаясь со скрипкой. В отдельных моментах фортепиано поддерживает скрипку, создает плотное насыщенное звучание, однако ей совсем не свойственна декоративность. Умеренное использование полифонических приемов способствует дифференцированности музыкальной ткани.

В целом скрипичная соната Пауля Наторпа является показательным образцом жанра на рубеже веков. В музыке сонаты отчетливо прослеживается продолжение традиций скрипичных сонат Бетховена, Шуберта, Шумана и в особенности Брамса. Стилю Наторпа присуща концертность, виртуозность, но без внешних эффектов. Композитор владеет классической формой и сохраняет ее структурные основы. В то же время тематизм сонаты ближе к песенному тематизму Брамса.

Трактовка ансамбля у Наторпа выявляет все возможности соединения разных по природе тембров и в целом продолжает традиции сочинения «сонат-дуэтов», идущие от Бетховена. В этом обнаруживается сходство с творческими позициями его современников. Этим же традициям выказали свою верность Дж. Энеску и М. Рeger в своих первых сонатах. Наторп мог бы повторить слова Энеску: «Они властвуют над слухом моим, над жизнью моей. Я с определенностью осознал, что это моя музыка. Они были и остаются моими божествами...»<sup>309</sup>.

Думается, не требуется специальных доказательств тот факт, что и в случае с анализируемой сонатой дает о себе знать такое свойство композиторского творчества П. Наторпа, как *комплексный стилистический подход*. Имеются в виду прямые интонационные «переклички» с целым комплексом композиторов, к которым Наторп испытывал неизменную симпатию. Нельзя не признать, что П. Наторп вовлекает в этот комплекс не только имена, но и жанры – такие, например, как хорал и марш.

Тем не менее, важно отдавать отчет в том, что наряду с традициями в сонате Наторпа заметны современные черты. Отметим прежде всего усложненную гармонию, активный модуляционный процесс. В этом угадываются гармонические новации, которые проявились в скрипичных сонатах Рegerа. Вспоминается следующее его высказывание по этому поводу: «Тональность, как ее определил Фетис пятьдесят лет назад, слишком тесна для 1902 года»<sup>310</sup>. Гармонический язык Наторпа принадлежит позднеромантическому стилю, но в этом он солидарен со своими современниками.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что, придавая жанру сонаты углубленность и благородство, Наторп умеренно экспериментировал

---

<sup>309</sup> Цит. по: *Флоря А. К.* Философско-эстетические и исполнительско-стилистические принципы музыкального романтизма и их претворение в жанре скрипичной сонаты Джеордже Энеску и его последователей // Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России: сб. науч. статей и материалов заседаний круглых столов. Челябинск, 2019. С. 265.

<sup>310</sup> Цит. по: *Шалтупер Ю. В.* Заметки о Максе Рegerе // Советская музыка, 1973. № 12. С. 98.

с тонально-гармоническим языком, стремился к обновлению тематизма сонат. Можно утверждать, что скрипичные сонаты композитора являются связующим звеном между классико-романтической сонатой и новыми тенденциями в музыке начала XX столетия. Благодаря творчеству таких композиторов, как С. Франк, Дж. Энеску, М. Рeger, П. Наторп поздний романтизм постепенно подготовил появление неоклассицизма.

*Соната для виолончели D dur*

Формирование музыкального мышления Пауля Наторпа происходило под мощным воздействием его философских занятий, его приверженности теории познания как закономерной системы фактов науки, искусства или религии. Он воспринимал окружающий мир сквозь призму науки, декларируя: «...Единство логоса, ratio, во всякой такой творческой работе культуры»<sup>311</sup>. При этом именно в художественном творчестве Наторп видел «...изначальный источник жизни в ее предельной смысловой концентрации»<sup>312</sup>.

Интеллектуализм, рационализм, научность мышления Наторпа объясняют его приверженность в музыкальном творчестве к непрограммным жанрам чисто инструментальной музыки и особенно к камерным ансамблям. В ансамблях малого (соната) и большого (трио, квартет, квинтет) состава с участием фортепиано по-разному выявляются функции участников ансамбля. Однако независимо от исполнительского состава в таких произведениях преобладает личный, субъективный характер высказывания, умственная и душевная сосредоточенность.

В камерных ансамблях Наторпа угадывается родство с музыкой Р. Шумана, Ф. Шуберта, И. Брамса и даже более ранними классиками: В.-А.

---

<sup>311</sup> Наторп П. Цит. изд. С. 124.

<sup>312</sup> Наторп П. Цит. изд. С. 22.

Моцартом и Л ван Бетховеном. Но в его музыке эти влияния творчески переосмысливаются, чем и достигается убедительный художественный результат.

Соната для виолончели и фортепиано D dur восходит также и к иным ориентирам: в музыке здесь откровенно слышатся «генетические корни» итальянской комической оперы. Конечно, и творчество, и сама личность П. Наторпа далеки от Италии, равно как и от итальянской оперы. Однако некоторая вокальная природа тематизма слышна непосредственно: это отсылает к творчеству Шумана, к немецкой Lied, в том числе к мелодическим основам зингшпиля вообще. Также здесь можно заметить некоторые элементы интонационного строя комических опер В.-А. Моцарта. В данном контексте уместно вспомнить и о кантатах И.С. Баха, и о творчестве его сына, присутствующего в истории музыки как так называемый «миланский Бах».

Некоторые темы обнаруживают речитативную природу. Следует отметить, что эта речитативная природа не требует ассоциативной связи с творчеством Р. Вагнера, которого, как уже говорилось, буквально «боготворил» П. Наторп. В операх Р. Вагнера наблюдается предпочтение вербальному компоненту оперного синтеза – и, соответственно, речитативу.

Речитативные моменты – не редкость в музыке Наторпа. Обращение к оперным традициям позволяет говорить о возможности и допустимости вербализации некоторых инструментальных тем. В принципе, процесс построения произведения связан напрямую с закономерностями процесса эмоциональной логики, знакомой каждому, в той или иной степени. Можно сказать, этот процесс идентичен для ряда различных жанров и направлений – идентичен, так как восходит к общей, инвариантной линии логики общечеловеческого мышления. Есть у мелодики П. Наторпа другая сторона. Мелодика Наторпа часто напоминает наивные детские песенки, наподобие тех, что собраны в различные сборники «Sang und Klang».

Соната для виолончели и фортепиано D dur полностью соответствует известным и даже привычным стандартам сонатно-симфонического цикла.

Во-первых, здесь видим четыре части, несущие различную функциональную нагрузку.

Первая часть, как и «полагается» в сонатно-симфоническом цикле, несёт функцию борьбы, основного конфликта действия. Можно сказать, основного «двигателя» действия. В первой части всё происходит «в реальности», «на Земле», что и определяет такие характеристики мелодии, как активность, реалистичность.

Вероятно, здесь» «прочитываются» и такие факторы, как оперное амплуа (особенно явно прослеживающееся в комической опере): баритон обычно – сангвиник, «добрый малый», но «себе на уме» - вспомним такого яркого и широко известного персонажа, как Фигаро из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник». К тому же, здесь практически очевидны тембровые аналогии: виолончель и баритон практически идентичны по диапазону; это почти «требует» вербального наполнения инструментальной партии виолончели – конечно, на стадии подготовки к публичному выступлению (см. пример 19).

Вторая часть, согласно известным стандартам сонатно-симфонического цикла, представляет собой лирическое отступление, уход в спокойствие и безмятежность, вопреки активному внешнему действию первой части. С одной стороны, это вполне закономерный и «отдых» от первой части, с другой – «накопление сил» перед дальнейшим действием, что в эмоциональном процессе и в драматургии построения композиционного целого произведения вполне оправдано (см. пример 20, с. 142).

#### Пример 19. П. Наторп. Первая часть Виолончельной сонаты D dur

Allegretto

The musical score is presented in two systems. The top system is for the Violoncello (Cello), and the bottom system is for the Piano. Both parts are in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The cello part begins with a series of eighth notes, while the piano part provides a rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

## Пример 20. П. Наторп. Вторая часть Виолончельной сонаты D dur

Тема вариаций в *Andante* Виолончельной сонаты D dur со всей ясностью и четкими кадансами заставляет вспомнить медленные части некоторых сонат Бетховена. Третья часть – традиционно танцевальная, обращённая к осмыслению внешних, зачастую поверхностных контактов личности и социума (см. пример 21).

## Пример 21. П. Наторп. Основная тема Третьей части Виолончельной сонаты D dur

В использовании подобных бытовых жанров видится тенденция эпохи, ведущая к творчеству Густава Малера, завершившего длительный путь развития австро-немецкого инструментального искусства в жанре симфонии. Камерно-инструментальная ветвь этого искусства отмечена сходными чертами в творчестве Брамса (Вальсы, ор. 39, Венгерские танцы, Квintет G-dur, ор. 111, Скрипичная соната, ор. 100 и др.)

Основная тема III части Виолончельной сонаты D dur – взрывчатая и динамичная по характеру. Характерные синкопы, полиритмические сочетания партии фортепиано и скрипки, акцентная игра, включение пауз в игру

мотивов, сочетание двухдольности с триольным движением – все это в высшей степени характерно как для Шумана, так и для Брамса. Эти качества свойственны также и ритмической организации мелодики Наторпа.

Третья часть по традиции, согласно негласным законам эмоциональной логики, приводит к финалу. Наблюдается использование украшений в виде коротких трелей, форшлагов за счет главной ноты и мордентов указывает и на более отдаленные переключки с импровизационной мелодикой И. С. Баха. Такого рода тематизм в равной степени свойствен и музыке Ф. Шуберта, и музыке И. Брамса. Нередко он окрашен в меланхолические тона.

Ряд тем, чаще всего представленных в скерцо, наследует шумановско-брамсовский мозаичный тематизм. (см. пример 22).

Пример 22. Скерцо из Виолончельной сонаты D-dur

The musical score for Example 22 is presented in two systems. The top system is for the Cello (Vc.) and the bottom system is for the Piano (P-no). Both are in the key of D major (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The Cello part starts with a melodic line in the bass clef, marked 'mp', featuring a series of eighth notes and a half note. The Piano part has a rhythmic accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand, also marked 'mp'. The piece concludes with a triplet of notes in the piano part.

У мелодических форм Наторпа разнообразные песенные истоки. Его мелодика отличается сдержанностью, благородством и простотой, свойственной венской классической школе. Эта соразмерность не мешает композитору добавить некоторого озорства и игривости, например, в тему Финала Виолончельной сонаты, которая удивительно напоминает главную тему Финала Симфонии Моцарта № 35 «Haffner» (см. пример 23, 24, с. 144).

## Пример 23. П. Наторп. Финал Виолончельной сонаты D dur.

**Allegretto**

Vc. *mf*

P-no *mf*

## Пример 24. В.-А. Моцарт. Симфония № 35

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello / Contrabajo *p*

Подчеркнем, что в финалах Наторп следует сложившейся традиции продолжать развитие основных мыслей, часто поворачивая динамический процесс в новое русло. Для тематизма заключительных частей характерно использование лаконичных, четко оформленных тем, иногда жанровой природы. Отметим, что простота тематизма не мешает Наторпу искусно использовать полифоническую разработку тем, хотя и несложную. В финале сонаты он включает речитатив виолончели, интонационная природа которого обнаруживается в популярной романсовой лирике того времени.

Принципы мелодического развития Наторпа сочетают мотивную вариативность с элементами симфонического развития: тональным движе-



нием, дроблением, секвенцированием. При этом довольно часто возникают явные параллели с музыкой Брамса, хотя композитор и не копирует почерк мастера, а достигает собственных форм выражения.

Суммируя наблюдения над музыкой Пауля Наторпа, нельзя не признать, что композитор в своем позднем романтическом стиле достиг высокого художественного уровня. Его музыкальные высказывания полны идей, достойных внимания. По утверждению Ю. Штольценберга, «музыкальные произведения Наторпа – это поразительные результаты синтеза композиционного самовоспитания с высокоразвитым уровнем артистизма»<sup>313</sup>. При этом в музыкальных опусах Наторпа эмоциональная искренность, яркая выразительность сочетаются с подчеркнутым рационализмом, с бережным стремлением сохранить то лучшее и ценное, чего достигла немецкая камерно-инструментальная музыка.

Здесь же следует сказать и о фактуре, которая является важным компонентом драматургии. Обычно в ансамблях с фортепиано именно этот инструмент несет на себе основную смысловую нагрузку. В ансамблях Наторпа роль партии фортепиано также является определяющей. Эта роль подчеркнута плотной весомой фактурой. Современники отмечали, что от звучания рояля возникало ощущение, что играет не один пианист, а двое, в 4 руки. Фактура фортепианной партии как правило плотная. Часто используются мощные унисоны, широкие скачки, повышенная плотность аккордов. Темы очерчиваются ясно и рельефно, иногда в унисон, что придает им особую декларативность. Фортепиано дает четкую опору тематизму, содержит основное интонационное зерно.

Думается, что подобная фактура – следствие «плотности» музыкальной мысли, которую Наторп унаследовал от Брамса. Для Наторпа в той же степени характерен и тип фактуры, охватывающей большое звуковое про-

---

<sup>313</sup> *Stolzenberg Ju.* Цит. изд.

