



## культурология образования

**Копцева Наталья Петровна,**

*доктор философских наук, профессор,*

*декан факультета искусствоведения и культурологии,*

*зав. кафедрой культурологии*

*Сибирского федерального университета, г. Красноярск*

[decanka@mail.ru](mailto:decanka@mail.ru)

**Лозинская Вера Петровна,**

*кандидат философских наук,*

*доцент кафедры культурологии*

*Сибирского федерального университета, г. Красноярск*

[decanka@mail.ru](mailto:decanka@mail.ru)

### Музыкальное мышление и его функции

Исследованию функций музыкального мышления должно предшествовать тщательное исследование его понятия. Музыкальное мышление – это особый феномен, изучение которого в последнее время проводилось преимущественно в психологии музыки. Выделение в качестве предмета невербальных (внесловесных) способов мышления обусловлено рядом причин.

В первую очередь это невозможность с помощью понятия вербального абстрактно-логического мышления отразить все многообразие форм окружающей действительностью, постичь Полноту Бытия. Вторая причина – потребность современной философии в интеграции достижений традиционного рационализма с иными способами познания Универсума. Третья причина – необходимость при анализе мыслительных процессов, имеющих динамический характер, использовать адекватные способы осмысления, создавать не только жесткие логико-понятийные модели, но и более гибкие пластичные конструкции, которые могли бы в полной мере осуществлять репрезентацию глубинных сущностных оснований реальности в культурно-образно-художественную сферу.

Музыкальное мышление – высшая форма аудиального мышления. В свою очередь аудиальное мышление является разновидностью синтетического мышления, в котором в диалектическом единстве представлен синтез чувственности и рациональности. Бесспорно, любой мыслительный процесс изначально обусловлен наглядно-чувственными механизмами, названными в психологии «первой сигнальной системой». Однако данные

процессы традиционно квалифицируются как предваряющие собственно мыслительную активность. Так, «вторая сигнальная система» необходимым образом фундирована первой, тогда как «первая сигнальная система» имеет автономный бытийный статус. В синтетическом мышлении чувственность как таковая играет более серьезную роль, непосредственно интегрируясь в рациональную структуру, тем самым не только преображая рациональные процессы, но и сама претерпевая определенную трансформацию под действием рационального компонента. Подобная трансформировано-интегрированная в рациональные структуры чувственность, по определению В.И. Жуковского и Д.В. Пивоварова, носит название «вторичной чувственности» [1].

На основании понятий «вторичная чувственность», «синтетическое мышление», «визуальное мышление» была разработана соответствующая теория художественного образа, но на основе анализа только изобразительного искусства [2; 3]. Тем не менее эта теория художественного образа может выступить методологическим основанием для дальнейшего развития теории синтетического мышления и развития педагогики музыкального искусства.

На основании теории синтетического мышления можно сделать определенные предположения, связанные с аудиальным мышлением и его высшей формой – музыкальным мышлением.

Аудиальное мышление является опосредованным обобщением, отражением, отображением существенных связей и отношений предметов реальности посредством специальной знаковой репрезентации.

Следует отметить, что в философской литературе продолжает господствовать тенденция сведения процесса опосредованного и обобщенного отражения субъектом существенных связей и отношений лишь к вербализованному мышлению. Традиция соотношения мышления лишь с вербальной формой – давняя, и отказаться от нее трудно. Однако в настоящее время психологи, изучая сложную мыслительную деятельность, опирающуюся на конкретные пространственные, силовые и т. п. представления и протекающую в виде действия с внешними объектами (схемами, макетами конструкций, разного рода динамическими предметными ситуациями), с необходимостью признают, что существуют различные формы высокоразвитого мышления, нередко теснейшим образом переплетающиеся и переходящие друг в друга.

