



В.А. ШУРАНОВ

*Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-3148-2853*

«Мышление в функциях» и «мышление в субстанциях»: два творческих принципа в искусстве

Статья посвящена претворению в искусстве двух концепций мировидения – вопросу, занимавшему искусствоведческую мысль от античности до наших дней. В основе первой концепции – человек, воплощение его чувствований в пространстве видимого мира. В центре второй – бытие как таковое (онто), его субстанциональные силы, осуществляющие своё проявление через материю художественного языка. В работе приводятся различные дихотомические определения двух художественных систем; одно из них (С.С. Аверинцева) вынесено в название.

За фактом различения художественных концепций в статье стоит задача определения (общая характеристика) соответственно противоположных языковых принципов, соответствующих той или иной системе миропонимания. При этом большее внимание уделяется менее привычному и теоретически разработанному – характеристике «субстанциональной» концепции, чертам её языкового воплощения в искусстве. Учитывая необходимость не прямого, а символического воплощения области «надчувственного», автор статьи обращается к таким философско-эстетическим понятиям прошлого и настоящего, как «эйдос» (античность), «анагогия», «энергия» (средневековая герменевтика), «снятие определённости» (Николай Кузанский), «экзистенциальность» (Л. Гинзбург), «онтологическая ипостась» (В. Бычков), терминам Священного Писания.

Приводятся более конкретные языковые проявления двух типов мышления, поднимается вопрос о параллелизме и возможности реализации субстанциональных качеств в текстах функционального типа. В музыке субстанциональность ставится в параллель с модальностью. Формы такого проявления модального через функциональное иллюстрируются на примере мелодико-интонационных закономерностей романсов М.И. Глинки.

Ключевые слова: художественное мировидение, язык и мышление, онтологический образ, С.С. Аверинцев, модальность и функциональность, М.И. Глинка.

Для цитирования / For citation: Шуранов В.А. «Мышление в функциях» и «мышление в субстанциях»: два творческих принципа в искусстве // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 7–23. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.007-023. EDN: AQSBMK.

VITALY A. SHURANOV

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

ORCID: 0000-0002-3148-2853

"Thinking in Functions" and "Thinking in Substances": Two Creative Principles in Art

The article is devoted to the embodiment in art of two worldview opposite concepts – a problem that has occupied art criticism from antiquity to the present day. The first concept is based on a human, on the embodiment of his feelings in the area of the visible world. At the center of the second one there is the being as such (ontos), its substantive forces, that carry out their manifestation through the artistic language matter. The article presents various dichotomous definitions of the two artistic systems; one of them (by S.S. Averintsev) is included in the article's title.

Behind the fact of distinguishing artistic concepts the article sets the task to define (general characterization) the respectively opposite linguistic principles corresponding to this or that system of world-understanding. At the same time, more attention is paid to the less familiar and theoretically developed problem – the characteristic of the “substantive” concept, the peculiarities of its linguistic embodiment in art. Taking into account the necessity of not direct but symbolic embodiment of the “supersensible”, the author of the article refers to such philosophical and aesthetic concepts of the past and present as “eidos” (antiquity), “anagogy”, “energy” (medieval hermeneutics), “removal of certainty” (N. Kuzansky), “existentiality” (L. Ginzburg), “ontological hypostasis” (V. Bychkov), and the terms of the Holy Bible.

The article gives more concrete linguistic manifestations of two types of thinking and puts the issue of parallelism and the possibility of realizing substantival qualities in the functional type texts. In music, substantiality is put in parallel with modality. The forms of such appearance of the modal through the functional are illustrated by the example of melodic and intonation patterns of romances by of M.I. Glinka.

Keywords: Artistic worldview, language and thinking, ontological image, S.S. Averintsev, modality and functionality, M.I. Glinka.

В истории европейской философско-эстетической мысли не раз возникали периоды обострённого сравнения *ars nuova* с *ars antiqua*. В глубине своей это были далеко не только споры поколений и вкусов. Если поборники модернизма всех времен ратовали в большей степени за обновление художественного языка и характера выражения, отвечающего новому строю *человеческих чувствований*, то возражающие им «консерваторы» во внешнем усматривали опустошение внутреннего – отход от вопло-

щаемых в искусстве *важнейших ценностей жизни*.