странство с разделенными басовыми и верхними мелодическими линиями, расходящимися и сходящимися в независимом движении. В этом виде фактуры угадывается продолжение «флорестановских» образов Шумана с их причудливой скерцозностью. Подвижность и изменчивость фактуры, предрасположенность к полифонии, но в условиях гомофонного склада, также характеризуют особенности фактуры Наторпа.

Мерцающие фигурации, сочетание сложных ритмов в условиях утонченной струящейся фактуры, сочетание четных и нечетных размеров в разных подчеркнуто разделенных голосах, иногда создаваемое синкопами, – все эти черты стиля являются творческим развитием шумановско-брамсовской линии немецкого инструментализма.

Верность традиции проявлялась и в стремлении сохранить классические формы, наполнив их новой образностью. Цикл сонат, трио и других ансамблей выстроен традиционно. В качестве 1 части Наторп использует сонатную форму, иногда с медленным вступлением, в котором дается интонационная основа тематизма всего цикла. Это не монотематизм листовского плана, а скорее моноинтонационность. Главная партия всегда очерчена очень ясно и дается со значительным развитием, тогда как побочная предстает в разных вариантах.

Так, в Виолончельной сонате это по-моцартовски прозрачная лирическая песенная тема, приобретающая в процессе развития напряженную экзотическую звучность. Гимническое звучание характеризует побочную партию 1 части Скрипичной сонаты. Трогательна элегическая побочная тема 1 части трио. Приверженность традициям подчеркивается в произведениях Наторпа повторением экспозиции, что отсылает нас к традициям сонатных форм второй половины XVIII – начала XIX в. Разработки в сонатных и рондо-сонатных формах у Наторпа невелики, как например в Скрипичной сонате, где разработка краткая и невыразительная. Он дает развитие тематизма уже в экспозиции, разработка же представляет темы в новых комбинациях и, прежде всего, в новых тональностях и с новой гармонией.

Репризы вполне классичны, хотя и подвержены тонально-гармоническим изменениям. Форма медленных частей представляет различные виды вариаций. По замечанию М. Друскина, Брамс отметил, что «после Шумана утвердилась традиция создавать свободные вариационные циклы – *Phantasie variationen*, что в переводе означает: вариации, выражающие определенную поэтическую идею»<sup>314</sup>. Этот тип вариационного цикла представляется соединением вариантного и вариационного развития, жанрового преобразования тем. Наторп не склонен к коренным трансформациям тематизма в итоге вариационного развития. Он стремится утвердить первоначальный облик темы, обогатить ее новой образностью.

Интересным образцом остигатных вариаций стал финал Трио *e moll*, который вызывает непосредственные ассоциации с финальной частью 4 симфонии Брамса и в той же тональности. Эта часть представляет собой Чакону, почти неизменная гармоническая последовательность которой служит основой для девяти очень разных вариаций. В процессе работы с темой обнажаются еще более отдаленные ее прообразы – знаменитая тема фолли, приписываемая А. Корелли и использованная Листом и Рахманиновым. Однако, Наторп идет своим путем, развивает заключительную часть от более оживленных к более спокойным формам выражения и только в конце достигает кульминации.

Формы жанровых частей – скерцо – всегда сложные трёхчастные с контрастными средними частями – трио. Ясность формы контрастирует с характером тематизма, о котором говорилось выше. Повторов частей Наторп избегает, стремясь достигнуть композиционного равновесия. Финалы ансамблей чаще всего представляют собой какую-либо разновидность рондо-сонаты. Контрастность тематического материала достигается не в экспозиции, а в разработке, куда композитор включает либо разделы в измененном темпе, либо новые темы, как в финале Виолончельной сонаты –

---

<sup>314</sup> Друскин М. С. И. Брамс. Л., 1988. С. 72.

гармоничном и ясном, отличающимся выразительным центральным речитативом и медленным арпеджированным аккомпанементом. Финал Скрипичной сонаты по-бетховенски серьезный, чуткий, устремленный. Оба инструмента создают страстную атмосферу благодаря необычным гармоническим ходам и запутанным связующим построениям.

Завершая проделанную во втором параграфе Второй главы работу, мы с неизбежностью приходим к весьма неутешительному, на первый взгляд, выводу. Очевидно, что, по сути, Пауль Наторп не был первооткрывателем ни в сфере философии, ни в педагогике, ни в композиторском творчестве. В философии он, как уже говорилось – неокантианец, его педагогические идеи продолжают опыт Пифагора и Платона. В отношении музыкального стиля П. Наторп предстает как нео-Брамс. Однако именно в этом, на наш взгляд, проявляется особая функция культуры – та функция, которая помогает удержаться на достигнутой высоте и не начинать путь восхождения, подобно Сизифу, снова и снова.

Обозначим эту функцию как *охранительную*, обратив внимание на тот факт, что имманентно присущая музыкальным творениям Наторпа такая функция всегда сопутствует функции *открытия*. Имеется в виду открытие некоего нового, обладающего безусловной ценностью для самого композитора, видения уже случившегося однажды в искусстве, которое Наторп воплощает, что называется, «на правах наследства». Отмеченный принцип, по сути, обнаруживает себя в творческом сознании Пауля Наторпа во всех областях его деятельности. В данном контексте музыка оказывается проявлением или, точнее, проекцией более глобального *мировоззренческого* принципа. Его действие проявляется и в выборе жанра произведения, и в языковых особенностях организации, и в средствах выразительности.

Подобный опыт свидетельствует о стремлении философа-композитора поддержать баланс или иначе – мерную напряженность между классикой и современностью, которые одинаково восходят к общепринятой человеческой логике и логике эмоционального движения.

## ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. Жизненный путь таких музыкантов-философов, как Ф. Ницше, Ф. Бузони, Г. Гессе, Э. Гофман, Р. Роллан, К. Поппер позволяет утверждать, что при разности таланта и сферы деятельности, в которой они проявили себя наиболее полно, всем им свойственно беспримерное служение искусству, в согласии с которым выстраиваются и их собственные судьбы.

2. Наибольшее количество точек пересечения обнаруживается, с одной стороны, в судьбах Р. Роллана и П. Г. Наторпа, с другой стороны, – П. Г. Наторпа и К. Поппера. В первом случае речь идет об их принадлежности к пифогорейской школе, особом отношении к античному культурному наследию, активной гражданской позиции, персоналиях, вызывающих у обоих мыслителей непосредственный интерес, о чем они пишут в своих работах, посвященных И. С. Баху, Л. ван Бетховену, Р. Тагору. Во втором, – о месте и роли Платона в их научном творчестве, об их вкладе в мировую философию и педагогику, а также об их увлеченности композиторским ремеслом при полном осознании скромности занимаемого ими в этой области места.

3. Соната для скрипки а moll П. Наторпа, с одной стороны, сохраняет классичность формы, наследуя традициям, которые нашли свое воплощение в скрипичных сонатах Л. ван Бетховена («сонаты-дуэты»), Ф. Шуберта и Р. Шумана (концертность, оправданная внутренней логикой виртуозность), И. Брамса (особый, насыщенный песенными интонациями тематизм). С другой стороны, П. Наторп звучит в унисон со своими современниками, чьи творческие устремления отвечают его собственному поиску. В их числе композиторы Дж. Энеску и М. Рeger.

4. В своем композиторском творчестве П. Г. Наторп придерживается тех же эстетических принципов, что и в своем научном творчестве. Последние формируются под знаком охранительной функции культуры. Причем, как в области философии и социальной педагогики, так и композиторского

ремесла он выступает апологетом классического наследия, обращение к которому в его творчестве исключает эпигонство. Все, чего бережно и трепетно касается мысль философа-композитора, несет на себе печать его личности, отмеченной самобытностью.

5. Как показала история, путь новаторства и путь охранительства преследуют сходные цели. Всякое новаторство когда-нибудь становится традицией, а в любом стремлении следовать традициям всегда есть нечто новое, ибо, как гласит философская истина, «нельзя два раза войти в одну и ту же воду».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращение к личности одного из удивительных, ярких и самобытных немецких философов-композиторов Пауля Герхарда Наторпа позволило не только обогатить представления о композиторах австро-немецкой ветви позднего романтизма, познакомиться с новыми образцами камерной музыки, но и задуматься о будущем музыкального искусства в жизни современного человека, находящегося во власти цифровых технологий, которые имеют весьма отдаленное сходство с исполненным Этосом числом Пифагора.

Нацеленное на формирование способного к самосовершенствованию человека философское наследие Наторпа, равно как и его педагогические штудии, предполагают ведущую роль в этом процессе музыки. Причем, особое понимание музыки Наторпом, обусловленное его глубочайшими познаниями античной философии, пожалуй, во многом отличается от ее понимания нашими современниками.

Достаточно сказать, что попытка приобщить к музыке детей с раннего возраста – как на уровне детского сада, общеобразовательной школы, так и на уровне ДМШ и ДШИ, которая длится, как правило, пять-семь лет, прямо противостоит ситуации, отстаиваемой апологетом Пифагора Боэцием. Будучи продолжателем идей античного мыслителя, Боэций считал возможным изучение музыки лишь на самом сложном образовательном уровне – квадриуме – наряду с такими дисциплинами, как арифметика, геометрия и астрономия. Причем, именно музыка обеспечивала целостность знания, обретаемого на этом заключительном этапе обучения<sup>315</sup>.

Как выстраивать систему образования, независимо от того, идет ли речь о массовом или специальном обучении, чтобы занятия музыкой в первую очередь способствовали внутреннему восхождению учащегося и

---

<sup>315</sup> Как пишет Н. В. Бобылева, «основанием геометрии является арифметика, в свою очередь, геометрические построения позволяют делать астрономические расчеты, а астрономическая гармония подчиняется музыке сфер и представляет собою подобие соотношения музыкальных звуков». *Бобылева Н. В. Пифагорейская проблематика в философии музыки.* Цит. изд. С. 3.

только потом – столь очевидному извне овладению практическими навыками исполнительского творчества, будь то пение или игра. Что необходимо предпринять для того, чтобы приобщение к музыке совершенствовало личностные качества человека, а не умножало лишь его знания? Каким должен быть педагог-музыкант, чтобы его участие в жизни ученика было гарантом духовного роста последнего?

Все эти вопросы тем более актуальны, чем более формализованным становится наше общество, допускающее возможность существования без сущности, жизни – без смысла, труда – без радости, когда «продуктом» такого общества становится человек, в котором так много бесчеловечья. Безусловно, готовых ответов на эти вопросы нет и никогда не будет, однако то, что они возникают благодаря знакомству с творчеством и судьбой П. Г. Наторпа, представляется нам несомненным благом. Есть ли что-то в его личности такое, что помогает преодолеть пессимизм настоящего времени?

Мы выяснили, что Наторп – представитель школы неокантианства, в которой большое значение придавалось фигуре Платона. До Наторпа идеи платонизма развивал философ Г. Коген, который в своих работах делал ставку на активность человеческого духа в процессе познания. Однако Наторп пошел дальше. Он предпринял попытку систематически и последовательно рассмотреть эволюцию взглядов Платона на познание, поставив их в центр его философской системы, и показать их определяющую роль для онтологических, этических и религиозных воззрений ученика Сократа.

Свои философские и педагогические идеи Наторпу удалось воплотить не только в теории, но и на практике, в том числе в композиторской и исполнительской деятельности. Думается, что в данном случае П. Наторп мог бы подписаться под словами К. Попера, который написал в своей биографии так: «Музыка – это доминирующая тема моей жизни»<sup>316</sup>.

---

<sup>316</sup> Поппер К. Неоконченный поиск // Логос. 2009. № 4-5(72). С. 83



Музыка в понимании философа-композитора дает возможность одновременно присутствовать и в мире людей, и находиться в своем собственном мире. Всем своим творчеством Наторп доказывает тот факт, что музыка нечто большее, чем только искусство. Философская природа музыки позволяет ей влиять на людей, на их психо-эмоциональное состояние, формируя при этом соответствующее мировоззрение.

Те немногочисленные исследования, в которых затрагивается музыкальная сторона таланта Пауля Наторпа, педалируют мысль о том, что, несмотря на всю страсть к музыке, которая проявлялась в игре на фортепиано, в посещении концертов или занятиях композицией, делом жизни Наторпа была все-таки философия. Утверждается, что до последних лет Наторп сочинял, скорее, как любитель, занимаясь самосовершенствованием. Для него музыка была в какой-то степени творческой компенсацией его напряженной интеллектуальной работы.

Тем не менее, знакомство с музыкальными произведениями Пауля Наторпа убеждают нас в следующем. Его занятия философией вряд ли имели бы такой успех, если бы не обеспечиваемое композиторским творчеством оттачивание мысли Наторпа. Вместе с тем, то удивительное мастерство, которого философ-композитор достиг своими собственными усилиями в фортепианном, камерно-инструментальном и камерно-вокальном жанрах, говорит и свидетельствует о высочайшем уровне его как человека и как музыканта.

Обрисовывая перспективы проведенного исследования, выскажем мысль о возможном изучении всего музыкального наследия Наторпа в контексте времени, в которое жил и творил композитор-философ; проведении подробного сравнительного анализа произведений Наторпа с музыкальными творениями его великих предшественников и не менее великих потомков. Отдельного внимания заслуживает вопрос об исполнительской практике музыкальных произведений П. Наторпа, решение которого позволит обогатить представления о камерной музыке

XX века.