Проблема реальности несловесного мышления сравнительно недавно стала предметом пристального внимания отечественных философов. Необходимо отметить работу Д.И. Дубровского. Обобщая психофизиологические наблюдения, он приходит к выводу о реальности невербализированных слоев «живой мысли». При этом под «живой

мыслью» Д.И. Дубровский имеет в виду мысль, актуально переживаемую конкретным человеком на данном временном интервале (в отличие от мысли, зафиксированной в тексте). Для него «живая мысль» не что иное, как мышление. «Даже заключенная в слове живая мысль все равно продолжается, пульсирует, разветвляется, чтобы снова обрести словесные формы и, оставив в них большую часть себя, двинуться дальше» [4, с. 69]. Согласно Д.И. Дубровскому синхронный срез поля сознания движущейся мысли открывает два уровня текущей субъективной реальности: еще не вербализованной и уже вербализованной. Эти уровни образуют динамическую структуру, динамизм которой заключен в следующем: невербализованное становится вербализованным, открывая все новые пласты невербализованного, «способствуя их всплыванию до уровня потребности и возможности адекватной вербализации» [4, с. 68]. Это значит, что несловесная мысль существует и составляет непреходящий компонент познавательных процессов. По мнению Д.И. Дубровского, вырисовывается слабо рефлексированная структура субъективной реальности, учет которой при анализе деятельного сознания становится обязательным.

Среди предложенных в психологической литературе определений обсуждаемого слоя слабо вербализированной субъективной реальности, адекватным представляется следующее: аудиальное мышление – это человеческая деятельность, продуктом которой является порождение новых образов, создание новых звуковых форм, несущих определенную смысловую нагрузку и делающих значение слышимым. Эти образы отличаются автономностью и свободой по отношению к объекту восприятия.

Аудиальное мышление выполняет специфические познавательные функции, диалектически дополняя понятийное исследование объекта. При этом оно способно эффективно отражать практически любые категориальные отношения реальности, но не через обозначение этих отношений словом, а посредством их воплощения в пространственно-временной структуре, трансформациях и динамике чувственных образов.

Аудиальное мышление имеет синтетический характер: оно возникает на основе вербального мышления, но за счет соединения с трансформированным чувственным материалом во многом теряет свой вербализованный характер. Вместе с тем невербализованное знание в образах аудиального мышления при определенных условиях может быть вербализовано.

Аудиальное мышление – разновидность рационального отражения существенных связей и отношений вещей, осуществляемого не на основе слов естественного языка, а непосредственно на основе динамично структурированных звуковых схем. Оно обладает относительной независимостью от материальных объектов, существующей практики и

сложившегося чувственного опыта и осуществляет связь абстрактного мышления с практикой.

В первом приближении можно выделить следующие уровни аудиального мышления: 1) аудиальное мышление ребенка; 2) аудиальное мышление взрослого слушателя; 3) аудиальное мышление исполнителя; 4) аудиальное мышление композитора. На первый взгляд в данной классификации смешаны возрастной подход (ребенок – взрослый) и специализированный подход (профессионалы – непрофессионалы). Кроме того, слушатель может быть как профессионалом, так и непрофессионалом, как ребенком, так и взрослым. Но в данном случае важно было подчеркнуть определенную специфику каждого выделенного уровня аудиального мышления.

В настоящее время имеются исследования, где указывается на первичность невербальных ступеней освоения окружающего мира, а также возможность невербальной коммуникации. С помощью звука в качестве экспрессивного сигнала маленькие дети способны общаться друг с другом. По мере овладения вербальным мышлением, ребенок постепенно снижает способность к чисто аудиальной коммуникации, вместе с тем данное обстоятельство позволяет говорить об универсальном характере аудиальной коммуникации как зародыше музыкального мышления.

Аудиальное мышление слушателя развивается в определенной социальной среде, исходя из того звукового пространства, которое его окружает каждый день. Именно поэтому столь много различий в оценках той или иной музыки. Полноценное аудиальное мышление в форме музыкального мышления развивается тогда, когда ребенок сам приобщается к музыкальному искусству. Способность к высшей форме аудиального мышления – музыкальному мышлению – закладывается во многом генетически, а также во время пренатального развития. Об этом свидетельствуют биографии многих великих композиторов. Распространенное обучение музыке в XVII–XIX вв. способствовало взлету в развитии музыкального искусства в эту эпоху. Вместе с тем музыкальное мышление можно развить, будучи любителем музыки. Чем больше слушательский опыт человека, тем больше новых оттенков способен он найти в исполняемом произведении, способен установить стиль, эпоху, метод сочинения, узнать, какие художественные течения способствовали становлению композитора. Причем эту информацию он будет получать в ходе прослушивания музыкального произведения искусства.