Цель настоящей статьи – через концентрацию исследовательского внимания на двух взаимоположенных принципах осмысления мира заострить внимание на неизменных ценностях, которые отстаивает искусство (рефлексия об искусстве) вопреки наслоению чувственного, изменчивого. Не только само творчество, но и мысль о нём в разные времена отмечала сменяющие друг друга художественные устремления: одно из них – охранитель-



ное, погружённое в причинную глубину, другое – эволюционное, следующее за передачей чувственного.

Когда Ферекрат в V веке до н. э. говорил о разъедающих душу диссонансах и тембрах новой музыки, а спустя шесть веков св. Климент Александрийский сравнивал хроматические звуки с ядовитыми напитками, их мнения определялись не одним лишь консерватизмом старшего поколения, а опасением сущностно-смысловой переориентации искусства¹. Продолжение подобных идеологических баталий можно усмотреть и в конце Возрождения – начале Нового времени при сравнении «второй практики» музыки с «первой», и в оценках теории аффектов XVII–XVIII веков и так далее.

В самом начале XIX столетия Гегелем был дан основательный типологический анализ возникающих оппозиций, на основе которого философ выстроил историческую концепцию своей эстетики. Совершив широкий, многоэпохальный, обзор культурной истории, Гегель пришёл к выводу об ограничивающей предрасположенности современной культуры и искусства миру чувственному, в то время как заключённая в искусстве «метафизика» оставалась незамеченной, как незамеченным для современной ему художественной мысли оказалось далёкое, метафизическое по духу «строгое» искусство. Именно такой термин Гегель применил для обозначения исторически и типологически «раннего» стиля (хотя из его рассуждений не сразу становится ясным – из каких времён?). Для «строгого» стиля, по словам философа, характерна «высокая абстракция прекрасного, которая остаётся навливающей на важное, выражает и изо-

бражает его суть, пренебрегая привлекательностью и грацией... Он (строгий стиль. – В.Ш.) хочет, чтобы проявилась суть вещей. <...> Этот стиль устраняет всё случайное, чтобы не казалось, что тут играют роль произвол и свобода субъективности: мотивы просты, изображаемых целей немного» [6, с. 10–11]. Напротив, типологически следующий – «идеальный стиль» – наполнен, по Гегелю, «дыханием грации». «Грация есть обращение к слушателю, зрителю, обращение, которое строгий стиль отбрасывает» [6, с. 11]. И, наконец, в третьем – «приятном стиле» – ещё больше усиливается «поворот к внешней стороне явления. <...> Нравиться, произвести внешнее впечатление – вот что начинает выступать как цель» (Курсив мой. – В.Ш.) [там же, с. 12].

По ходу продолжительных теоретических выкладок в тексте Гегеля обнаруживается историческое «двойное дно». Уверенно возникающие при чтении «Лекций» ассоциации с искусством Средневековья и затем Нового времени неожиданно иллюстрируются философом примерами из античности. Эта двойная историческая аналогия, без сомнения, связана с тем, что маятник стиля в истории культуры неоднократно оказывался в движении от «строгого» стиля к «приятному». Соответственно менялись и принципиальные ценности: устремление «к сути вещей» (мыслимому) уступало место увлечению видимым, внешней красотой.

Наметившаяся у Гегеля дифференциация (по стилям) имеет, действительно, скорее типологические основания, нежели историко-стилевые, хотя и исходит из исторических «привязок». Следовательно, в художественно-критической практике

¹ Ферекрат. Комедия «Хирон». Аллегория музыки появляется в виде искалеченной женщины: «Он (Тимофей) всех <...> превзошёл, вводя чудовищные диссонансы, <...> непозволительные ноты чрезмерной высоты и какие-то свистульки. Модуляции его всю меня извели, точно гусеницы редьку». [12, с. 472]. Св. Климент Александрийский: «Звуки хроматические столь же гибельны для нравов, как и разные ядовитые напитки» (Педагог. II. 4–5).

его времени, можно сказать, заново утвердилась мысль, что «современное» европейское искусство является не столько вершиной культурно-художественной эволюции, сколько историческим типом «психологического» искусства, альтернативным другому типу, основанному на *концептуальном мировидении*. От характера того или иного взгляда зависят и акцентируемые ценности, и художественно выстраиваемые отношения к явлениям действительности, и соответствующие нормы языка.