Поскольку в своей научной работе мы лишь предприняли робкую попытку показать, каким образом философские и музыкальные идеи взаимовлияют друг на друга, создавая питательную среду для становления личности музыканта, мыслителя и педагога, весьма интересным видится изучение наследия композитора с точки зрения *способа композиторского мышления*. Скажем, мог ли Наторп быть солидарным с И. Стравинским в том, что «...способ, которым он мыслит, – ... не очень отличается от математического»<sup>317</sup>. Понятно, что получить ответ на такой вопрос позволит тщательное изучение архивов философа-композитора и его эпистолярного наследия.

В данном контексте особую значимость личность философа-композитора обретает в ситуации, когда, с одной стороны, Наторп выступает связующим звеном между Платоном и Кантом, соединяя в себе прошлое и настоящее мировой философской мысли. С другой стороны, остается полноправным представителем австро-немецкой ветви позднего романтизма. Обобщив в своем творчестве достижения его лучших предшественников, Наторп, тем не менее, сохраняет себя, привлекая к своему музыкальному наследию «лица необщим выраженьем» (Б. Пастернак) исполнителей, которые устремлены в будущее.

Как не удивителен музыкально-философский мир Пауля Герхарда Наторпа, до настоящего времени жизнь и судьба этого немецкого мыслителя не стала предметом интереса со стороны научной общественности. Однако именно сегодня, когда мир озабочен поиском идеи, способной объединить человечество в совместном творчестве, обращение к личности этого философа, социального педагога и музыканта помогает осознать, заново открыв, одну простую истину.

---

<sup>317</sup> Стравинский И. Мысли о музыке. «Диалоги. Воспоминания...URL: <https://litresp.ru>...stravinskij...fedorovich ...vospomnaniya...

Стремление к личному самосовершенствованию в опоре на общечеловеческие ценности и традиции народа, частью которого является каждый из нас, помогая друг другу в достижении наилучшего результата – центральная задача, от решения которой зависит не только будущее культуры, но и будущее самого человечества. Пример Пауля Герхарда Наторпа, а в его лице и всех тех, чьи учения он без устали воплощал в жизнь, находя для этого соответствующий времени и месту язык, дарит нам надежду на то, что у нас есть шанс решить эту глобальную задачу если не на «отлично», то хотя бы на «хорошо».

Вместе с тем, мы надеемся, что наш опыт даст старт исследованиям других фигур XX века, среди которых особое место занимает профессиональный философ и профессиональный композитор, выпускник Киевской консерватории Владимир Николаевич Ильин. Обращение к имени этого мыслителя протягивает нити ко многим известным в музыкальной среде именам (достаточно сказать, что бабушка В. Н. Ильина, будучи блестящей пианисткой, слыла одной из любимых учениц А. Рубинштейна, а сам Владимир Николаевич с 1949 года преподавал в Парижской консерватории).

Творческое наследие философа-композитора довольно обширно. Это критические публикации (только с 1957 по 1971 годы вышло более 70 статей) и фундаментальные исследования. Выскажем предположение, что в свете обозначенной в диссертации проблематики наибольший интерес представляют те из них, которые российским музыковедам еще предстоит для себя открыть: «Проблема музыки в философии кн. В. Ф. Одоевского»; «Художественный стиль русских философов и ученых»; «Чайковский и русская симфония»; «Метафизические и нравственные устои русской литературы и их антитезы» и др.

Здесь же нельзя не упомянуть и многочисленные работы, посвященные таким философам, как Декарт, Лейбниц, Лосский, Розанов, Флоренский, Франк. Примечательно, что в собственной философской концепции В. Н. Ильин синтезирует «монадологию, неоплатонизм с неопифагореизмом и

морфологию как учение о форме-эйдосе вещи»<sup>318</sup>. Не менее перспективным видится и анализ музыкальных произведений В. Н. Ильина, выступившего автором двух опер. Одна написана на основе пьесы Л. Н. Андреева «Черные маски», которую ученые относят к самым загадочным произведениям писателя, выявляя в ней экзистенциальный контекст и обнаруживая параллели с философскими исканиями Н. Бердяева<sup>319</sup>. Другая создана по повести Н. В. Гоголя «Страшная месть». Помимо этого, композиторский опыт философа включает в себя три симфонии и ряд романсов. Все это еще ждет своего исследователя, который сумеет привлечь к имени этого философа-композитора внимание мировой общественности.

---

<sup>318</sup> Владимир Ильин. Дом русского зарубежья имени А. И. Солженицына. URL: <https://www.pravenc.ru/text/389449.html>

<sup>319</sup> Богатырева Н. Д. Экзистенциальный контекст пьесы Леонида Андреева «Черные маски». С. 94–100.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно, Т.* Философия новой музыки. / Т. Адорно. – Москва: Логос, 2001. – 352 с. – Текст : непосредственный.
2. *Азначеева, Е. Н.* Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста / Е. Н. Азначеева. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. Т. 2. 228 с. – Текст : непосредственный.
3. *Акиндинова, Т. А.* Эстетика неокантианства в Германии России: сравнительный анализ / Т. А. Акиндинова. – Текст : непосредственный // Кант между Западом и Востоком : в 2 ч. – Калининград, – 2005. – Ч. 1. – С. 134–141. – Текст: непосредственный. Кант между Западом и Востоком = : Kant zwischen West und Ost : к 200-летию со дня смерти и 280-летию со дня рождения Иммануила Канта : тр. междунар. семинара и междунар. конф. : в 2 ч. / под ред. В. Н. Брюшинкина Российский гос. ун-т им. Иммануила Канта сер МИОН. Межрегиональные исследования в общественных науках / М-во образования и науки Российской Федерации, ИНО-Центр (Информация. Наука. Образование), Ин-т им. Кеннана Центра Вудро Вильсона (США), Корпорация Карнеги в Нью-Йорке (США), Фонд Джона Д. и Кэтрин Т. Мак Артуров (США).
4. *Алесенкова В. Н.* Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре : автореф. [дис. ...] доктора. иск.: 17.00.09 / В. Н. Алесенкова. – Текст : непосредственный. – Теория и история искусства. – Саратов, – 2022. – 52 с. – Текст : непосредственный.
5. *Алесенкова В. Н.* Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре : автореф. [дис. ...] доктора. иск.: 17.00.09 / В. Н. Алесенкова. – Текст : непосредственный. – Теория и история искусства. – Саратов, – 2022. – 52 с. – Текст : непосредственный.
6. *Александрова, Л. В.* Математические основания древнегреческой теории музыки : лекция по античной теории музыки / Л. В. Александрова. – Новосибирск, 2009. – Текст : непосредственный.

7. *Александрова, Л. В.* Музыкальная акустика в трудах древних учёных : лекция по античной теории музыки / Л. В. Александрова. – Новосибирск, 2009. – Текст : непосредственный.
8. *Александрова, Л. В.* Музыкально-астрономические представления древних греков : лекция по античной теории музыки / Л. В. Александрова. – Новосибирск, 2016. – Текст : непосредственный.
9. *Александрова, Л. В.* Музыкальное воспитание в трактате Аристиды Квинтилиана «О музыке» / Л. В. Александрова, Н. В. Лямкина. – Текст : непосредственный // Альманах. – Година 5. Национална музикална академия «Проф. Панчо Владигеров», София, България, 2013(5).
10. *Александрова, Л. В.* Начала ритмики и метрики у Аристиды Квинтилиана / Л. В. Александрова, Н. В. Лямкина. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал. – Уфа, 2013/2 (13).
11. *Александрова, Л. В.* Никомаха из Герасы, пифагорейца, Руководство по гармонике, продиктованное на скорую руку (полная версия – главы 1–12) / Л. В. Александрова. – Текст : непосредственный // ΣΧΟΛΗ : философское антиковедение и классическая традиция : Журнал Центра изучения древней философии и классической традиции. – Новосибирск : Новосибирский гос. университет ; Институт философии и права СО РАН, 2009. – Т. 3, вып. I.
12. *Александрова, Л. В.* Опыт применения теории нечётких множеств к гармоническому анализу музыкальных произведений / Л. В. Александрова. – Текст : непосредственный // ЭВМ и проблемы музыкальной науки : межвузовский сборник трудов. – Новосибирск, – 1988. Вып. 7.
13. *Александрова, Л. В.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект / Л. В. Александрова. – Новосибирск, – 1995. – С. 3. – Текст : непосредственный.

14. *Александрова, Л. В.* Птолемея «Музыка». Неаполитанские извлечения / Л. В. Александрова. – Текст : непосредственный // *ΣΧΟΛΗ* : философское антиковедение и классическая традиция : Журнал Центра изучения древней философии и классической традиции. – Новосибирск : Новосибирский гос. университет ; Институт философии и права СО РАН, 2012. – Том 6, вып. 1.

15. *Аристотель [из Стагиры]*. Метафизика. – Москва, 1976. – Т. 1. – С. 326. – Текст : непосредственный.

16. *Бакрадзе, К.* Очерки по истории новейшей и современной буржуазной философии / К. Бакрадзе. – Текст : непосредственный // Тбилиси: Собчота Сакартвел, – 1960. – С. 265.

17. *Бакрадзе, К.* Очерки по истории новейшей и современной буржуазной философии / К. Бакрадзе. – Текст : непосредственный // Тбилиси: Собчота Сакартвел, – 1960. – С. 210–300.

18. *Балахонов, В. Е.* Ромен Роллан и его время («Жан Кристоф») / В. Е. Балахонов ; Ленинградский гос. ун-т им. А. А. Жданова. - Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1968. - 264 с. – С. 117, 126, 127. – Текст : непосредственный.

19. *Бахтин, М. М.* К философии поступка / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // *Работы 1920-х годов*. Киев, 1994. – С. 66–67.

20. *Бахтин, Н. М.* Ницше и музыка / Н. М. Бахтин. – Текст : электронный. – URL: <https://litvek.com/br/180705?p=10> (дата обращения 17.07.2021).

21. *Беленцов, С. И.* Е. Г. Кагаров и его вклад в изучение социальной педагогики Пауля Герхарда Наторпа / С. И. Беленцов. – Текст : непосредственный // *Образование. Наука. Карьера : Сборник научных статей Международной научно-методической конференции*. В 2-х томах, Курск, 24 января 2018 года / Ответственный редактор А.А. Горохов. Том 1. – Курск: Закрытое акционерное общество «Университетская книга», 2018. – С. 159-161.

22. *Беленцов, С. И.* К вопросу о социально-педагогическом учении Пауля Наторпа / С. И. Беленцов. – Текст : непосредственный // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2018. – № 1(45). – С. 110-117.
23. *Белов, В. Н.* Неокантианство. Ч. 2: Пауль Наторп. / В. Н. Белов. – Текст : непосредственный. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, – 2002. – Текст : непосредственный
24. *Белов, В. Н.* Философия религии Когена и Наторпа: спор о границе разума / В. Н. Белов. – Текст : непосредственный // Кантовский сборник. – 2020. – Т. 39, № 3. – С. 54-71.
25. *Белов, В. Н.* Неокантианство / В. Н. Белов. – Текст : непосредственный // Возникновение неокантианства. – Марбургская школа. – Герман Коген. – 2000. – 169 с.
26. *Березина, А. Г.* Герман Гессе / А. Г. Березина. – Текст : непосредственный. – Ленинград: Изд-во Ленинградского гос. университета, 1976. – С. 20. – Текст : непосредственный.
27. *Бимель, В.* Мартин Хайдеггер сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / В. Бимель. – Челябинск : Изд-во «Урал ЛТД». – 1998. – С. 54. – Текст : непосредственный.
28. Биография Ницше Фридриха. Интересные факты, произведения, цитаты. – Текст : электронный. – URL: [https://pikabu.ru/story/biografiya\\_proizvedeniyatsitaty\\_6288677](https://pikabu.ru/story/biografiya_proizvedeniyatsitaty_6288677) (дата обращения 18.03.20).
29. *Бобылева, Н. В.* Пифагорейская проблематика в философии музыки / Н. В. Бобылева. – Текст : непосредственный. – Вестник ТГПИ. С. 3–6.
30. *Богомолов, А. Г.* Pythagoras Musicus. De Musica Disciplina inter Artes Liberales Septem Posita / А. Г. Богомолов. – Текст : непосредственный // История и теория культуры : альманах : В 2-х томах / под ред. М. О.



Кедровой. – Москва : Изд-во Московского университета, 2018. – Т. 2. – С. 109–113.

31. Богомолов, А. Г. Этическое измерение музыкального звука в античной философии / А. Г. Богомолов. – Текст : непосредственный // Вестник Московского университета. – 2014. – № 3. – С. 102–112.

32. Борисов, Б. П. Реализм и постмодернизм в достижении музыкально-исполнительской аутентичности художественного образа / Б. П. Борисов. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. 2017. – № 4 (67). – С. 75–78.

33. В развитии музыкальной педагогики. – Текст : электронный. – URL: <https://studopedia.org/5-71565.html> (дата обращения: 13.07.2020).

34. Вендина, Т. И. В начале было Слово / Т. И. Вендина. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-nachale-bylo-slovo-5/viewer> (дата обращения: 26.03.2021).

35. Верба, Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ...д-ра иск.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный. – Санкт-Петербург, 2022. – С. 192. (712 с.)

36. Виндельбанд, В. Сократ / В. Виндельбанд. – Москва, 1995. С. 125. – Текст : непосредственный.

37. Волкова, П. С., Шаховский В. И. Духовность в аспекте искусства / П. С. Волкова, В. И. Шаховский. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. – № 4. – С. 187–198.

