Малиновская О. Н.

УРОВНИ И СПОСОБЫ ВЛИЯНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ НА ФИЛОСОФСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/6-1/54.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 6 (13): в 2-х ч. Ч. I. С. 148-150. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Лица, имевшие право быть присяжными, вносились в общие списки особыми временными комиссиями, которые назначались в уездах земельными собраниями, «а в столицах соединенными заседаниями общих городских дум и местных уездных земских собраний».

На основании общих списков составлялись очередные. Этим занимались временные комиссии, но «под председательством уездных предводителей дворянства и при участии одного из мировых судей уездного города». Очередные списки публиковались в губернской газете (УСУ, Гл. 2, ст. 94-97).

Привод присяжных к присяге осуществлялся в отдельном судебном заседании, в котором также выяснялись причины неявки судебных заседателей, и, в случае признании их незаконности, не явившиеся подвергались к денежному штрафу. Православных присяжных приводил к присяге священник. Если же среди них были представители иных вероисповеданий (что случалось довольно часто – например, старообрядцы, магометане), они, как правило, за отсутствием соответствующих духовных лиц, приводились к присяге через Председательствующего.

Присяжные обязаны были явиться в суд для рассмотрения уголовных дел. Перед началом процесса отбирались 30 человек очередных и 6 запасных заседателей. Стороны (обвинение и защита) могли отвести из этого состава: подсудимый – двенадцать присяжных, прокурор - шесть. Для решения дела по жребию определялись 12 комплектных и двое запасных присяжных заседателей. Один из них назначался старшиной. Они решали вопрос о виновности подсудимого, коронный суд назначал наказание. После рассмотрения дела по существу и окончания прений председатель суда разъяснял присяжным правила о силе приведенных доказательств, «законы о свойствах рассматриваемого преступления» и предупреждал их против «всякого увлечения в обвинении или оправдании подсудимого». Председатель суда вручал присяжным письменные вопросы о факте преступления и вине подсудимого, которые оглашались в суде. Вопросы разрешались присяжными по большинству голосов. Отмена вердикта была возможной лишь в случае, если суд единогласно признавал, что решением присяжных осужден невиновный. В этом случае он выносил постановление о передаче дела на рассмотрение нового состава присяжных, решение которого было окончательным. Закон подчеркивал, что приговор, постановленный судом с участием присяжных заседателей, считается окончательным.

Всего после введения в действие Судебных уставов было принято примерно 700 дополнительных нормативных актов. И поэтому 7 апреля 1894 года была создана комиссия под руководством министра юстиции Н.В. Муравьева, которая должна была представить предложения по реформе судоустройства и судопроизводства в России и разработать новые Судебные уставы. Но работа комиссии Н.В. Муравьева, составившей проект новой редакции Уставов, осталась невостребованной.

История российского суда присяжных, учрежденного судебной реформой 1864 года, официально завершилась 22 ноября (5 декабря) 1917 года, когда Совнарком «Декретом о суде» N 1 постановил «упразднить доныне существующие общие судебные установления, как-то: окружные суды, судебные палаты и Правительствующий сенат со всеми департаментами...», а, следовательно, и институт присяжных заседателей, действовавший в этих судебных местах. 27 января 1918 года Первый отдел Народного комиссариата юстиции издал «Декрет о суде» в качестве циркулярного распоряжения и разослал его на места. Вскоре после этого деятельность «старых» судебных установлений окончательно прекратилась и на практике.

УРОВНИ И СПОСОБЫ ВЛИЯНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ НА ФИЛОСОФСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Малиновская О. Н.
Южный федеральный университет

В сознании большинства философов то, что исчезает в звуке и не ложится на лист бумаги, не обладает качеством хотя бы относительной нетленности. С другой стороны, именно психологическая аура музыкального звучания позволяет создавать удивительные образцы литературно-философского жанра («Крейцерова соната» Л.Н. Толстого, «Гранатовый браслет» И.А. Куприна, «Жизнь Бетховена» Р. Роллана, «Доктор Фаустус» Т. Манна). Таким образом, разговор о музыке позволяет исследовать тонкую грань пересечения ее с философией.

Музыка существует во всех культурах, даже древних, архаических, и на всех стадиях культурного развития; в каждую культурную эпоху музыка проявляет себя как мышление в звуках. Учение о роли музыки в мире и обществе получило классическую разработку еще в Древнем мире. Оно было воспринято Средневековьем и переосмыслено в духе христианской идеологии: композиция эффектов музыки одновременно моделирует картину мира, иерархию духовных ценностей. У Тинкториса музыка всегда сопрягается только с Богом, спасением, благом; эта концепция выражает аполлоническую идею, когда гармонизация страстей преобладает над их «расстройством».

В своем исследовании мы рассматриваем три вида влияния музыки на философию: 1) влияние на отдельные аспекты и уровни философского творчества; 2) опосредованное влияние через другие сферы духовного творчества; 3) «тотальное» влияние. Эти виды влияния относятся, в основном, к рефлексивному уровню, хотя и с учетом психофизиологической и нейробиологической стороны процесса мышления человека.