Однако необходимо признать, что при всей основательности, убедительности логической и исторической аргументации возрождённая Гегелем мысль не была широко востребована его эпохой, поскольку господствовавшие художественные пристрастия продолжали быть прикованными к выражению аффекта. Лишь постепенно, к концу XIX и началу XX столетия, стала крепнуть мысль о типологической дуполярности искусства. На одном полюсе художественного мировидения собираются тексты и полотна с «повышенной экзистенциальностью» (Л. Гинзбург), где устремлённая *сквозь* «делокализованную» предметность душа оказывается лицом к лицу с предельными ценностями бытия. Язык таких текстов становится усиленно символичным, а конкретные образы наполняются «онтологической ипостасью» (В. Бычков) [5, с. 62], или, по терминологии Л. Гинзбург, – «экзистенциальностью» [7, с. 38]. В таких художественных текстах, по словам С. Аверинцева, господствует «*мышление в субстанциях*» [3, с. 210]. На другом же полюсе собираются художественные творения, рисующие и описывающие красоту земной жизни в её зримо-чувственном выражении. Здесь преобладает акцент на видимом, а значит явленном, конкретно-образном. Такой взгляд «от эстетики» выстраивает типоло-

гию искусства либо по оси «выразительности»–«изобразительности», либо по родам поэтики – эпической, драматической и лирической степени удаления/приближения к изображаемому.

В выстраиваемой таким образом биполярности суждений тройственная дифференциация художественных принципов Гегеля также оказывается сориентированной на *две концептуальные противоположности*. Мысль об искусстве стала устойчиво возвращаться к противоположности двух мировоззренческих суждений: интерес к «прекрасному» в его внешних проявлениях в одном случае противопоставлялся символическому прохождению «сквозь» видимое ради прикосновения к невидимой первооснове вещей. Влечение к физическому уступало место тяге к метафизическому, психологическое заменялось на онтологическое. И наоборот, при возвратном движении «мышление в субстанциях» менялось *на мышление в функциях*» [3, с. 210]. Если научный интерес к «функциональным» (аффектным) текстам ярко обнаружил себя в теории XVII–XVIII веков, то внимание к «субстанциональным» текстам, к творческим принципам, отличным от новоевропейских, активно стало возрастать в XIX веке вместе с общим ростом исследовательской заинтересованности историей и теорией искусства. Здесь необходимо подчеркнуть особо весомый вклад российских ученых (В. Соловьёв, С. Франк, Е. Трубецкой и другие). К XX веку противоположность двух художественных принципов активно прослеживается уже на самом разнообразном материале. С. Аверинцев, а за ним и В. Бычков находят эту противоположность в сравнении художественных миров греческой литературы и ближневосточной словесности [3; 5], Д. Лихачёв – в различиях искусства Нового времени и Древней



Руси [11], П. Флоренский – при характеристике художественных принципов прямой и обратной перспектив живописи [20]. Например, греческая литература, по мнению С. Аверинцева, является прототипом литературы современной. В своих аксиологических устремлениях она обращается к стороне наблюдающему, словно вынесенному вовне взгляду на мир и жизнь. Потому это искусство исследователь определяет как «мысль о мире»: взгляд на мир характеризует и смотрящего, определяет его *позицию, отношение* к миру. Позиция, в свою очередь, предполагает большую или меньшую отстранённость взгляда, некоторую автономность внутреннего «художественного Я» произведения. И степень этой отстранённости-причастности отрефлексирована самой античной поэтикой и (на долгие века!) «отградуирована» в аристотелевой триаде родов поэтики: эпосе – лирике – драме. Эпос предполагал отдалённость повествующего «я» от событий, лирика – наибольшую включённость, драма – условно личное участие с осознанием ролевого игрового функционирования моего «я» в художественно (искусственно) организованном пространстве пьесы².

Градуирование позиции «я» в триаде «эпос – лирика – драма» основано на одном общем принципе: *о-пределении* (установлении пределов) художественного «я» в рамках «художественного мира». Отсюда и проистекает факт некой условности: внутреннее художественное «я», в большей или меньшей степени идентифицирующееся со зрителем-слушателем, определяет себя не только (может быть, даже и не столько) участником художественного мира, сколько сторонним наблюдателем, рассматривающим «макет»

мироздания. Это отдаление хорошо видно уже из самих определений родов поэтики Аристотелем: «Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то *посторонним* (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не *заменяя себя другим*; или *изображая всех* действующими и проявляющими свою энергию» (Курсив мой. – В.Ш.) [4, с. 648].