38. Волошинов, А. В. Еще раз о математической традиции красоты / А. В. Волошинов. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 2008. – № 8. – С. 102–112.

39. *Волошинов, А. В.* Математика и искусство / А. В. Волошинов. – Москва, 1992. – Текст : непосредственный.

40. *Волошинов, А. В.* Математические начала формообразования в искусстве / А. В. Волошинов. – Текст : непосредственный // Нелинейный

мир науки, образования, культуры : сб. научных трудов / под ред. Г. Ю. Ризниченко и др. - Москва : Прогресс-Традиция; Астрахань: Факел (ИПЦ Факел), 2003. – С. 19–28.

41. *Волошинов, А. В.* Пифагор : союз истины, добра и красоты / А. В. Волошинов. - 2-е изд. – Москва : URSS : ЛЕНАНД, 2007. – 224 с. – Текст : непосредственный.

42. *Воробьев, М. В.* Теория социальной педагогики Пауля Наторпа и ее актуальность для современного российского образования / М. В. Воробьев. – Текст : непосредственный // Кантовский сборник. – 2016. – № 2 (56). – С. 94–105.

43. *Галеев, Б. М.* Светомузыка: становление и сущность нового искусства / Б. М. Галеев. – Казань, 1976. – 272 с. – Текст : непосредственный.

44. *Ганцева, Н. Н.* Сократ и Аспазия – философский сюжет в творчестве Буля / Н. Н. Ганцева. – Текст : непосредственный // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2011. – № 2. – С. 107–112.

45. *Гейне, Г.* Полное собрание сочинений / Г. Гейне. – т. 7. с. 250. – Текст : непосредственный.

46. *Гейрингер, К.* Иоганнес Брамс / К. Гейрингер. – Москва : Музыка, – 1965. 432 с. – Текст : непосредственный.

47. *Гессе, Г.* Последнее лето Клингзора. Душа ребенка. Клейн и Вагнер / Г. Гессе ; пер. С. Апта. – Москва : АСТ, 2011. – 230 с. – Текст : непосредственный.

48. *Гессен, С. И.* Мое жизнеописание / С. И. Гессен. – Текст : непосредственный // Избранные сочинения. – сост. А. Валицкий, Н. Чистяков. – Москва, 1998. – С. 723—782.

49. *Гессен, С. И.* Пауль Наторп / С. И. Гессен. – Текст : непосредственный // Воля России : журнал политики и культуры. – 1924. – № 8–9. – С. 263–268.

50. *Гессен, С. И.* Педагогические сочинения / С. И. Гессен. – Саранск : Государственное унитарное предприятие Республики Мордовия Республиканская типография "Красный Октябрь", 2001. – 564 с. – (Педагогическая библиотека Российского Зарубежья ; Т. 1). – Текст : непосредственный.

51. *Го, Шаоин.* Две пьесы-фантазии Пауля Наторпа для фортепиано / Го Шаоин. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 1. – С. 72-79. – DOI 10.24412/2308-1031-2022-1-72-79.

52. *Го, Шаоин.* Музыкальное творчество композиторов-философов: к постановке вопроса. / Го Шаоин. – Текст : непосредственный. // *Adrupturam. У разрыва : сб материалов Международной науч.-практ. конф. «Актуал. проблемы социогуманитар. знания: вчера, сегодня, завтра»* (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). – Краснодар : ИП Магарин О. Г., 2020. – С. 94 – 99.

53. *Го, Шаоин.* Музыкально-философские искания Пауля Наторпа / Го Шаоин. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, – № 4. – С. 127-136. – DOI 10.24412/2308-1031-2021-4-127-136.

54. *Го, Шаоин.* Пауль Наторп как философ и композитор: к постановке вопроса / Го Шаоин. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. XVI Междунар. науч.-практ. конф. : Санкт-Петербург, 2021 г. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 92-97.

55. *Го, Шаоин.* Симбиоз музыки и философии в творчестве великих философов и музыкантов (на примере творчества П. Наторпа) / Го Шаоин. – Текст : непосредственный // Социально-гуманитарный аспект научного знания: современность и перспективы развития: Материалы I Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию Кубанского государственного аграрного университета им. И. Т. Трубилина, Краснодар, 24 ноября 2021 года / Кубанский государственный аграрный университет им. И.Т. Трубилина. – Краснодар: ООО «Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография), 2021. – С. 329 – 334.

56. *Го, Шаоин.* Скрипичная соната *fis-moll* Пауля Наторпа в контексте развития жанра. / Го Шаоин. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2021. – № 2(277). – С. 189–194. – DOI 10.53598/2410-3489-2021-2-277-189-194.

57. *Голосовкер, Я. Э.* Имагинативный абсолют / Я. Э. Голосовкер. – Москва: Академический проект, – 2012. – 318 с. – Текст : непосредственный.

58. *Гончаренко, С. С.* Зеркально-симметричные формы XX века в курсе анализа музыкальных произведений / С. С. Гончаренко – Текст : непосредственный // Современная музыка и проблемы воспитания музыковедов. Новосибирск, 1988. – С. 92–105.

59. *Гончаренко, С. С.* О числовой символике в Вариациях ор.27 А. Веберна / С. С. Гончаренко. – Текст : непосредственный // Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации. Кемерово: Санкт-Петербург, 2009. – С. 172–182.

60. *Гончаренко, С. С.* Зеркальная симметрия в музыке. / С. С. Гончаренко. – Текст : непосредственный. – Новосибирск: НГК, 1993. – 231 с.

61. *Гончаренко, С. С.* Информационные матрицы в художественном тексте / С. С. Гончаренко. – Текст : непосредственный // Информационная система вуза. Новосибирск, 1998. – С. 36–44.

62. *Гончаренко, С. С.* Музыкальные формы в стихах. / С. С. Гончаренко. – Текст : непосредственный. – Новосибирск: Окарина, 2012. – 93 с.

63. *Гончаренко, С. С.* О числовой символике композиционной модели *Var.* / С. С. Гончаренко. – Текст : непосредственный. // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского, 2021. – № 3. – С. 5–10.

64. *Горбунова, И. Б., Заливадный М. С.* Музыкально-теоретические воззрения Леонарда Эйлера: актуальное значение и перспективы. / И. Б.

Горбунова, М. С. Заливадный. – Текст : электронный // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина, – 2012. – № 4 (Т. 2). – С. 164–172. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/perspektivy> (дата обращения: 12.05.2023)

65. *Гороховик, Е. М.* Тагор Р. / Е. М. Гороховик. – Текст : электронный // Музыкальная энциклопедия. – URL: <https://dic.academic.ru/> (дата обращения 07.06.2022).

66. *Гофман, Э. Т. А.* Поэт и композитор / Э. Т. А. Гофман. – Текст : непосредственный. // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Ред. Н.Г. Шахназарова. Москва: Музыка, 1982. – Т. 2. – 432 с.

67. *Гудимова, С. А.* Предисловие. Musicamundane / С. А. Гудимова. – Текст : непосредственный. // Музыка в контексте культуры: сб. статей. – Москва, 2017. – С. 10.

68. *Гудимова, С. А.* Универсальный закон гармонии. / С. А. Гудимова. – Текст : непосредственный. // Музыка в контексте культуры: сб. ст. – Москва, 2017. – С. 59–74.

69. *Гуссерль, Э.* Логические исследования / Э. Гуссерль. – Текст : непосредственный. – Москва : Акад. проект, 2011. – 565 с. – ISBN 978-5-8291-1215-8.

70. *Гучинская, Н.* Предисловие / Н. Гучинская. – Текст : непосредственный. // Гессе Г. Собрание сочинений в 4 т. – Т. 2. – Санкт-Петербург: Северо-запад, 1994. – С. 6–30.

71. *Гущин, Я. Д.* Пауль Наторп и Сергей Гессен к вопросу об актуальности идей мыслителей в современном мире: историко-философский анализ. / Я. Д. Гущин. – Текст : непосредственный. // Личность. Общество. Государство: проблемы развития и взаимодействия. К 115-й годовщине рождения российского парламентаризма. XXXVII Адлерские чтения. Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Сочи, 22–26 октября 2021 г. – Краснодар: Традиция, 2021. – С. 98–102.

72. *Дамберг, С. В., Семенов В. Е.* Музыка как феномен повседневности. / С. В. Дамберг., В. Е. Семенов. – Текст : непосредственный. // Звучащая философия. Сборник материалов конференции. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 73–78.

73. *Девятко, Е. Д.* Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка. / Е. Д. Девятко. – Текст : непосредственный. // Проблемы музыкальной науки, 2019. – № 3. – С. 21–32.

74. *Джозеф, Т., Томас, А. М.* Махатма Ганди и гармония музыки. / Т. Джозеф, А. М. Томас. – Текст : электронный. – URL: <https://www.mkkgandhi.org/> (дата обращения 12.08.2022)

75. *Дмитриева Н. А.* Религия в пределах человечности: к истории проблемы религии в философии Пауля Наторпа / Н. А. Дмитриева. – Текст : непосредственный // Вера и знание: соотношение понятий в классической немецкой философии. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 260–270.

76. *Дмитриева Н. А.* Русское неокантианство: «Марбург» в России. Историко-философские очерки. / Н. А. Дмитриева. – Текст : непосредственный. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2007. – С. 78–106.

77. *Дмитриева, Н. А.* Вокруг «Социальной педагогики» Пауля Наторпа: В. Ф. Динзе в полемике о национальном воспитании. Часть 1 / Н. А. Дмитриева. – Текст : электронный // Кантовский сборник. – 2016. – Т. 35. – № 4. – С. 38–55. – URL: <https://journals.kantiana.ru/> (дата обращения: 30.12.2021)

78. *Доктор Намрата Мишра.* Махатма Ганди – уникальный музыкант. / Д-р Намрата. – Текст : электронный. // Перевод А. Котельникова. URL: <https://www.gandhi.ru/articles/muzykant/>(дата обращения 23.05.2019)

79. Дом культуры «ГЭС-2» открывает...– Текст : электронный. – URL: <https://www.culture.ru/>(дата обращения 23.05.2019)

80. *Друскин, М. С. И.* Брамс: Монография. / М. С. Друскин. – Текст : непосредственный. – Изд.4-е. – Ленинград: Музыка, 1988. – 96 с.

81. *Екатерина, Х.* Шёнберг Арнольд – «трезвое бунтарство» и рождение искусства / Х. Екатерина. – Текст : электронный. – URL: [https://znanio.ru/media/statya\\_828027130](https://znanio.ru/media/statya_828027130)(дата обращения 06.10.2019).

82. *Жабинский, К. А.* Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирная традиция XVII-XVIII веков. / К. А. Жабинский. – Текст : непосредственный // «От барокко к романтизму». Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / Отв. ред. С. В. Грохотов – Москва: Научноиздательский центр «Московская консерватория», 2010. – С. 220–241.

83. *Захаров, Д.* Пифагорейская школа. / Д. Захаров. – Текст : электронный. // Новый Акрополь. 2-98. – URL: <https://www.liveinternet.ru/post262978531/> (дата обращения: 23.0.2021).

84. *Заховаева, А. Г.* Искусство и его гуманизирующая роль: Соц.-филос. подход / А. Г. Заховаева. – Текст : непосредственный. – Москва: Междунар. пед. акад., 2001. – 141 с.

85. *Зеньковский, В. В.* Платон в истолковании П. Наторпа / В. В. Зеньковский. – Текст : непосредственный // Вопросы философии и психологии. – Москва, 1908. – Год XIX. Кн. V (95). – С. 588–619.

86. Из письма Наторпа Гуссерлю от 29. 01.1922 (Husserl.Op. cit. S. 146).

87. *Ильина, Т. Ф.* Орфическая тема в ранней опере: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Т. Ф. Ильина. – Новосибирск, 2002. – 262 с. – Текст : непосредственный.

88. *Каган, М. С.* Человеческая деятельность: (Опыт системного анализа). / М. С. Каган. – Текст : непосредственный. – Москва, 1974. – С. 120–121.

89. *Казин, А. Л.* Искусство как идеальный предмет / А. Л. Казин. – Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. По материалам IV Международного форума «Диалог

искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IV», Саратов, 17 декабря 2020 года. Том XIV. – Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2021. – С. 5–88.

90. *Кант, И.* Критика чистого разума. / И. Кант. [пер. с нем. Н. Лосского]. – Текст : непосредственный. – Москва : Эксмо, 2007. – (Антология мысли). – ISBN 978-5-699-14702-1.

91. *Кассирер, Э.* Философия символических форм / Э. Кассирер.: в 3 т. – Санкт-Петербург, 2002. Т. 3. – Текст : электронный – URL:<https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 18.06.2021).

92. *Климовицкий, А. И.* Бетховен и Гегель / А. И. Климовицкий. – Текст : непосредственный // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. статей. – Ленинград: ЛГИТМИК, 1972. – С. 131–146.

93. *Клюев, А. С.* Музыка как звуковое явление / А. С. Клюев. – Текст : непосредственный // Философия. Музыка. Синергетика: Сб. статей. – Санкт-Петербург: Астерион, 2012. – С. 4.

94. *Клюев, А. С.* Музыкальное образование, воспитание и обучение в феноменологическом ключе / А. С. Клюев. – Текст : непосредственный // Философские науки, 2019. – Т. 62. – № 11. – С. 46–55.