Аудиальное мышление исполнителя также принимает высшую форму музыкального мышления и имеет свою специфику. Это расширенный уровень восприятия музыкальных композиций. Многие детали, недоступные обычному слушателю, исполнителю сразу же становятся ясными. Исполнитель ориентирован на определенное

качество исполнения: он умеет извлекать опыт из исполнения музыкальных произведений другими исполнителями. Только исполнитель способен в полной мере оценить все технические сложности на пути озвучивания музыкального произведения. В ходе работы над техникой исполнения музыкального произведения он открывает для себя бездну смыслового наполнения музыкального произведения. Пропущенное через исполнителя музыкальное произведение неизмеримо больше оставляет в его душе, чем просто прослушанное. Это не означает, что исполнение автоматически способствует проникновению в глубинную сущность музыкального бытия. Тем не менее существует авторитетное мнение, что воспитание исполнителя музыкального произведения – это воспитание мыслителя.

Аудиальное мышление композитора есть наивысший уровень не только аудиального вообще, но и музыкального мышления. Реально музыкальное мышление композитора является оплотненным в такой степени, что может временные характеристики переводить в пространственные. Так, известно высказывания Вольфганга Амадея Моцарта о том, что свое будущее произведение он в состоянии увидеть духовным взором не во временной последовательности, так, как оно впоследствии будет исполнено, а разом, целостно, наподобие прекрасной статуи. Очевидно, музыкальное мышление такого уровня способно осуществить подлинный прорыв в Бесконечное, Всецелое, где сходятся воедино разные противоположности.

**Музыкальное мышление – высшая форма аудиального мышления, которая предполагает наличие произведения музыкального искусства в качестве источника звуковой чувственности и рационального обнаружения художественной идеи музыкального произведения искусства.** Музыкальное мышление композитора создает музыкальное произведение искусства в качестве источника чувственности и рациональности, тогда как музыкальное мышление исполнителя и слушателя разворачивается уже в присутствии музыкального произведения, созданного композитором и существующего в виде музыкального текста.

Живое существование музыкального мышления выступает как реализация его собственных функций. По отношению к музыкальному мышлению функция – это его деятельность в живом бытии культуры, а также само музыкальное мышление выступает функцией создания и трансляции культурных ценностей по отношению к музыкальному искусству. Функции музыкального мышления понимаются как его **совершение, исполнение** внутри культуры. Такое толкование функций связано с этимологией этого слова: в переводе с латинского языка function – свершаю, исполняю. В исследовательской литературе функции чаще всего трактуются как 1) вид деятельности; 2) вид связи, при

котором изменение одной из сторон приводит к изменению второй стороны, вторая сторона при этом называется функцией первой.

Необходимо подчеркнуть, что функции музыкального мышления отличаются от функций музыкального искусства, поскольку музыкальное мышление – это непосредственный процесс, фиксация которого возможна лишь на абстрактном языке философии, психологии и других гуманитарных наук, тогда как музыкальное искусство – это система произведений музыкального искусства, имеющих конкретные формы.

Музыкальное мышление – это посредническое звено в разрешении диалектического противоречия между чувственным и рациональным аспектами мышления, оно есть разновидность рационального отражения существенных связей и отношений вещей. В то же время музыкальное мышление совершает это отражение в особой чувственной звуковой форме, оплотненной в произведении музыкального искусства. Оно позволяет этим существенным связям музыкально звучать.

Можно выделить следующие функции музыкального мышления: 1) гносеологическую; 2) онтологическую; 3) методологическую; 4) коммуникативную; 5) аксиологическую; 6) мировоззренческую. Разумеется, классификация этих функций не является исчерпывающей. Рассмотрены общепринятые в философской логике виды функций, что позволяет достаточно полно раскрыть специфику музыкального мышления.