В отличие от древнегреческих и новоевропейских текстов ветхозаветная словесность, а затем религиозное искусство европейского Средневековья имели совершенно иные формы своего «прорастания в мир». В этих дискурсах реальность не выстраивалась как рефлексивно отражённая, а значит наблюдательно-отстранённая, здесь не описывались образы и картины, преподносимые стороннему слушателю-зрителю. Это были формы самой жизни, формы реально-личностного участия (со-участия) в процессе самозабвенного устремления к предельным ценностям бытия. Не случайно, как пишет В. Бычков, при чтении ветхозаветных текстов возникает «неуловимое балансирование» «между поэтическим образом и онтологической ипостасью» [5, с. 62]. Ради этого ни библейские тексты, ни тексты русского средневековья, ни иконопись не создают портретов, описаний пейзажа, характера персонажа и так далее. Это всё атрибуты античной и новоевропейской художественной традиции. Именно «греки, – пишет С. Аверинцев, – увидели телесно-душевный облик человека, его “эйдос” и “этос”, его “характер” как систему черт и свойств, как целостную закономерную предметную струк-

² То, что именно в греческой античной культуре сложился художественный и социальный статус литературы и именно там получает своё начало специальная теория литературы – поэтика, литературная критика и филология, – С. Аверинцев считает неслучайным: «Литература, допускающая подобного типа рефлексии над своими результатами, есть явление совершенно иного порядка, чем литература, которая по самой сути своей такой рефлексии не допускает» [3, с. 209].

туру, подлежащую наблюдению в последовательном ряде ситуаций» [3, с. 218]. Напротив, «в Библии душевное состояние даётся как всенаполняющая стихия страдания или ликования, как один из общих модусов человеческой вселенной, внутри которой ощущают себя и автор, и читатель» [там же, с. 218]. Так, в «Песне Песней» Соломона отсутствует персонификация, то есть определить говорящее лицо невозможно. «Песни» как бы сливаются в едином высказывании, в стихии ликования, наслаждения, любви. Но когда А. Куприн строит свой вариант библейского текста (рассказ «Суламифь») на отчётливой персонификации лиц (Соломон – Суламифь), он уходит от ближневосточной поэтической традиции в сторону европейского литературного диалога. Библейский текст «Песни Песней» не имеет замкнутых построений (принцип «открытой формы» – М. Бахтин), и каждый стих дополняет, поддерживает другой в их общем созидании чувственно-символической атмосферы, единой духовной ауры, которая и есть цель устремления, область свободного парения³.

«Мышление в мире» («мышление в субстанциях») – так по контрасту с «мышлением о мире» («мышлением в функциях») определяет С. Аверинцев типологические свойства ближневосточной словесности. С ними гармонично резонируют размышления П. Флоренского (в начале XX века), а ещё раньше – наблюдения Е. Трубецкого над иконописью. Важнейшую особенность иконописного принципа Флоренский видит в снятии, насколько это возможно, рефлексивно-наблюдающей позиции и построении такого художественного пространства, в котором «моё я» без

остатка включается в художественную реальность, понимая её уже не как условную параллель обычной жизненной реальности, а как саму действительную и даже более важную жизнь, как «высшую реальность духовного мира [18, с. 24]. Композиционный принцип схождения линий не в отдалённой точке за горизонтом (принцип прямой перспективы), а на человеке, предстоящем иконе, исследователь убедительно обосновывает как факт (один из всех комплексно действующих) включённости человека в мистическое пространство иконы, в её живую духовную реальность, требующую от него забвения своей отдельности-самости ради этой иконной реальности. Забывая свою наблюдающую (как в вернисаже) самость, человек оказывается уже не перед произведением искусства, а лично перед лицом святого, Богоматери или Христа. Поэтому обращается уже не к идолу (раскрашенной доске), а к Богу живому.