На наш взгляд, на философию имеют место все три способа влияния музыки. Но наиболее развитым, высшим является третий, «тотальный». Он имеет место в отдельные периоды истории для различных философских течений. Например, к числу таких течений относятся иррационализм Ф. Ницше, А. Шопенгауэра; а к периодам – Серебряный век в России. Близость философии и музыки может принимать форму взаимодополняемости, если философ и музыкант соединяются в одном лице, что нередко случалось в истории русской духовной культуры (В. Ф. Одоевский, А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский, А. Н. Скрябин). В таком случае в музыкальном творчестве проявляются философские воззрения его субъекта.

Мышление не может начаться с ничего. Создавая музыкальное произведение, композитор решает мыслительные задачи, аналогичные задачам ученого, конструктора, творца в любой другой области. В качестве средства постижения объекта выступает опыт познания мира, закрепленный в языке. Это равно применимо как к философии, так и к музыке. Также воздействие на слушателей во время исполнения музыкального произведения может служить критерием истинности музыкального мышления композитора, как роль практики в философском мышлении.

Все формы музыкального мышления осуществляются на базе особого «языка», который отличается и от обычного вербального, и от языка математических или логических формул. Музыкальный язык – один из способов влияния музыки на философское мышление, так как его понятия, термины широко используются в философском творчестве, и могут представлять целый ряд глубоких и точных метафор. Музыкальный язык как структура служит предпосылкой определенного способа организации слуховых впечатлений (мышление определенным образом «понимает» звучащий музыкальный текст), а также предпосылкой нашей потенциальной способности создавать новые тексты, в которых бы соблюдались соответствующие правила.

Отметим философско-познавательную роль музыкально-эстетических образов. Они являются одним из способов, каналов воздействия музыки на философию. Именно музыке, по мнению В.Ф. Одоевского, под силу адекватно передать «невыразимое», то есть самое глубокое в человеке. В письме к В.С. Серову он писал: «Из всех искусств наиболее музыка служит проявлением этого невыражаемого, недосягаемого начала, - этой загадки, которой сплочены все организмы. Музыка вводит этот загадочный элемент в речь человеческую, - которая без музыки, вообще без элемента эстетического могла бы только выговаривать: дай мне хлеба, дай мне мяса и пространство. Оттого самые незначительные слова в музыке получают смысл, в них материально не находящийся; к мертвому слову прибавляется необходимый для всякого явления элемент невыразимого…»[1].

В качестве отдельного способа можно рассмотреть влияние музыки на категориально-понятийный аппарат – этот внутренний интимный механизм философии, который используют все мыслители. А.Ф. Лосев занимался исследованием существенной структуры абсолютной музыки с помощью принципов формальной логики. В процессе противопоставления этих принципов абсолютной музыке должно было выявиться ее существо.

Выдающиеся музыкальные произведения оказывают непосредственное влияние на философское мировоззрение и даже картину мира эпохи. Это мировоззренческий способ влияния музыки на философское творчество. «…Творения великих людей были для меня духовной пищей, мировой атмосферой мысли и чувства, вырвавшей меня из недр окружающего мещанства и пошлости»[2], - писал А. Ф. Лосев.

Способность к восприятию музыки динамична, имеет тенденцию к развитию. Для формирования этой способности необходимы не только внешние (звучащая музыка) и внутренние (психофизиологические) условия. Требуется также определенный период накопления музыкального опыта, что происходит наиболее эффективно в процессе обучения и музыкального воспитания. Интересную закономерность отмечает А. Дроздов в статье «Эмоция и формоосознание в музыкальном восприятии». «Существует распространенное мнение, согласно которому музыкальное образование, расширяя «формоосознающую» способность человека, соответственным образом понижает его музыкально-эмоциональную возбудимость… Слишком значительный интеллектуальный процесс формоосознания психологически затрудняет, вытесняет эмоциональное переживание. С другой стороны, источники радости бесконечно значительнее у образованного музыканта уже в силу его способности формоосознания. В действительности, музыкальное образование и музыкальная эмоция – взаимно поддерживающие друг друга начала»[3].

Человеческая психика представлена тремя отделами (природными компонентами): подсознанием, сознанием и сверхсознанием. Музыкальное искусство воздействует (при этом - последовательно) на подсознание, сознание и сверхсознание личности. Воздействие музыки на подсознание обусловлено соответствием ее организации системе биологических процессов. Как отмечает Г. В. Воронин «в современной музыкальной системе многовековой слуховой отбор, направленный мелодико-гармоническим инстинктом человечества, обеспечил высокую степень ее соответствия какой-то системе внутренних биологических (психофизиологических) процессов», «музыка как-то изначально заложена, скрыта внутри нас, но этого мы не осознаем»[4].

Надо отметить, что в музыке бессознательные психические функции нередко оказываются предпосылкой сознательного восприятия, которое уже продиктовано ими. На сознание музыка воздействует благодаря сво-

---

[1] Русский Фауст // Музыкальная жизнь. – 1999. - № 6. - С. 17.
[2] Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. - М., 1990.
[3] Дроздов А. Эмоция и формоосознание в музыкальном восприятии // Музыкальный современник. - 1916. - Кн. 3.
[4] Воронин Г. В. Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. - Тбилиси, 1978. - Т. 2. - С. 609-610.