**Гносеологическая функция музыкального мышления** заключается в следующем.

1. В осознании новых способов организации пространственно-временных отношений в форме музыкального художественного образа. Данное конструирование является способом познания реальных вещей и явлений. Художественный образ, будучи виртуальным, тем не менее, моделирует реальный образ мира. Более того, в процессе музыкального мышления осуществляется познание таких структурных закономерностей, которые не могут быть адекватно выражены, представлены иначе как в процессе музыкального мышления. Речь идет о проблеме выражении идеального через реальное, бесконечного через конечное.

2. Музыкальное мышление есть наиболее адекватный способ познания алогического, нерациональных оснований культуры в широком смысле этого слова. Музыкальное мышление выявляет такие закономерности действительности, которые, в принципе не могут быть даны иначе как в форме музыкального мышления и, таким образом, подводят слушателя к скрытой, неявленной сущности вещей, событий, процессов, делает эту сущность слышимой, проявляет ее.

3. Музыкальное мышление выстраивает связь между текучей процессуальной изменчивостью человеческого бытия и абстрактными понятиями, законами, описывающими это бытие. Музыкальное мышление формирует такое понимание мира, которое не является лишь «логическим скелетом», а позволяет познать мир в движении, становлении, изменчивости, процессуальности. Музыкальный художественный образ как результат музыкального мышления по существу есть процесс.

4. Музыкальное мышление восстанавливает природную взаимообусловленность вещей и явлений в их слитом взаимопроникновении и противоборстве, в том числе в связях синкретического типа, но моделирует эту взаимообусловленность уже в логической, структурно-оформленной музыкальной форме. Чувственное и рациональное в музыкальной форме, представляющей собой материализацию музыкального мышления, находятся в диалектическом единстве. В отличие, может быть, от научного знания, где чувственная платформа является лишь исходным основанием в создании теоретической системы, в художественном синтетическом мышлении чувственное от начала и до конца сопровождает творческий процесс, трансформируясь во вторичную чувственность, представляющую звучащий образ до этого лишь умопостигаемой сущности.

5. Музыкальное мышление вскрывает внутреннюю сущность социальных процессов. В случае невозможности выражения этого вербальными средствами музыкальное мышление берет на себя и идеологическую роль. Не случайно многие неформальные объединения связаны с тем или иным музыкальным направлением как средством адекватного выражения определенного мироощущения. Кроме того, это есть проявление не просто каких-либо психических состояний, а выражения, репрезентируемые альтернативными музыкальными направлениями, представляют собой и философию жизни самого современного поколения.

*Гносеологическая функция музыкального мышления по отношению к культурным ценностям* проявляется в нескольких аспектах.

1. В ситуации жизненного выбора гносеологические механизмы музыкального мышления способны инициировать процесс жизненного выбора, побудить к нему, «обострить» те мыслительные формы, которые проявят необходимость этого выбора. То или иное музыкальное произведение способно проявить противоборствующие формы жизни, дать им звучащую форму, продемонстрировать ситуацию жизненного выбора музыкальными средствами.

2. Гносеологические аспекты музыкального мышления «работают» тогда, когда именно через отношение с музыкальным произведением индивид осознает тот факт, что жизненный выбор вообще и ориентации на ценности, в особенности, – это не

одномоментный акт, а долговременное жизненное состояние. Разные произведения музыкального искусства оплотняют разные художественные идеи, каждая из которых представляется чрезвычайно ценной для индивида. Само музыкальное мышление создает понимание множественности культурных ценностей, воплощенных в различных музыкальных произведениях.

3. Гносеологические механизмы музыкального мышления способствуют выявлению противоречивости разных художественных идей, воплощенных в различных музыкальных произведениях. Так, ценность человеческой жизни может быть противоположной ценности отдать свою жизнь за другого человека. Каждая из ценностей воплощена в произведениях музыкального искусства, равно имеющих высокую культурную значимость. Вступая в художественное отношение с разными музыкальными произведениями, индивид «взращивает» в себе понимание равной значимости противоположных по содержанию ценностей, каждая из которых может быть востребована в различные периоды его жизни.