Обнаружение особой логики языка этого искусства в XIX–XX веках, напомним, было связано с активным и сознательным апеллированием исследователей к древней святоотеческой традиции, в которой неоднократно подчёркивалась необходимость «отвержения», например, «музыки чрезмерной», «вдающейся в разнообразие» (св. Климент Александрийский) [18, с. 113], и акцентировалась ценность иного искусства, в языке которого проступает «истощение душевности», «растворение чувственного» ради восхождения от видимого к мыслимому (св. Григорий Синаит) [9, с. 230].

Очевидную аналогию с принципами ближневосточной словесности мы замечаем в рассуждениях И. Ильина о тексто-

³ Обратим внимание: как много аналогий с музыкой! Причём с теми её свойствами, которые в музыкознании связываются с модальностью: открытая форма, принцип дополнительности, свободное движение в пределах звукового поля.



вых и образных свойствах русской народной сказки. Исследователь пишет, что она «не боится» прямо устремляться к метафизическому смыслу повествуемого, «имеет смелость», не задерживаясь особенно на образах физической реальности, как бы «от глупости» оперировать образами, которых нет вовсе. То есть строить свою образную систему на «затуманенных», зыбких, почти отсутствующих связях с внешним миром [См.: 10]. Это есть найденный усилиями поколений художественный приём – ускоренная или внезапная модуляция в смысл, скачком минуя прагматическую связь с обыденным. Эмпирическая гадательность образа⁴ этой ускоренной модуляцией в смысл резко увеличивает символическую насыщенность текста – чаще словесного, звучащего. «Гадательные» образы, отвязавшись/освободившись от реальности, начинают «водить» собой *смыслы вторичные* – гармонизирующего мироустройства, добра и красоты, страдания от недостаточности любви, смыслы вождения возвышенного. И этим обретением задаётся полнота и глубина мысли, по сравнению с которой эмпирическая непрояснённая образ представляется нормальной и вполне удовлетворительной, даже важной в этой своей непрояснённости. Только «туманно-гадательный», «прозрачный» символ может служить проводником глубины, опорой безусловной идентификации «я» не с внешними художественными образами-символами, а с собственно «сущей реальностью» [10, с. 231]), символизируемым.

Получается парадоксальная, казалось бы, ситуация. Новое европейское искусство одновременно отказалось и не от-

казалось от своей одухотворённой предыстории (Средневековье). Тяга к духовным символизациям пробивала себе дорогу в текстах новых времён. Рефлексивные свидетельства этих устремлений мы нередко находим и в эстетике. Одним из таких примеров могут служить рассуждения Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795 г.). Несмотря на сохранившееся в работе традиционное противопоставление «изобразительности» и «выразительности»⁵, автор подчёркивает иную дифференциацию. «Наивной» в статье считается поэзия, основанная на подражании: «Наивный поэт следует лишь простой природе и чувству, ограничиваясь подражанием действительности, поэтому он может относиться к своему предмету лишь на какой-нибудь один лад» [24, с. 412]. Такому поэту противопоставлен поэт «сентиментальный»: «Он размышляет над впечатлением, которое производят на него предметы. <...> Предмет ставится здесь в связь с *идеями* (Курсив мой. – В.Ш.), и только на этой связи покоится сила поэзии. Поэтому сентиментальному поэту всегда приходится иметь дело с двумя разноречивыми представлениями и впечатлениями – с действительностью, как конечным, и со своей идеей, как бесконечностью» [24, с. 412–413].

По сути, возникает параллелизм двух теорий. Рационалистическая предметность теории аффектов сталкивается с древней герменевтической методологией. В подчёркнуто иерархической структуре содержания (от подражания – к идее) идеальный смысл любой вещи, точнее, её художественного образа, оказывается изначально «предустановленным» (*gesuchten*), целост-

⁴ «Теперь мы видим, как сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу» (1 Кор. 13:12).

⁵ «В зависимости от того, подражает ли поэзия определённому предмету, как это делают изобразительные искусства, или же, подобно искусству звуков, создаёт лишь определённое состояние души, не нуждаясь для этого в определённом предмете, она может быть названа изобразительной (пластической) или музыкальной...» [24, с. 428]. Весьма примечателен последний оборот с синонимической заменой «выразительное» на «музыкальное»: музыка, по мнению поэта XIX века, являлась искусством главным образом выразительным.