95. *Клюев, А. С.* Философия музыки: современный этап. / А. С. Клюев. – Текст : непосредственный // Музыка. Философия. Синергетика: Сб. статей. – Санкт-Петербург: Астерион. – С. 171.

96. *Коляденко, Н. П.* Феномен музыкальности в «Докторе Фаусте» Т. Манна / Н. П. Коляденко. – Текст : непосредственный // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 1997. – С. 109–132.

97. *Коляденко, Н. П.* Музыкальность художественной литературы: синестетический аспект / Н. П. Коляденко. – Текст : непосредственный // Идеи и идеалы. 2012. – № 2 (12). – С. 142–149.



98. *Коляденко, Н. П.* Философия науки и искусства: учебное пособие для магистрантов музыкальных вузов / Н. П. Коляденко – Текст : непосредственный . – Новосибирск : НГОНБ, 2023. – 154 с.

99. *Корнилаев, Л. Ю.* «Поворот к онтологии» в неокантианстве (П. Наторп и Э. Ласк) / Л. Ю. Корнилаев. – Текст : непосредственный // Философский журнал. – 2021. – Т. 14, – № 2. – С. 51–65.

100. *Корнилаев, Л. Ю.* Трансформация трансцендентализма в поздней философии П. Наторпа / Л. Ю. Корнилаев. – Текст : непосредственный // Трансцендентальный поворот в современной философии (5). – Москва : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный академический университет гуманитарных наук», 2020. – С. 110–112.

101. *Коростелев, В. В.* Между Л. Мицлером и И. Маттезоном : (творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика») / В. В. Коростелев. – Текст : непосредственный // Юж.-Рос. муз. альм. – 2013. – № 1(12). – С. 27–35.

102. *Кузнецова, И. С.* Иммануил Кант и музыка / И. С. Кузнецова. – Текст : электронный. – URL: <https://kant-online.ru/> (дата обращения 17.07.2020).

103. *Лазутина, Т. В.* Звук как феномен музыкального искусства / Т. В. Лазутина. – Текст : непосредственный // Труды 2-го Международного форума. Самара, 2006. – С. 33–36.

104. *Лазутина, Т. В.* Онто-гносеологические и аксиологические основания языка музыки: автореф. дис. ...д-ра филос. наук / Т. В. Лазутина. – Текст : непосредственный. – Специальность 09.00.01 – онтология и теория познания. Екатеринбург, 2009. – С. 22.

105. *Лазутина, Т. В.* Жест в языке музыки / Т. В. Лазутина. – Текст : непосредственный // Вестник Тамбовского гос. университета им. Г. Р. Державина. Сер. Гуманитарные науки. Выпуск 2 (70). Тамбов, 2009. – С. 91–93.

106. *Лейбниц, Г. В.* Сочинения : в 4-х томах. Т. 1 / Г. В. Лейбниц. – Текст : непосредственный // Метафизика.Монадология. – Москва : Мысль, 1982. – 636 с. (Философ. наследие)
107. *Летнянова, Э.* Какую музыку сочинял Фридрих Ницше / Э. Летнянова. – Текст : электронный. // Слово об авторе и перевод с англ. А. Щетинский. – URL: <https://nietzsche.ru/works/music/letnanova/> (дата обращения 17.11.2018).
108. *Лосев, А. Ф.* Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – Текст : непосредственный. – Москва : Мысль, 1991. – С. 212.
109. *Лосев, А. Ф.* Форма – стиль – выражение / А. Ф. Лосев. – Текст : непосредственный. – Москва : Мысль, 1995. – 944 с.
110. *Львов, К.* Песни судьбы / К. Львов. – Текст : электронный. – URL: <https://www.svoboda.org/html> (дата обращения 12.08.2018).
111. *Лямкина, Н. В.* Трактат Аристиды Квинтилиана «О музыке» (в трех книгах) / Н. В. Лямкина. – Текст : непосредственный. – Новосибирск, 2012.
112. *Майданский, А. Д.* Геометрический порядок доказательства и логический метод в «Этике» Спинозы / А. Д. Майданский. – Текст : электронный // Вопросы философии. 1999. – № 11. – С. 172–180. – URL: <https://caute.ru/am/text/geometr.html> (дата обращения 17.04.2019).
113. *Мамардашвили, М. К.* Беседы о мышлении / М. К. Мамардашвили. – Текст : непосредственный. – Санкт-Петербург, – 2018. – С. 98.
114. *Мартыненко, Л. Р.* Музыка и «музыкальное» в эстетико-философских текстах русской культуры первой половины XIX в. / Л. Р. Мартыненко. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – Челябинск, 2010 – № 3. – С. 73–76.
115. Математическая музыка. – Текст : электронный. – URL: <https://www.peterfarrett.com/mathmusic.html> (дата обращения 08.11.2018).

116. *Машкова, Л. А.* Музыкальность как творческий стиль Э. Т. А. Гофмана: новые аспекты интерпретации интертекстуальности в эпоху глобализации / Л. А. Машкова. – Текст : непосредственный // Вестник АГУ. 2015. – Вып. – 2 (153). – С. 73–78.
117. *Миронов, А. В.* Платон о музыкальном искусстве: опыт систематического анализа / А. В. Миронов. – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2019. – № 5. – С. 51–58.
118. *Митрофанова, А. А.* Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта / А. А. Митрофанова. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 8.
119. *Михайлов, И. А.* Наторп / И. А. Михайлов. – Текст : непосредственный // Новая философская энциклопедия : в 4-х томах / пред. науч.-ред. совета В. С. Стёпин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Мысль, 2010. – 2816 с.
120. *Молодцова, О.* Опера Ф. Бузони «Доктор Фауст» в контексте эпохи / О. Молодцова. – Текст : непосредственный // Исследования молодых музыковедов. – 2020. – № 6. – С. 329-336.
121. Настройки-3.Общество частных музыкальных... – Текст : электронный. – URL: <https://smotrim.ru/brand/69262>
122. *Наторп, П.* Избранные работы / П. Наторп. – Текст : непосредственный. – Москва : ИД Территория будущего, 2006. – 384 с.
123. *Наторп, П.* Кант и Марбургская школа / П. Наторп. – Текст : непосредственный // Новые идеи в философии. Непериодическое издание под ред. Н. О. Лосского, Э. Л. Радлова. Сб. № 5. – Санкт-Петербург, 1913. – С. 93–132.
124. *Наторп, П.* Культура народа и культура личности / П. Наторп. – Текст : непосредственный // Шесть лекций П. Наторпа, проф. Марбургского университета / пер. с нем. М. М. Рубинштейна. – Санкт-Петербург, 1912. – 189 с.

125. *Наторп, П.* Логика. Обоснование и логическое построение математики и математического естествознания (Сжатое пособие к лекциям) / П. Наторп. [пер. с нем. В. А. Радзиевского ; предисл. И. И. Лапшина. – СПб., 1909. – 64 с. – Текст : непосредственный. ... Логика : Обоснование и логич. построение математики и математ. естествознания: (Сжатое пособие к лекциям) / П. Наторп, проф. философии Марбург. ун-та; Пер. с нем. В.А. Радзиевского; С предисл. И.И. Лапшина, прив.-доц. Спб. ун-та. - Санкт-Петербург : Улей, 1909. - VIII, 64 с.; 22.

126. *Наторп, П.* Об исходном пункте философии / П. Наторп. – Текст : непосредственный // Кантовский сборник. – 2009. – № 1 (29). – С. 110–122.

127. *Наторп, П.* Общая педагогика / П. Наторп ; пер. с нем. Б. А. Фохта. – Москва, 1910. – Текст : непосредственный.

128. *Наторп, П.* Песталоцци. Его жизнь и его идеи / П. Наторп ; пер. с нем. М. А. Энгельгардта. – Санкт-Петербург, 1912. – 104 с. – Текст : непосредственный.

129. *Наторп, П.* Принцип относительности / П. Наторп. – Текст : непосредственный // *Минковский, Г.* Пространство и время / пер. И. В. Яшунского. – Санкт-Петербург, 1911b. – С. 75–93.

130. *Наторп, П.* Развитие народа и развитие личности / П. Наторп ; пер. с нем. А. Пальчика. – Санкт-Петербург, 1912. – 144 с. – Текст : непосредственный.

131. *Наторп, П.* Социальная педагогика / П. Наторп. – Текст : непосредственный // Теория воспитания воли на основе общности. пер. с нем. А.Я. Громбаха. – Санкт-Петербург, 1911. – XXVI, – 360 с.

132. *Наторп, П.* Социальная педагогика : теория воспитания воли на основе общности / П. Наторп ; пер. с нем. А. А. Громбаха. – Санкт-Петербург, 1911. – XXVI(2), – 360 с. – Текст : непосредственный.

133. *Наторп, П.* Социальный идеализм (фрагменты) / П. Наторп ; пер. с нем. М. И. Кагана // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1995. – № 1. – С. 55–126. – Текст : непосредственный.
134. *Наторп, П.* Философия и психология / П. Наторп. – Текст : непосредственный // Логос. – Санкт-Петербург, 1914. – Т. 1. – Вып. 1. – С. 34–56.
135. *Наторп, П.* Философия как основа педагогики / П. Наторп ; пер. с нем. Г. Г. Шпета. – Москва, 1910. – 106с. – Текст : непосредственный.
136. *Наторп, П.* Философская пропедевтика : (общее введение в философию и основные начала логики, этики и психологии) : [Пер. с 3-го немецкого издания] / П. Наторп ; пер. с нем., под ред. и с предисл. Б. А. Фохта. – Москва, 1911. – 118 с. – Текст : непосредственный.
137. *Гайденко, П. П.* Наторп Пауль / П. П. Гайденко. – Текст : непосредственный. // Большая Российская энциклопедия : в 30-ти томах : Нанонаука – Николай Кавасила / научно-редакционный совет: председатель - Ю. С. Осипов и др. – Москва : Большая российская энциклопедия, 2013. – С. 127.
138. *Наторп, П.* Новый энциклопедический словарь : В 48-ми томах / П. Наторп. – Текст : непосредственный. – Санкт-Петербург, 1911–1916.
139. *Наумова, Т. В.* М. С. Каган: системный подход как основа в исследовании человеческой деятельности / Т. В. Наумова. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 32. – С. 118-126.
140. Неокантианство немецкое и русское: между теорией познания и критикой культуры : [монография] / [У. Ренц и др.] ; гл. ред. С. Я. Левит. – Текст : непосредственный. – Москва : РОССПЭН, 2010. – 567 с. – (Humanitas).

141. *Нестеренко, М.* 10 писателей и философов, которые писали музыку / М. Нестеренко. – Текст : электронный. – URL: <https://gorky.media/context/10> (дата обращения 07.03.20).

142. *Неустроева Ю. О.* Пауль Наторп как один из основоположников социальной педагогики / Ю. О. Неустроева. – Текст : электронный // Психолого-педагогическое наследие прошлого в современной социально-педагогической деятельности : материалы 7-х междунар. Макаренковских студ. пед. чтений. – Екатеринбург, 2010 – С. 19–21. – URL: <http://makarenko-museum.ru/> (дата обращения: 30.12.2021).

143. *Нехаева, И. Н.* Философия музыки: особенности и перспективы развития / И. Н. Нехаева. – Текст : непосредственный // Философия, социология, политология. 2008. – С. 52–58.

144. *Никитина, Л. В.* Эволюция взглядов И. Канта на музыкальное искусство / Л. В. Никитина. – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. 2009. № 5(31). С. 56–59.

145. *Никулина, О. В.* Марбургская школа неокантианства: Г. Коген, П. Наторп, Э. Кассирер, Н. Гартман / О. В. Никулина. – Текст : непосредственный // Вестник Нижневарттовского государственного гуманитарного университета. – 2008. – № 2. – С. 76–80.

146. *Ницше, Ф.* Сочинения в 2-х томах / Ф. Ницше ; пер. с нем. К. А. Свасьяна; сост. ред. изд., вступ. ст. и примеч. – Москва : Мысль, 1996. – 829 с. – Текст : непосредственный.

147. *Ницше, Ф.* Избранные сочинения : в 2-х томах. Т. 2 / Ф. Ницше ; пер. с нем. Ю. М. Антоновского, Н. Полилова. – Москва: Мысль, 1990. – 426 с. – Текст : непосредственный.

148. *Ницше, Ф.* Полное собрание сочинений. Т. 1 / Ф. Ницше ; пер. под общ. ред. проф. Ф. Зелинского, С. Франка, Г. Рачинского, Я. Бермана. – Москва: Московское книгоиздательство, 1912. – 412 с. – Текст : непосредственный.