4. Гносеологическая функция музыкального мышления всегда лежит в основании проектной реальности, создаваемой в процессе непосредственного отношения к общезначимым образцам культуры, воплощенным в музыкальном произведении. Музыкальное произведение воплощает в себе ценности, которые следует культивировать, создавать и транслировать. Именно гносеологическая функция музыкального мышления приводит к пониманию данной необходимости.

**Онтологическая функция музыкального мышления** заключается в создании звукового образа, звуковой картины мира. Онтологическая функция музыкального мышления связана, как минимум, с двумя факторами.

1. Музыкальное мышление как отражение всеобщей гармонии Универсума, преломляющееся в специфически человеческих средствах воссоздания этой гармонии. Музыкальное мышление здесь понимается как наиболее адекватное стремление человека к Абсолюту, данное в динамическом аспекте.

2. Музыкальное мышление – выражение человеческого содержания в чувственно данной музыкально-художественной форме.

Образ мира, формирующийся в процессе музыкального мышления, обязательно имеет статус культурной ценности, поскольку именно в нем и воплощена та самая проектная реальность, которая составляет содержание ценности. Форма музыкального произведения, выступающая репрезентантом Абсолютного, Бесконечного, Всецелого является идеалом, высшей культурной ценностью для человека. Достижение состояния бесконечности есть предельная цель для проектирования реальности. Музыкальное



произведение, выступающее репрезентантом Абсолютного, предлагает индивиду культурную форму ценностного целеполагания.

Музыкальную картину мира отличает слитность субъект-объектных отношений в аспекте вторичной чувственности. Вторичная чувственность представляет собой «снятую» картину мира в человеческом субъекте. Внешний мир существует внутри субъекта в форме ощущений, восприятий, представлений. Кроме того, во вторичной чувственности представлен не только внешний мир, как «мир явлений», но и внутренняя, глубинная сущность вне феномена вторичной чувственности, объективно не проявленная. Художественное произведение всегда есть проявление, познание этого скрытого от непосредственного взора смысла, значения. В этом состоит его ценность. В противном случае отпадает сама жизненная необходимость произведения искусства.

Музыкальное мышление не всегда обладает целостной формой. Однако оно создает такую картину мира, которая сама в себе содержит потенцию собственного развития. Именно данное качество музыкальной картины мира делает ее реальной культурной ценностью. Музыка есть процесс перехода из небытия в бытие и обратно. Она демонстрирует не сами вещи, а процесс их рождения, становления, гибели, воспроизводства и т. д. Таким образом, музыка есть граница, мост, актуализирующий сам процесс порождения как умозрительного, так и физического мира. Чудо возникновения из «ничего» «нечто» представлено, выражено, актуализировано в музыкальном мышлении.

Ценностный аспект онтологической функции музыкального мышления состоит в том, что музыкальная картина мира создает основания для проектирования реальности, предлагает высочайшие образцы, эталоны для человека, выраженные в гармоничной звучащей универсальной форме.

Музыкальная картина мира всегда созвучна своей эпохе, выражает ее дух и в то же время предвосхищает грядущие социальные перемены.

**Методологическая функция музыкального мышления** тесно связана с онтологической и гносеологической функциями. Методологическая функция формирует процесс познания объективной реальности посредством музыкального мышления. Музыкант входит в пространство идеального отношения себя как конечного существа с бесконечным Абсолютом, репрезентантом которого выступает произведение музыкального искусства. Важно подчеркнуть, что методологическую функцию может осуществить только сам мастер, и ни в какой степени эта функция не может быть навязана ему извне. Методология – это система принципов и способов организации творческого процесса, она позволяет наиболее эффективно воплощать творческие задачи.

Музыкальное мышление выступает создателем культурной ценности в аспекте методологии при ситуации жизненного выбора. Этот выбор может осуществляться по разным основаниям. Методологическая функция музыкального мышления предопределяет как сам выбор, так и его результат. Музыкальное произведение искусства «требуется» от индивида творческого подхода к жизненному выбору, заставляет проектировать реальность с помощью мобилизации всех творческих способностей человека.