ным, освещающим и определяющим путь символического толкования детали. Человеческий, по Ф. Шиллеру, имеет «наивный образ мыслей», если следует «лишь одной простой природе» и «пренебрегает в своих рассуждениях о вещах *образно целостными и предустановленными суждениями*»⁶ [8, с. 132]. Внешняя, поверхностно-природная (простая) чувственность явно противопоставляется тем обобщённым смыслам, которые предшествуют (в поэтическом замысле) воплощённым образам. На этом напряжённом разведении априорной идеи и воплощённого образа строится и «волнение сентиментального поэта», который знает, по Шиллеру, о «двойственности источника» своих чувств. Получается, что и здесь, в поэзии нового времени, конкретный образ и сюжет перестают волновать сами по себе. Они нужны как носители иной, соизмеренной с абсолютом и имманентно присутствующей каждой душе реальности.

Отмеченные различия художественных текстов принципиальны и носят типологический характер. Речь идёт не столько о стилистически и исторически различных текстах, сколько о разных художественных традициях, разных языковых принципах, складывающихся в зависимости от ценностных приоритетов: воплощается ли в них чувственно видимое/переживаемое или онтологически мыслимое – априори заданное человеку как «Образ»⁷ мировидения и задача его жизни («достижение подобия»). В связи с этим в художественных текстах, к примеру, новой европейской традиции могут обнаружить себя приметы языка духовных текстов (религиозных и художественных), наполненных

символизациями возвышенно-сокровенного. Эти приметы не исчезли в формах и художественных заданиях новой светской музыки, но вошли вовнутрь, лишь принизив *меру* своего пребывания и проявления. Высокая светская музыка, как искусство, наиболее обращённое к чувству, хоть и выставляет на первый план человечески видимое и переживаемое, всё же не расстаётся с дыханием возвышенного, поскольку продолжает нести отсвет возвышенного как неиссякаемой потребности всякой человеческой души.

Здесь мы уже непосредственно подходим к понятию *модальности* – не в узком, музыкально-теоретическом, конструктивном смысле, а в философском, относящемся к характеристике человеческого понимания мира и взаимоотношения с ним. Как ни цеплялась эстетическая мысль за рационалистически определённую предметность, она вновь и вновь, вслед истинному смыслу искусства, возвращалась к идее христианских философов: только *через* модальные («устремлённые к полноте», «прозрачные») формы реальности можно мыслить предельное, абсолютно ценностное бытие (Бога). Модальный взгляд на вещь означал поиск её (этой вещи) первоосновы. Модальный – значит нерасторжимо спаянный со своей первоосновой, это есть *вид*, суть и устремлённость которого есть *род*. Усматривание родового Модуса-инварианта есть путь собирания, гармонизации, единения, где самодостаточность, автономность и функциональная однозначность изживаются ради согласного пространства-полноты. Подобно тому, как отдельные лады-модусы (виды) средневековой музыки изначально объяты ро-

⁶ Автором статьи скорректирован перевод фразы Ф. Шиллера “gekünstelten und gesuchten Verhältnisse” (у Л. Гинзбурга: «искусственными и предвзятыми мнениями»), чтобы снять негативный налёт дословного перевода и заменить его более подходящим по смыслу определением [8, с. 132].

⁷ По святоотеческой традиции «Образ» пишется с прописной буквы, когда в видимом усматривается Образ творца, Бога. Художественный образ простого предмета или явления качеством имени собственного не обладает.



довым пространством диатоники (одухотворённой чистотой совершенного консонирования), так и все видовые «осколки» мира *a priori* соразмерены единым смыслом и духом. И так же, как равные, паритетные единицы модальной ладовой системы в свободном движении и взаимодействии собирают, утверждают полноту, заранее мыслимую, как все проявления дисгармонии постоянно изживаются упорядоченной и организующей природой диатонического строя, так и путь человеческого познания основан на собирании полноты, устремлении к Модусу-роду, изживании частичного, материального: «Материя, – по словам Фомы Аквината, – в соответствующей степени должна быть преодолена, поскольку она является помехой для познания, носящего нематериальный характер» [20, с. 107]. Итог отмеченного Фомой «преодоления» православная мысль именует «преображением».