149. *Обухова, С.* Тагор – солнце Индии / С. Обухова. – Текст : электронный. – URL: <https://nowimir.ru/DATA.htm> (дата обращения 07.10.2018).
150. *Ортега-и-Гассет, Х.* Восстание масс : сборник [статей] / Х. Ортега-и-Гассет ; пер. с исп.. – Текст : непосредственный. – Москва : АСТ, 2003. – (Философия. Психология (ФП)).
151. *Павлова, Е. В.* Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедиальности : дис. ... канд. филолог. н.: 10.01.03 / Е. В. Павлова. – Текст : непосредственный. – Москва, – 2010. – 200 с.
152. *Перцев, А. С.* Кант и Наторп: эволюция эпистемологической концепции как реакция на смену познавательной установки / А. С. Перцев. – Текст : непосредственный // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – Т. 6, № 5. – С. 315–320.
153. *Перцев, А. С., Пименов В. А.* Пауль Наторп: развитие кантианской теоретико-познавательной модели как ответ на вызовы неклассической науки / А. С. Перцев, В. А. Пименов. – Текст : непосредственный // Философия науки и техники. – 2015. – Т. 20, № 2. – С. 128–141.
154. *Пичко, Н. С.* Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре / Н. С. Пичко. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/> (дата обращения 18.04.2022).
155. *Плисецкая, М. М.* В начале был жест / М. М. Плисецкая. – Текст : электронный. – Известия. – URL: <https://etazhi-lit.ru> (дата обращения: 27.04.2019).
156. *Протоирей, Александр Мень.* Дионис, Логос, Судьба / Прот. Александр. – Текст : непосредственный.– Москва: «Путь, Истина и Жизнь», 2002. – 396 с.
157. *Протопопов, В. В.* Русская мысль о музыке в XVII веке / В. В. Протопопов. – Текст : непосредственный. – Москва: Изд-во Музыка, 1989. – 90 с.
158. *Рассел, Б.* История западной философии. / Б. Рассел. – Текст : непосредственный. – Москва: Миф, – 1993. – С. 56.

159. *Ребещенкова, И. Г.* Пауль Наторп: интерпретация платонизма как «предчувствия» трансцендентального идеализма / И. Г. Ребещенкова. – Текст : непосредственный // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2013. – Т. 14, № 3. – С. 168–171.
160. *Рожкина, Н. Р., Рымарчук А. А.* Космическая музыка в концепциях Пифагора / Н Р. Рожкина, А. А. Рымарчук, А. В. Ланденюк – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. – 2010. – Т. 2 – № 6. – С. 408–409.
161. *Ромен, Р.* Музыканты прошлых дней / Р. Ромен. – Текст : непосредственный. – Москва, 1938. – С. 266.
162. *Руднев, В. П.* Введение в шизореальность. / В. П. Руднев. – Текст : непосредственный. – Москва: Аграф, 2011. – 221 с.
163. *Руколеева, Р. Т.* «Соната в прозе»: гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе / Р. Т. Руколеева. – Текст : непосредственный // Дискуссия, 2011. – № 1. – С. 58–63.
164. *Самсонова, Т. П.* Философия и музыка: Рихард Вагнер и Фридрих Ницше электронный ресурс / Т. П. Самсонова. – Текст : электронный – URL: <https://cyberleninka.ru/> (Дата обращения: 11.04.2022).
165. *Свасьян, К. А.* Освальд Шпенглер и его реквием по Западу. / К. А. Свасьян., О. Шпенглер. – Текст : непосредственный // Закат Европы: очерки мировой морфологии истории. – Москва: Мысль, 1993. – С. 18.
166. *Селитренников, А. М.* Новая система панлогизма / А. М. Селитренников. – Текст : непосредственный // Вопросы философии и психологии, 1911. – Кн. 106. – С. 94–115.
167. *Семенович, А. В.* Музыка и Закон: утраченная гармония / А. В. Семенович. – Текст : непосредственный // Философия музыки – философия человека: Россия – Китай: мат. межд. науч.-практ. конф. Владимир: ВЛГУ, 2017. – С. 50–59.
168. *Сенэс, Ж.* Герман Гессе, или Жизнь Мага / Ж. Сенэс. – Текст : непосредственный. – Москва: Молодая гвардия, 2004. – С. 29. (288 с.)



169. *Сирота, Э.* Ницше: музыка и Вагнер. Жизнь и биография Фридриха Ницше / Э. Сирота. – Текст : электронный. – URL: <http://nitshe.ru/nicshe-zhizn-biography-life-3.html> (дата обращения 09.03.20).
170. *Соловьев, Вл. С.* Философские начала цельного знания / Соловьев Вл. – Текст : непосредственный // Соч.: в 2-х т. Т. 2. Москва: Мысль, 1990. – С. 179–180. (288 с).
171. *Сорокин, П. А.* П. Наторп. Социальная педагогика / П. А. Сорокин. – Текст : непосредственный // Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма, 1911. – № 4. – С. 100–109.
172. *Суханцева, В. К.* Музыка как мир человека (от идеи Вселенной к философии музыки) / В. К. Суханцева – Текст : электронный. – URL: <https://kph.ffs.npu.edu.ua/> (дата обращения 18.04.2022).
173. *Тетюев, Л. И.* Эстетика в системе философии Пауля Наторпа / Л. И. Тетюев. – Текст : непосредственный // Кантовский сборник. – 2014. – № 2(48). – С. 53–61.
174. *Толкин, Дж. Р. Р.* Сильмарилион / Дж. Р. Р. Толкин. – Текст : непосредственный // Эпос нолдоров. – Москва, 1992.
175. *У Сянцзэ.* «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики / У Сянцзэ. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки, 2022. – № 3. – С. 29–44.
176. *У Сянцзэ.* Оперное творчество Ф. Бузони в свете эстетических принципов композитора: дис. канд. искусств. / У Сянцзэ. – Текст : непосредственный. – Санкт-Петербург, 2023. – С. 155.
177. *У Сянцзэ.* Оперное творчество Ферруччо Бузони в свете эстетических принципов композитора / У. Сянцзэ. – Текст : электронный: дис. ...канд искусств. – Санкт-Петербург, 2023; Козырев А. – URL:<https://dissert.herzen.spb.ru/>(Дата обращения: 17.05.2022).
178. *Уваров, М. С.* Музыка как модель антиномической диалектики / М. С. Уваров. – Текст : непосредственный // Парадигма: философско-культурологический журнал, 2022. – № 37. – С. 7–24.

179. *Урицкая, Б. С.* Ромен Роллан – музыкант. /Б. С. Урицкая. – Текст : непосредственный. – Ленинград, 1974. – С. 5.

180. *Феоктистов, В. В., Феоктистова О. П., Чернышова, И. Н.* Жан Лерон д'Аламбер и его принцип в современной интерпретации. / В. В. Феоктистов., О. П. Феоктистова., И. Н. Чернышова. – Текст : электронный // Наука и образование. МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2016. – № 06. – С. 263 (С. 260–272). – URL: <https://cyberleninka.ru/> (дата обращения 07.01.2019)

181. *Флоря, А. К.* Философско-эстетические и исполнительско-стилистические принципы музыкального романтизма и их претворение в жанре скрипичной сонаты Джеордже Энеску и его последователей / А. К. Флоря. – Текст : непосредственный // Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России : Сборник научных статей и материалов заседаний круглых столов / Составитель А. С. Макурина. – Челябинск : Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, 2019. – С. 262–268.

182. *Фомина, З. В.* Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. / З. В. Фомина. – Текст : непосредственный. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2011. – 208 с.

183. *Фохт, Б. А.* Избранное (из философского наследия) / Б. А. Фохт. – Текст : непосредственный // – Москва : Прогресс-Традиция, 2003.– 456с. – ISBN 5-89826-153-2

184. *Францева-Дозорова Е. Н.* Философы и музыка / Е. Н. Францева-Дозорова. – Текст : электронный – Москва: Самообразование, 2007.

185. *Францева-Дозорова, Е. Н.* Музыка в жизни Пифагора и других странствующих музыкантов-мудрецов Древней Эллады / Е. Н. Францева-Дозорова. – Текст : непосредственный // Вестник МПГУ. Серия: Философские науки, 2012. – № 2(6). – С. 101–109.

186. *Хазанов, Б.* Черное солнце философии: Шопенгауэр / Б. Хазанов. – Текст : непосредственный // Вопросы философии, Москва : Государственная публичная историческая библиотека (ГПИБ), 2002. – № 3. – С. 173–178.

187. *Холопов, Ю. Н.* О формах постижения музыкального бытия. /Ю.Н. Холопов. – Текст : электронный – URL:<https://cyberleninka.ru/> (дата обращения:21.09.2020).

188. *Чернов, А. В.* Основные эстетические тенденции применительно к интерпретации поздних сонат Л. ван Бетховена / А. В. Чернов. – Текст : электронный // Философские основы творчества Бетховена. – URL: <https://poisk-ru.ru/s34686t13.html> (дата обращения 07.01.2023).

189. *Чернявская, Ю. Г.* Фантазийные сочинения Роберта Шумана к истории и теории жанра фантазии : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ю. Г. Чернявская. – Текст : непосредственный. – Москва, 2017. – 22 с.

190. *Шалтупер, Ю. В.* Заметки о Максе Регере / Ю. В. Шалтупер. – Текст : непосредственный // Советская музыка, 1973. – № 12. – С. 94–101.

191. *Шаховский, В. И.* В начале была... эмоция / В. И. Шаховский. – Текст : непосредственный // Мир языкознания и коммуникации: Электронный научный журнал, 2008. – № 11. – С. 19–23.

192. *Шаховский, В. И., Волкова П. С.* Язык как система: значение и смысл / В. И. Шаховский, П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Филологические науки в МГИМО, 2020. – № 23(3). – С. 48–62.

193. *Шестакова, В. П.* Музыкальная эстетика западно европейского средневековья и возрождения / В. П. Шестакова. – Текст : непосредственный. – Москва, 1966 – 574 с.

194. *Шестакова, В. П.* Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / В. П. Шестакова. – Текст : непосредственный. – Москва, 1971. – С. 378.

195. *Шитикова, Р. Г.* Соната в музыке XX века: типология жанра: автореф. дис. ... д-ра иск. / Р. Г. Шитикова. – Текст : непосредственный. – Санкт-Петербург, – 2022.

196. *Штольценберг, Ю.* Герменевтика и последнее обоснование. Ханс-Георг Гадамер и поздний Пауль Наторп / Ю. Штольценберг. – Текст : непосредственный // Иммануил Кант и актуальные проблемы современной философии : в 2 т./ под общ. ред. В. Н. Белова, Л. И. Тетюева. – Москва, 2008. – Т. 2. – С. 169–179.

197. *Шюре, Э.* Великие посвященные : очерк эзотеризма религий / Э. Шюре – Текст : непосредственный. [пер. с фр. Е. Писаревой]. – Москва, «Азбука», 2021. – 576 с.

198. *Щербакова, Е. М.* Ницше и музыка / Е. М. Щербакова. – Коломна: КГП, 2009. – Текст : непосредственный.

199. *Эйфман, Б.* В начале был жест / Б. Эйфман. – Текст : электронный. – URL: <https://etazhi-lit.ru/> (дата обращения: 27.04.2019).

200. *Элькан, О. Б.* Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дис. ... д-ра искусств. / О. Б. Элькан. – Симферополь, 2020. – Текст : непосредственный.

### Литература на иностранных языках

201. *Aars, A.* Review of Natorp's Platos Ideenlehre. / A. Aars. // Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie. – 1905. – № 29. – S. 520–526.

202. *Auernheimer, G.* Erziehungswissenschaft contra Pädagogik / G. Auernheimer. // Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik. – Bochum., – 1968. – 9.

203. *Bertz, C.* Paul Natorp – Der Philosoph als Komponist. / C. Bertz. 03 September 2015. [Electronic resource] – URL: <https://www2.campus-halensis.de/artikel/paul-natorp-der-philosoph-als-komponist/> (date of the application 02.01.2021).
204. *Blankertz, H.* Der Begriff der Pädagogik im Neukantianismus / H. Blankertz, // Beltz. – Berlin:Weinheim – 1959.
205. *Brelage, M.* Fundamentalanalyse und Regionalanalyse. / M. Brelage. – Ph. D. Dissertation (Philosophy) – Universität Köln.– 1957.
206. *Buchenau, A.* Natorps Monismus der Erfahrung und das Problem der Psychologie. / A. Buchenau – Beyer : Langensalza. – 1913.
207. *Carnap, R.* Der Raum (Kant-Studien 56 supp.) / R. Carnap – Berlin: Reuther und Reichard. – 1922.
208. *Dahlstrom, D. O.* Natorp's psychology. / D. O. Dahlstrom. – in de Warren and Staiti. – 2015. – S. 240–260.
209. *De Warren, N., Staiti, A.* New Approaches to Neo-Kantianism. / N. De Warren, A. Staiti. – Cambridge: Cambridge University Press. – 2015.
210. *Edel, G.* Die Entkräftung des Absoluten: Ursprung und Hypothesis in der Philosophie Hermann Cohens / G. Edel – in Orth and Holzhey., – 1994. – S. 329–42.
211. *Gigliotti, G.* Objekt und Methode: Das Problem der Psychologie in Natorps Philosophie / G. Gigliotti. – Schmid, 1997. – S. 95–113.
212. *Hesse, H.* Musik: Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. / H. Hesse . – Hrsg. von Volker Michels. – Aufl. 13. – Frankfurt a. M.: SuhrkampVerl., 1986. – 265 S.
213. *Knyt, E. E.* Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities. / E.E. Knyt. – Stanford: Leland Stanford Junior University, 2010. – P. 54.
214. *Levy, H.* Paul Natorps praktische Philosophie / H. Levy – Kant-Studien. – 1926. – S. 311–329.