Методологическая функция способна предвосхитить конечный результат, и в этом смысле она соприкасается с прогностической и эвристической функциями. Но специфически методологической функцией является постепенное планирование самого творческого процесса. Методология музыкального мышления опирается на весь предшествующий опыт конструирования музыкального материала. Если идет отрицание существующих ценностей, то музыкальное мышление обязано предоставить новые принципы организации художественной формы, оплотняющей ту или иную культурную ценность. Авангардные образцы музыкального искусства не исключение. Они обязательно должны доказать свою культурную ценность и раскрыть методику своего воссоздания.

**Коммуникативная функция музыкального мышления** предполагает:

- 1) наличие определенной информации, которую необходимо передать реципиенту;
- 2) наличие определенной семантической системы, языка, в рамках которого осуществляется коммуникация;
- 3) наличие воспринимающего, способного «дешифровать» знаковую структуру в общечеловеческие смыслы, изначально заложенные в музыкальном произведении.

Коммуникативная функция музыкального мышления выступает в нескольких формах.

1. Она тесно связана со смыслопорождающей функцией музыкального мышления. Рождение нового смысла, в первую очередь, предполагает выход за рамки субъективно-человеческого на уровень всеобщего. Этот выход на уровень всеобщего и абсолютного знания в культуре получил значение «Откровения». Новое возникает в пространстве отношения, «месте встречи» композитора, исполнителя, слушателя и Абсолюта.

Этот аспект коммуникативной функции музыкального мышления наиболее адекватен ситуации создания и трансляции культурных ценностей. Несомненно, что культурные ценности создаются через реализацию всех без исключения функций музыкального мышления, но именно коммуникативная функция позволяет связать субъективную реальность с объективной, что является условием и формой ценностного

отношения вообще, а также его целью как благом. Высшее благо – соединение конечного и бесконечного – как высшая ценность осуществляется посредством коммуникативной функции музыкального мышления.

2. Коммуникация невозможна без определенной системы, следовательно, музыкальное мышление обладает собственным языком, адекватно отражающем музыкальные смыслы. Проблема знакового аспекта музыкального мышления в настоящее время далека от своего окончательного разрешения, что не дает повода отвергать саму возможность объективной «дешифровки» музыкальных значений вербальными средствами.

3. Проблема адекватного восприятия музыкальной информации требует значительных усилий со стороны реципиента. Иными словами, процесс восприятия предполагает все те же ступени освоения музыкального содержания, ранее предпринятые композитором и исполнителем, т. е. процесс восприятия предполагает напряженную работу музыкального мышления. Восприятию музыки (в первую очередь это касается классических произведений искусства) необходимо учить целенаправленно и методично. Требуется «инициация», приобщение к культурной ценности произведения искусства.

**Аксиологической функции музыкального мышления** посвящено все данное исследование. Необходимо отметить, однако, что ценность музыкального мышления раскрывается через реализацию всех функций, рассмотренных выше. Через свое функционирование музыкальное мышление композитора создает культурные ценности, музыкальное мышление исполнителя и слушателя сохраняет их и транслирует от индивида к индивиду, от этой исторической эпохи к другой.

Как указывает Г.Г. Коломиец, следует различать ценность музыки и ценности в музыке. Ценность самой музыки – это ее назначение в культуре. Ценности в музыке – это ценностно-смысловые значения, которыми субъект наделяет музыку, ее формы [5, с. 456]. В настоящем исследовании учитываются оба аспекта, но преимущество отдается тому, как музыкальное искусство создает и распространяет ценности внутри культуры.

О ценностных доминантах в творчестве композиторов как основе их мировоззрения пишет Л.А. Закс. Он решает проблему освоения музыки в культуре, где центральное место занимают ценности, созданные человеком, и отмечает следующее: «Если содержательное ядро духовной культуры – это основные ценности человеческого духа (эстетические, моральные, мировоззренческие), то музыка – интонационный способ существования этих ценностей, причем в той или напряженной субъективной целостности и деятельной направленности на действительность, которое есть живое человеческое мироотношение» [6, с. 47].

Л.А. Закс выделил пять духовно-культурных контекстов музыкального искусства: предметный, духовно-ценностный (ценностно-смысловой), культурно-психологический, семиотический и контекст социокультурных форм общения (способы социального функционирования).