ему важнейшему структурно-организационному элементу – интонации, представляющей собой умопостигаемое начало. Вспомним хотя бы определение Б. В. Асафьева, что «музыка - искусство интонируемого смысла».

В музыкальном творчестве необходимо использование большого круга чувственных, образных и интеллектуальных ассоциаций, и все это происходит интуитивно, а это и есть деятельность сверхсознания. Таким образом, последовательно воздействуя на подсознание и сознание, музыка стимулирует проявление интуиции человека, а значит и развивает его сверхсознание.

Еще в XIX веке К.-В.Ф. Зольгер писал: «Музыка относится к числу духовных искусств, так как его особенное – звук – идет изнутри, становится самовыражением души и только как таковое воспринимается». «Ни одно из остальных искусств не способно так определить и так возвысить наше реальное существование…Музыка овладевает нашим собственным, реальным, неотделимым от нас сознанием, показывает нам его, доводит нас до полного самораскрытия и, наконец, раскрывает нашу душу перед Богом»[1]. Непосредственно в духовной музыке проявляется специфически национальное отношение к истине как «сущему живому» (по выражению П.А. Флоренского). Отношение к истине не как к потусторонней трансцендентной сущности, а как к духовной реальности, обретение созвучия с которой жизненно значимо для человеческой души. Духовные жанры выступают в роли хранителей духовных ценностей человечества, символизируют его нравственно-этические идеалы, воплощают наиболее значительные философские проблемы, концепции.

Музыка не просто воздействует на чувства, она способна преображать их и возвышать человека до уровня интуитивного постижения Сущего. Музыкальное выражение обладает познавательной ценностью. И эта ценность, согласно А.Ф. Лосеву, заключается в том, что музыка «открывает глубочайшую и захватывающую сущность там, где раньше, казалось, царила все та же прискучившая всем и монотонная обыденность»[2].

ВЗАИМОСВЯЗЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРАЗДНИКА И НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА: АКТУАЛЬНОСТЬ ВОПРОСА

Маркин Р. Е.
Рязанский заочный институт –
филиал Московского государственного университета культуры и искусств

Востребованность поэтического праздника – одного из значительных явлений культурной, общественной жизни – не вызывает сомнений. Это подтверждается долголетием и массовостью традиционных праздников в пушкинском Михайловском и лермонтовских Тарханах, блоковском Шахматове и есенинском Константинове, других заповедных местах, связанных с именами русских классиков. Не столь давно родились, но уже стали ежегодными праздники Алексея Фатьянова в Вязниках Владимирской области, Евгения Маркина в деревне Клетино на Рязанщине… В последние годы на рязанской же земле, в посёлке Пителино, на родине Бориса Можаева, начали проводиться многолюдные, под открытым небом, «можаевские дни». На них вместе с прозой выдающегося писателя звучат стихи российских поэтов. А в посёлке Сынтул, тоже в «стране берёзового ситца», уже два года подряд собирается народ, чтобы почествовать своего земляка – ныне здравствующего классика, поэта и прозаика Бориса Шишаева…

Это ли не показатель тяги людей к звучащему поэтическому слову? И это обязывает проводить поэтический праздник на высоком профессиональном уровне, что, в свою очередь, требует понимания его природы, специфики. Однако до последнего времени теоретическая база поэтического праздника практически не была разработана. Он находился как бы на обочине научных интересов исследователей. Столкнувшись на практике с постановкой поэтического праздника, автор данной публикации почувствовал этот пробел в теории праздничной культуры. И решил провести «собственное расследование», которое легло в основу кандидатской диссертации по этой теме. Был сделан вывод: в пространстве праздничной культуры поэтический праздник стоит несколько особняком; обладая всеми признаками праздника, как такового, поэтический имеет существенную, специфическую особенность – ярко выраженное лидерство в нём звучащего поэтического слова. Это определяет сам характер поэтического праздника, не только *роднит* его с художественно образным миром искусства, но и даёт основание рассматривать поэтический праздник как *явление искусства*.

Исходя из этого, сформулированы основные принципы организации, постановки, проведения поэтического праздника. Его художественный уровень должен соответствовать высокому уровню поэзии. Это следует постоянно держать в уме и устроителям, и режиссёрам, и артистам. Конечно, держать планку сложно, особенно если учесть, что праздник – действо синтетическое, объединяющее театр, художественное чтение, музыку, танец, кино, изобразительное искусство, цирк и даже спорт – выступления гимнастов, наездников и т.д. Причём, речь идёт не о механическом соединении «муз», а о слиянии разных жанров культуры в единое художественное целое. И, пожалуй, наиболее трудное в этом процессе – взаимосвязь двух таких разных по своей природе пластов, как искусство и народное художественное творчество. А здесь такая взаимосвязь и

[1] Зольгер К.-В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. - М.: Искусство, 1978. - С. 280.
[2] Лосев А. Ф. Форма - Стиль - Выражение. - М.: Мысль, 1995. - С. 318.