215. *Natorp, P.* Allegemeine Psychologie nach kritischer Methode. 1. Buch: Objekt und Methode der Psychologie / P. Natorp. – Tübingen, 1912. – 352 S.
216. *Natorp, P.* Die deutsche Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Hrsg. von P. Schmidt. 2. Aufl. Bd. 1. / P. Natorp // Selbstdarstellung. – Leipzig, 1923. S. 161– 190.
217. *Natorp, P.* Die logischen Grundlagen der exakten Wissenschaften. / P. Natorp. – Leipzig – Berlin, – 1910. – XX, 416 S.
218. *Natorp, P.* Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode. Freiburg i. B.: AkademischeVerlagsbuchhandlung von J. C. B. / P. Natorp. – Mohr, 1888. – 15 S.
219. *Natorp, P.* Fjedor Dostojewskis Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrisis. / P. Natorp. – Jena: Diederichs, 1923. – 41 S.
220. *Natorp, P.* Gesammelte Abhandlungen zur Sozialpädagogik. Abt. 1. Historisches / P. Natorp. – Stuttgart, 1907. – VIII, – 510 S.
221. *Natorp, P.* Hermann Cohen als Mensch, Lehrer und Forscher / P. Natorp. – Marburg, 1918. – 30 S. – (Marburger Akademische Reden, Nr. 39).
222. *Natorp, P.* Individuum und Gemeinschaft / P. Natorp. – Jena, 1921.
223. *Natorp, P.* Neue Richtlinien sozialer Erziehung / P. Natorp. // Sozialidealismus. – Berlin, 1920.
224. *Natorp, P.* Philosophie, ihr Problem und ihre Probleme. Einführung in den kritischen Idealismus / P. Natorp. – Göttingen, 1911. — 172 S. — (Wege zur Philosophie; 1).
225. *Natorp, P.* Philosophische Propädeutik (Allgemeine Einleitung in die Philosophie und Anfangsgründe der Logik, Ethik und Psychologie). 2. Aufl. / P. Natorp. –Marburg, 1905.
226. *Natorp, P.* Philosophische Systematik. Aus dem Nachlass hrsg. Mit der Gedankrede zum 100 Geburtstag von H.-G. Gadamer sowie mit Einl. und textkritischen Anwerk. von H. Knittermeyer. / P. Natorp. – Hamburg, 1958. – XL, 420 S.

227. *Natorp, P.* Platos Ideenlehre: Eine Einführung in den Idealismus / P. Natorp. – Hamburg, 2004. – 572 S.

228. *Natorp, P.* Recht und Sittlichkeit. Ein Beitrag zur kategorialen Begründung der praktischen Philosophie. Mit besonderem Bezug auf Hermann Cohens «Ethik des reinen Willens» und Rudolf Stammlers «Theorie der Rechtswissenschaft». / P. Natorp. – Kant-Studien. 1913. Bd. XVIII. H. 1-2. S. 1-79.

229. *Natorp, P.* Religion innerhalb der Grenzen der Humanität. Ein Kapitel zur Grundlegung der Sozialpädagogik. 2-te durchgesehene und um ein Nachwort vermehrte Aufl / P. Natorp. – Tübingen, 1908. – VII, 126 S.

230. *Natorp, P.* Theorie der Willenserziehung auf der Grundlage der Gemeinschaft / P. Natorp. // Sozialpdagogik. – Stuttgart, 1899. – VIII, 352 S.

231. *Natorp, P.* Vorlesungen über Praktische Philosophie / P. Natorp. – Erlangen, 1925.

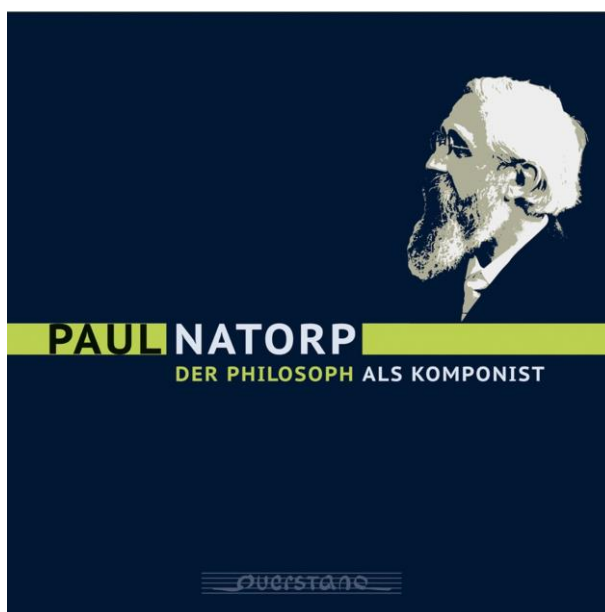
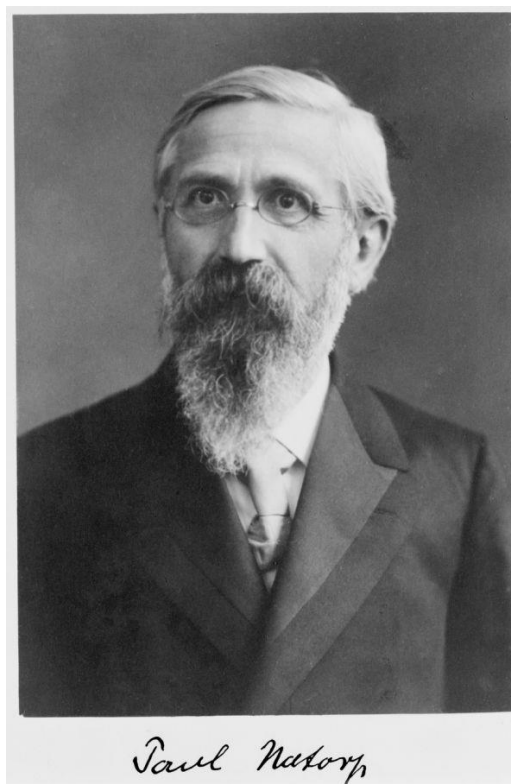
232. *Natorp, P.* Zum Gedächtnis Kants. Sonderdruck aus «Deutsche Schule. 1904. H. II» / P. Natorp. – Leipzig, 1904. – 23 S.

233. *Natorp, P.* Über objektive und subjektive Begründung der Erkenntnis / P. Natorp. // Philosophische Monatshefte. 1887. Bd. XXIII. S. 257–286.

234. Rückert, Johann Michael Friedrich. – Британская энциклопедия. Т. 23. – Издательство Кембриджского университета. – С. 183.

235. *Stolzenberg, J.* Vitus F. Romantic passion and motivic consistency – Paul Natorp as a composer: Аннотация к Audio CD «Natorp, Paul – Der Philosoph als Komponist» / J. Stolzenberg., F. Vitus // Querstand. 11.09.2015.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Обложка компакт-диска музыки П. Г. Наторпа.



## Философия науки и музыкальной эстетики Карла Поппера

Ло Ифэн

В дискуссии на тему «Философские основания, объекты и методы музыкальной эстетики», инициированной «Китайским музыковедением», я подумал, что можно будет обсудить отношения между философией науки и музыкальной эстетикой, оказавшие глубокое влияние на весь XX век. С этой точки зрения особый интерес вызывает теория Карла Поппера в философии науки, названного самым оригинальным, глубоким, строгим и разносторонним мыслителем современности. Для нас важно, что он глубоко интересовался музыкальным искусством и даже учился в Венской музыкальной академии.

Особенно поразительно, что основные идеи этого великого философа непосредственно вытекают из музыки, точнее говоря, они исходят из специфики его мышления, которая напрямую связана с его пониманием полифонической музыки. Потому, нет причин, по которым музыкальная эстетика не должна обращать внимание на идею «исследовать и использовать». Когда мы находимся на идеологической позиции Поппера, мы уверены, что погружаясь в глубины его философии науки, мы не вернемся «с пустыми руками».

Мы можем узнать о процессе интеллектуального роста Поппера и неисчерпаемой роли музыки в формировании его основных идей из автобиографии Поппера «Бесконечное исследование», которая известна как выдающийся документ в истории мысли. Поппер пишет, что связь между музыкой и его интеллектуальным развитием в узком смысле заключается в следующем. Из его интереса к музыке возникли, по крайней мере, три мысли, которые оттачивались на протяжении всей жизни философа. Одна связана с его представлениями о догматическом и критическом. Вторая – с различием между двумя подходами к композиторскому творчеству, для которой Наторп предлагает использовать понятия «субъективное» и «объективные». Третья – признание интеллектуального оскудения и разрушительной силы историцистской мысли в музыке и в искусстве вообще.

Три мысли, которые описал сам Поппер, фактически включали в себя почти все содержание его философской системы. Из первой вышла методология предположения-опровержения фальсификации, которая является ядром его концепции, а также его основным вкладом в философию науки, заложившим краеугольный камень критического рационализма. Вторая привела Поппера к разделению «трех миров», инициируя знаменитую теорию «W3», включающую эпистемологию. Из третьей мысли Поппер вывел свою социальную философию.

Как Поппер понял все это из зарождения полифонической музыки? Подобно философии, содержащейся в афоризме Спинозы «всякое утверждение есть отрицание», любое ограничение содержит в себе своего рода свободу. Поппер понял, что без церковной «легализации» григорианского пения и ограничений, накладываемых на богослужебную музыку, не было

бы первой отправной точки: мелодии. Если бы у церковных музыкантов была такая же свобода, как у народных певцов, у них, конечно, не было бы ни нужды, ни стимула изобретать полифонию, поскольку именно установленное каноническое обеспечивает рамки, порядок и регулярность, делающие возможной упорядоченную изобретательскую свободу.

Позже Поппер возвел эту идею в общий методологический принцип в философии науки, настаивая на следующем положении. Если не будет в качестве основы возможно необоснованной и смелой догадки или гипотезы, то не будет стадии критического мышления в науке. Поппер считал, что идея, которую он вывел из происхождения полифонической музыки, очень важна. Она не только подтверждается многими примерами в истории науки и имеет преимущества в логике, но только отсюда мы можем найти доступ к неведомому миру. Некоторые из основных работ Поппера, такие как «Предположения и опровержения – рост научных знаний», основаны на этой основной идее.

Поппер может быть одним из немногих великих философов в истории, которые черпали свои основные идеи непосредственно из музыки, хотя в истории философия и музыка имеют глубокую и переплетенную связь, от предсократов на Западе до китайского Конфуция и Лао-цзы. Поскольку в целом для Поппера музыка имеет статус философской онтологии, представляется весьма разумным и логичным найти связь между его мировоззренческой системой и музыкальной эстетикой. Секрет процесса композиции во многом отражается в мыслительной стратегии творческой деятельности. Прежде всего нужно объяснить, как может происходить творческий акт и с чего он начинается?

По мысли Поппера, подобно тому, как наука может исходить только из проблемы, так и художественное творчество должно иметь начальную отправную точку. Британский музыковед Д. Кирк однажды говорил об этом моменте, указав на четыре отправных пункта в деле композиторского творчества: литературные произведения как «понятия» (такие, как месса, песня, опера, оратория); «литературные» понятия (такие, как название, опера), идеал или понятие, как, например, «Героическая симфония» и т. д., то есть чисто музыкальные импульсы (например, желание написать большую симфонию)<sup>320</sup>.

Процесс и механизм от приобретения «исходной схемы» в обучении до создания собственных музыкальных идей является своего рода «перекрестным оплодотворением» на языке Д. Кирка, который использует этот биологический термин для объяснения возникновения музыкального вдохновения. Последнее, очевидно, является результатом взаимного оплодотво-

---

<sup>320</sup> Как утверждает А. Копленд, четыре исходных пункта Кирка являют собой гипермузыкальный подход. В силу того, что нет музыки вне музыки, музыкант не может не осознавать ни первых данных нот или групп тонов, ни их влияния на смысл существования публики и собственных ушей, он лишь неведомо для себя выстраивает из них опору.

рения основного ритмического импульса и основного мелодического термина. Интересно, что композитор Барток также сделал подобное заявление. Он назвал смешение и изменение различных мелодий «гибридизацией и вторичным скрещиванием».

Вне всяких сомнений, и теоретик, философски размышляющий над этим вопросом, и композитор, непосредственно участвующий в творческой практике, одинаково признают, что творческая деятельность начинается с исходной схемы, которая связана и с музыкальной лексикой, и с определенными понятиями, и с музыкальной средой человека в широком смысле. Все это выступает своеобразной точкой опоры для композитора. Другими словами, процесс сочинения музыки нередко начинается с предсуществующей вещи, которая не отмечена для композитора собственно творчеством.

На наш взгляд, именно это имел в виду Поппер, когда говорил, что мы «не можем начать с чистого листа». Никто, ни гений, ни ремесленник, не могут создать из ничего, разница только в количестве предсуществующих вещей – так называемой исходной схеме, или в качестве и силе перекрестного опыления. Однако значение возникающих в результате музыкальных идей или тем состоит лишь в том, чтобы дать возможность начаться более позднему рациональному сочинительскому поведению. А. Копленд говорил: чем более неполная и неважная тема, тем больше она несет в себе стимула для рождения нового смысла. Некоторые превосходные органские фуги Баха основаны на относительно скучных темах.

Как свидетельствует Поппер, когда у нас есть начальная отправная точка, далее следует рациональный этап, полный «проб и ошибок», «критики», то есть создание новой структуры и целой живой музыки в русле собственного творческого мыслительного процесса. Принимая во внимание тот факт, что существуют разные типы композиторов – таких мастеров, как П. Хиндемит или таких вдохновенных гениев, как Шуберт, а также то, что каждый композитор имеет свой собственный набор методов работы Поппер настаивает на следующем. Все они неизбежно опираются на метод проб и ошибок.