Основу ценностной иерархии представляет принцип противоположностей. Каждой ценности соответствует «антиценность»: истина – заблуждение; добро – зло; прекрасно – безобразное; возвышенное – низменное. Ценностно-смысловой план включает также ценностную наполненность отдельных «фрагментов» мира, природы, жизни человека и исходящих из них гуманистических проблем о смысле жизни, предназначении человека, стремлении к красоте, добру, счастью, обусловленных потребностями. Источником ценностных ориентаций по убеждению ученого служат памятники и тексты эпохи: произведения искусства, труды философов, эстетиков, культурологов, искусствоведов. Поскольку ценности осваиваются личностью через переживание определенной культурной предметности, то, будучи центральным, духовно-ценностный контекст системно связан с предметным и культурно-психологическим.

Художественное отношение к миру складывается на исторически конкретной основе. Духовно-ценностный строй художественного сознания определяет выбор жизненного материала, его идейно-эмоциональный характер восприятия и соответственно интонационные и жанровые истоки. Эти культурные пласты оцениваются как отдельными художниками, так и целыми художественными направлениями. Например, образы мира, человека, свободы наполняются разным смыслом в системе ценностей Моцарта и Глинки, Глюка и Листа, Вагнера и Прокофьева. Различен звучащий трагизм музыки Баха, Шуберта, Мусоргского, поскольку включен в различные системы понимания мира и ценностной интерпретации.

С точки зрения современной философии культуры Л.А. Закс обозначил три основных типа ценностей, выраженных в музыке: эстетические, моральные, мировоззренческие. Основные типы ценностей не только взаимосвязаны, но и проникают друг в друга, образуют синтез в музыкальном произведении искусства. При этом тип и состояние культуры обнаруживают ценностную доминанту музыкально образного смысла: нравственно-мировоззренческую у Баха, Малера, Шостаковича; эстетико-мировоззренческую у Берлиоза, Листа, Вагнера; эстетическую у Шопена, Рахманинова, Равеля. Выделение ценностной доминанты творчества композитора или направления носит самый общий характер, но оно полезно. Жанровый спектр творчества и жанрово-тематические предпочтения обусловлены ценностной доминантой той или иной культуры. Обращение к духовно-ценностному контексту методологически важно не только потому,

что дает представление о духовной среде существования музыки, но и потому, что «иначе исследовательски «поворачивает» самое музыку, углубляет ее постижение, заставляя осознать, дифференцировать и затем синтезировать в конкретную целостность узловые идейно-смысловые моменты ее духовного содержания, еще нередко в практике музыковедческого анализа остающиеся втуне, либо растворяемые в чисто эмоциональной интерпретации» [6, с. 47].

Таким образом, аксиологическая функция музыкального мышления – это создание культурных форм, отношение к которым непосредственно переживается как ценность, имеющая для человека характер проектной реальности. Музыкальное произведение искусства выступает овеществленной ценностью, оно репрезентантом высочайшей пользы, оно критерием, разделяющим положительное и отрицательное (критерием оценки); оно есть воплощение высшего, отделенного от низшего. Достижение ценностей, воплощенных в музыкальном произведении искусства, становится основой проектирования будущего и сравнения своего проектирования с проектированием будущего других людей.

Музыкальное мышление в аспекте аксиологической функции соединяет индивидуальное сознание и массовое, субъективную реальность с объективной. Аксиологическая функция музыкального мышления делает его уникальным и незаменимым для культуры механизмом создания, сохранения и распространения культурных ценностей.

Мировоззренческая функция музыкального мышления теснейшим образом связана со всеми вышеперечисленными функциями, особенно с аксиологической. Здесь актуализируется античное представление о музыке как идеале Универсума, форме высшей упорядоченности человеческой жизни. Конфуций полагал, что музыкальное мышление создает образец общества великого единства, симфонии, где отдельные звуки, занимающие строго определенное место, складываются в гармонию. Гармония напрямую зависит от жесткой определенности звука, невозможно поменять звуки их местами и сохранить изначальную гармонию.

Однако мировоззренческая функция музыкального мышления затрагивает не только объективирование музыки в качестве репрезентанта гармонично устроенного Абсолюта, она связана с идеалом человеческого существования, где все структурные элементы человека упорядочены и динамично гармонизированы: плотское, душевное и духовное; внутри душевного гармонизированы сознательное, бессознательное и подсознательное; внутри сознательного гармонизированы чувственное и рациональное, внутри бессознательного – инстинкты жизни и смерти.

Мировоззренческая функция музыкального мышления закрепляет уверенность в наличном бытии величайших культурных ценностей, пределом которых выступают Истина, Добро и Красота. Реальность музыкального мышления дает статус реальности гармонии и вызывает потребность гармонизировать свое индивидуальное и социальное бытие.

Как пишет В.И. Плотников, «исторически ценность может быть осмыслена в качестве такой универсальной формы проектирования, которая модифицируется в условиях цивилизации, открывая перед ней все новые горизонты. В этом историческом измерении она безусловно выше, богаче и перспективнее, нежели предшествующая ей столь же универсальная форма проектирования, какой для первобытности была польза. Но с трансцендентной точки отсчета (а таковой в новое время все более явственно становится будущее), ни один из них не обеспечивает оптимального соответствия устойчивости социального бытия, достаточного разнообразия культуры и свободного развития личности» [7, с. 1004]. Ученый пишет, что ориентация на пользу (т.е. на ближайшее будущее) создает предельную устойчивость общинной формы бытия, но за счет минимального разнообразия культуры и практически полного отсутствия личностного самосознания. Напротив, ориентация на ценность (т.е. на саму способность проектировать отдаленное будущее) создает предельное многообразие культуры и достаточную свободу личностного самоопределения, но за счет максимальной неустойчивости социальных форм бытия и возрастающей социокультурной разности между индивидами, что в совокупности и порождает ненависть, вражду, наличие, недоверие как неизбежные спутники цивилизационной формы жизни людей [7, с. 1005].

Мировоззренческая функция музыкального мышления создает идеальную проектную реальность, где социальные формы бытия соответствуют разнообразию культуры и свободному развитию личности, а также позволяет принять наличное бытие таким, каким оно является – в противоречивости его тенденций, ценностей, идеалов.

Анализ разнообразных функций музыкального мышления позволяет предложить еще одну дефиницию музыкального мышления.

**Музыкальное мышление является умственной, смыслопорождающей, ценностно-ориентирующей деятельностью, в основе которой лежит интеллектуальное оперирование семантически-определенными блоками, возникающими в пространстве отношения композитора и художественного музыкального материала, с одной стороны, и выражаемые в знаковой специфике музыкального текста; с другой стороны, возникающие в процессе взаимодействия слушателя и исполнителя и музыкального произведения, результатом чего является**

**музыкальный художественный образ. Музыкальное мышление способно отражать различные сферы объективной реальности, зачастую недоступные вербальному выражению, создавать и распространять культурные ценности, выступая овеществленной их формой.**

### **Литература**

1. Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве). – Свердловск: Уральский университет, 1991. – 284 с.
2. Копцева Н.П., Жуковский В.И. Художественный образ как результат игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем /Журнал Сибирского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки» – 2008 – Т.1 – № 2. С. 226–244.
3. Копцева Н.П., Жуковский В.И. Значение зрителя в процессе отношения человека и произведения изобразительного искусства /Территория науки – 2007 – № 1. С. 95–102.
4. Дубровский Д.И. Проблема идеального. М.: Мысль, 1983. 230 с.
5. Коломиец, Г.Г. Ценность музыки: философский аспект / Г.Г. Коломиец. Изд. 2-е. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 536 с.
6. Закс Л. Музыка в контексте духовной культуры // Критика и музыковедение: Сб. статей. Вып. 3. Л.: Музыка, 1987. С. 46–48.
7. Современный философский словарь / под общ. ред. д.ф.н. проф. В.Е. Кемерова. 2-е изд., испр. и доп. Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; Москва; Минск: ПАНПРИНТ, 1998. 1064 с.