Что в художественном творчестве «неправильное»? На это, кажется, невозможно сослаться, но композиторы действительно переделывают свои произведения. Д. Кирк сказал о Бетховене так: «его творческое воображение часто не «попадало» в тот синтез тональной ноты и ритмической тяги, являющие собой суть эмоции, которую он хотел выразить. Потому он вынужден был применять свою технику сознательно, пробуя черпать вдохновение из различных форм до тех пор, пока не достигнет желаемого результата». Кирк добавляет, что пример Бетховена – ярчайшее свидетельство того, что «композитор реализует смутную «концепцию» как микрокосм всей его композиции».

Специально заметим, что на самом деле попперовская стратегия мышления находит свое отражение не только в музыке. Аналогией импровиза-

ционного коллективного сочинения со значительным мастерством и идеальной координацией, к которому можно отнести совместное творчество китайских фольклорных и западных джазовых групп выступает деятельность китайских художников. Знание того, что нарисуют другие люди, наблюдение, корректировка и согласование картинок, исследование и устранение их в идеологии, кажется, приносит свой штрих в духовную деятельность «игры» с картинками. В данном контексте необходимо соблюдается только одно условие: каждый живописец знаком с тайнами этого искусства и имеет аналогичную приобретенную «исходную схему», иначе эта творческая деятельность совершенно невозможна.

Мы называем методологические принципы Поппера в высшей степени универсальными в музыкальной эстетике, потому что почти такие же мыслительные стратегии существуют в древнейшей композиторской технике нашего народа. Метод сочинения музыки древними людьми примерно таков: основное внимание уделяется главному, а именно: значениям, содержащимся в таких глаголах, как инь, бянь, пинг, би, украшение, кан и хэ. И почти все они имеют значение сравнения, исключения, обработки, организации, синтеза. Наиболее важным из них является «параметр», что означает отсылка, отсылка и отсылка. Это сравнение двух объектов действия, поведения. Что же касается исходного значения «джин», заключенного в приведенных выше глаголах, то можно сказать, что все они являются стадиями критического мышления, здесь обнаруживается по существу сходная закономерность в композиционном мышлении на Востоке и на Западе и это процесс, который содержит содержание философии Поппера.

Каков механизм или тайна художественного понимания? Это всегда было предметом споров и разногласий между школами мысли. Как понять пьесу, стихотворение, картину, музыкальное произведение? Взяв драму «Медя» как случай, когда злая женщина убивает младенца, читая поэму «Пророк, пускающий уток на весенней реке» и задавая вопрос «Разве гусь не должен знать?», ища образ конкретного предмета в музыкальном произведении и т. д., естественно, не считается оценкой искусства. Созерцание картины, слушание музыки или чтение стихов надо рассматривать как нечто сущее и не сущее, форму и неосвязаемость, т. е. так называемый «образ», без которого понимание не имеет ничего общего с искусством.

Те, кто владеет этим путем, могут в ограниченных произведениях осознать истинный смысл жизни, общества, истории, действительности и безграничной деятельности человеческого духа, и даже могут создать собственные произведения. Например, Ясунари Кавабата говорил, что красота литературы династии Хэйан в Японии – это извилистый и приятный плющ, а Ромен Роллан говорил, что эпические поэмы Гомера и симфонии Бетховена обладают грубой и примитивной силой.

Есть ли какие-то правила, которым нужно следовать? Теория Поппера, кажется, предлагает объяснение. Произведение есть предсуществующая «вещь» для тех, кто ее понимает и ценит. Однако для всех остальных

оно не «вещь», а образ этой «вещи». Прекрасное и ошибочное в эстетическом созерцании неизбежно станет результатом поэтической интуиции, которая исходит из свободного творчества разума точно так же, как предполагаемая теория Поппера в науке. Их природа весьма сходна, чем невянтнее значение художественного произведения, тем больше, конечно, в понимании опытного содержания, это справедливо как для отдельного произведения, так и для различных видов искусства. Фигуративная картина, безымянная музыкальная пьеса, очевидно, могут сделать наполнить для воспринимающего опыт более эмпирическим содержанием, они могут почти вобрать в себя бесконечное разнообразие понимания слушателей и создать чрезвычайно богатые духовные образы.

Для общей многоинтерпретации художественных произведений или предельной многоинтерпретации музыкальных произведений интерпретатор должен, как и создавший его художник, предвосхищать множество художественных знаний или воспринимать художественную среду в широком смысле, чтобы овладеть ею. Он должен располагать в своем арсенале большим количеством «исходных схем», чтобы по-настоящему понять произведения искусства. Так называемое непостижимое или непонятное искусство определяется тем, что между художником и реципиентом нет или мало общих «исходных схем», что затрудняет или делает попросту не возможным их общение.

Другими словами, предсуществующая «исходная схема» является не только отправной точкой творения, но и отправной точкой понимания, точно так же, как творение в науке часто начинается с предсуществующей исходной точки, которая не является творческой.

Наше понимание абстрактной живописи часто основано на конкретных изображениях в реальности: отпечатки Шеера более ценятся и понимаются на основе повседневного жизненного опыта. Глядя на «Водопад» Эшера, можно предположить переживание «вода течет вниз по склону», но на картине вода падает с высокого места, а затем возвращается в устье водопада, не подозревая об этом! В это время мы чувствуем, что картинка играет с нами в мысленную игру, и, возможно, мы получим от нее какое-то эстетическое удовольствие. Э. Гомбрих говорил: «Независимо от того, является ли чувство врожденным или приобретенным, ясно, что каждая порция информации дает набор ожиданий, и поступающий информационный поток сравнивается с набором для дальнейшего подтверждения правильной оценки или догадки».

Иначе говоря, предшествующая обобщенная художественная среда и произведения искусства всегда модифицируются и сравниваются с более поздней информацией в деятельности понимания. Более того, деятельность понимания на последнем этапе должна основываться на предыдущей информации. Наше эстетическое суждение на самом деле находится в процессе бесчисленных встреч с различными произведениями искусства посредством множества умственных действий, таких как пересмотр, отладка,

догадка, подтверждение или отказ. «Конденсированная материя логики – мысленные установки и логические блоки» для сравнения со следующим проявлением эстетического понимания.

Восприятие и понимание музыки, как искусства, разворачивающегося во времени, также неотделимо от предшествующей «исходной схемы» в сознании слушателя – неких приобретенных рамок понимания. Представляя себе «героизм» как понятие среднестатистический человек, по крайней мере, живет в музыкальной среде в широком смысле, даже если он не имеет доступа к богатой и качественной «исходной схеме» профессиональных музыкантов, и это всего лишь вопрос обучения и освоения, не более того. «Неудивительно, что для тех, кому не хватает музыкального качества, произведение будет казаться прекрасным после того, как они прослушают его несколько раз. Для многих людей знакомое является условием полной оценки. Усовершенствованные навыки особенно очевидны в музыке». В двух словах, понимание – это умственная деятельность, которая идет вперед и назад между предыдущим информационным «набором» и более поздней информационной «модификацией».

Поскольку слушатель получил несколько «исходных схем» и имеет определенные условия понимания, он может «угадать» следующую ноту, направление следующего музыкального произведения и даже все произведение в глубине своего сознания или подсознания. Если «догадка» верна и ожидание осуществилось, то будет произведено эстетическое чувство удовлетворения, если оно исключено фальсификацией, будет произведено эстетическое чувство удивления из-за неудачи. «В гармоничном объединении воображения и интеллекта, таким образом, возвышается чувство жизни. Это своего рода общая жизненная сила нашей духовной деятельности. Мы сталкиваемся с красотой в природе и искусстве и переживаем свободу от причастности к этой игре.

Поэтому нетрудно понять, что простые, «читабельные» и едва ли не «правильно понятые» произведения не будут иметь умственной деятельности, такой как искушение, отгадка, догадка и фальсификация, потому что вероятность понимания слишком высока, а жизнь кажется гладкой. В понимании такого рода произведений мы как бы находимся под контролем объекта, и наше воображение и понимание не имеют свободы. Однако в процессе понимания некоторых многоинтерпретационных произведений мы можем почти участвовать в творчестве. Мы равны автору, и отношения с произведением двусторонние. Произведение доминирует и воздействует на наше воображение, но интеллектуально и мы сами модифицируем и создаем произведения. Хотя наша духовная деятельность часто исключается фальсификацией, мы с удовольствием играем с предметом и переживаем высокую степень красоты, чувствуя в это время, что не только понимаем произведение, но и понимаем автора. Конечно, задействованные здесь психологические механизмы и духовная деятельность часто интуитивны и интегрированы, часто неразделимы, мерцают. Это своего рода духовная игра в

смысле «игры» в традиционной китайской эстетике «игра в оценку» и методологии Поппера, это своего рода свобода. В этом корень музыкальной эстетики и глубокий смысл музыкального понимания.

Нет нужды объяснять, для любого современного творения традиция есть первичная вещь, согласно теории Поппера, она не только догматична, донаучна и не критична, но и необходима, и на ней часто еще приходится настаивать. Из-за вышеуказанных характеристик ее не следует игнорировать и выбрасывать. Так же, как канонизированные песнопения и канон привели к изобретению полифонии. Если композиторы и слушатели не поймут и не узнают всех музыкальных культур прошлого, то есть не смогут получить из традиции все более и более богатые «исходные схемы», то они не смогут получить отправную точку любой своей мыслительной деятельности, включая и создание, и понимание музыки.

Поппер, радикальный и критический мыслитель с философскими и политическими взглядами, с готовностью признавал, что «знание невозможно без традиции», и заявлял, что он «консервативен» в музыке, как композитор он предпочитает Баха и Бетховена, а классической музыкой не перестает восхищаться. В истории музыки те бунтующие композиторы, которые считаются наиболее нетрадиционными, почти все рождены в той или иной музыкальной академии и являются носителями строгого классического музыкального образования.

Так называемые композиторы «новой волны», появившиеся в нашей стране в последние годы, также окончили несколько музыкальных академий и получили хорошее музыкальное образование. Почти все без исключения они сами проявляют большой интерес к национальным традициям. Можно сказать, что знание традиция является для них не только эмоционально-психологической потребностью, но условием творческой деятельности, представленной жизненной силой индивидуальной мысли. После получения исходной точки от традиции решающим этапом становится для них рациональная деятельность по ее – традиции – критике и пересмотру, стадия творческого мышления.

Конечно, Поппер ценил традицию, но он не поддерживал своего рода традиционализм или слепую веру в традицию, потому что для него всякое обучение есть пересмотр какого-то предшествующего знания, что требует от творца необходимости занять культурно-ревизионистскую позицию. Однако, не каждый может это сделать. Поппер пишет: то, что часто характеризует творческое мышление, помимо интенсивности интереса к проблеме, – это способность прорваться за пределы масштаба или изменить масштаб, что явно является критической способностью или критическим воображением. Подобный опыт, как правило, является результатом культурных конфликтов, поскольку очевидно: именно отмеченные социальными изменениями, культурными обменов и культурными конфликтами исторические

эпохи чаще всего порождали великое творчество. Энергичное великое искусство и художники рождаются в процессе пересмотра и критики прежних традиций.

Соответственно, так называемая подозрительность и критика – это как раз здоровая рациональность, без которой совершенно нет художественного творчества. Теннисон написал в стихотворении: «Сомнение есть право человека». Поппер перефразирует эти строки, считая оправданным утверждать, что «сомнение есть сущность человека», иначе не будет деятельности, полезной для его эволюции.

Традиция должна передаваться по наследству и создаваться, поддерживаться и видоизменяться. Неизменные традиции умрут, и эпоха без творения не будет иметь своих традиций. Будущее минует этот разрыв и будет искать точку опоры собственного творчества в других отрезках и местах истории, и найдет то, что необходимо для создания собственной культуры.

Завершая наше исследование, для всех скептически настроенных читателей, напомним слова Поппера: «Чем больше научного содержания имеет теория и чем больше она передает, тем большим рискам она подвергается и тем легче она опровергается будущим опытом. Если теория без этого риска, она имеет нулевое научное содержание, т. е. вообще не имеет научного содержания, и это метафизика».

#### Список использованной литературы

- ① К. Поппер «Бесконечное исследование», Народное издательство Фуцзянь, издание 1984 года.
- ② Д. Кирк «Музыкальный язык», Народное музыкальное издательство, издание 1984 года.
- ③ Мигель Дюфхайнер, «Эстетика и философия», China Social Sciences Press, издание 1984 года.
- ④ Э. Гомбрих, «О форме и опыте искусства», Серия художественных переводов 86-1.
- ⑤ Сэм Моргенштерн, «Композиторы о музыке», Издательство «Народная музыка», издание 1985 года.
- ⑥ А. Copland. «Как ценить музыку», ежегодное издание Народного музыкального издательства.
- ⑦ Э. Гомбрих, «Иллюзии и визуальный тупик», Серия художественных переводов № 1. • Гомбрих «Методология Поппера и теория искусства», серия художественных переводов № 1.
- ⑧ Х. Гадамер «Хайдеггеровское «Происхождение произведения искусства» Введение», Зарубежная эстетика.
- ⑨ Луо Ифэн, «Тренд и традиция», Art Wide Angle 87-2.
- ⑩ К. Поппер «Предположение и опровержение», стр. 475.