Иерархическое понимание *Модуса* (как «высочайшей», или «совершенной», Меры, «образа») и *модуса* (как средства человеческого устремления к первопричине или божеству) неразрывно спаяно с одним из исконных христианских постулатов о «сотворённости» человека «по образу и подобию» Бога [См.: 25]. Эта идея стала основой широких теологических обобщений и имеет принципиальное значение как ориентир человеческих устремлений, как мера нравственной религиозной жизни. Подобно тому, как в разумной части души находится не сама вещь, а идеальная форма этой вещи (в соответствии с её родовыми качествами), так же точно в человеке априорно заложено видение первопричины, или Образа Бога. И смысл

жизни человека состоит в процессе уподобления заключённому в глубине его души Образу⁸.

Учитывая, что связанные с модальным типом мышления закономерности легли в основу ближневосточных и средневековых текстов, мы можем называть их не только символическими или «субстанциональными» (С. Аверинцев), но и «модальными». Модальными по существу оказываются и произведения искусства, в которых выстраивается символическая связь сопричастности горнему первообразу. Эта символическая связь имеет свои приметы и в языке – в его вверхстремительной («анагогической»⁹) энергетике: логике и тенденции взаимодействия средств.

Искусство нового («приятного», по Гегелю) стиля в стремлении воплотить духовную реальность может вобрать в себя элементы модальных текстов ради углубления и обогащения художественного мира дыханием запредельного. Чтобы найти их, потребуется некоторая исследовательская рационализация, точнее, концентрированное собирание языковых примет таких текстов. Поэтому, учитывая сказанное, попробуем собрать основные свойства модальных («субстанциональных») текстов, которые могут стать методологическими ориентирами будущих исследований.

1. Онтологическая двусоставность мировидения. Наиважнейшим мировоззренческим основанием следует считать укоренённый в ветхозаветных, а затем и европейских средневековых священных и художественных творениях *онтологизм* – принцип мышления «от бытия», от мироздания в его двуединстве внутрен-

⁸ «Достоинство Образа человек получил в первом творении, совершенство же подобия получает в конце», – писал Ориген [17, с. 290]. То, что подобие есть подобие Образа, обращение к его истине, подчёркивалось не раз: «Образ, – писал Николай Кузанский, – есть мера и основа подобия. Бог так же отражается в творениях, как истина в подобии» [14, с. 15]. «Поэтому, вот путь стремящихся к теозису: среди разнообразия любых модусов обращаться к единому» [14, с. 318].

⁹ От греческого – *αναγω* – «возвожу вверх». Термин средневековой герменевтики.

него и внешнего, духовного и телесного. Мир, по первой летописи Бытия сотворенный в разделении надвое («Вначале Бог сотворил небо и землю». – Быт. 1,1), знаменовал собой в христианском сознании всеобщее двуединство, двусоставленность. Идея «видимого» и «невидимого» (истинного), идея «Двух градов» пронизывала все представления о ценностях жизни. Отсюда и в художественно воплощённых образах значение любой вещи не исчерпывалось её земной функцией, но, словно «в тусклом зеркале и гадательно» (1 Кор. 13,12), виделось как божественное проявление. «Введённый в заблуждение красотой слов и предложений, не различайся с истинной красотой, содержащейся в данных произведениях», – писал ещё в преддверии христианства Филон Александрийский (Иудей) [См.: 5, с. 62]. В средневековой Европе религиозный онтологизм уже полномасштабно охватил все стороны бытия¹⁰.

На протяжении веков эта убеждённость в двусоставности бытия образует исходную целостность европейского мышления, своего рода априорную установку понимания. Проистекающая из всеобщей картины мира, эта установка была направлена на утверждение не субъективно-личностного («моего», чувственного), а предельно ценностного, абсолютного, объективного.

2. Диалог внешнего и внутреннего. В ситуации двуединства мироздания человек лично предстоял перед небесным, вёл напряжённый диалог с трансцендентным божеством. Эта личностная причастность определила такое важное качество ближневосточных и средневековых текстов, как *онтологически укоренённая диалогичность*. В отличие от античных диа-

логов сократовского типа (принципиально недиалогичных, по утверждению С. Аверинцева) диалогичность духовных текстов (как и музыки, иконописи) основывалась на человеческом *вопрошании* и желании духовного совершенствования, преобразования. Подслушанное, согласно преданию, у ангелов респонсорное пение средневекового хора распространялось не только в церковных песнопениях, но вошло затем и в инструментальные тексты светской музыки. Заложённая в респонсории душевно-духовная диалогичность обнаруживает себя и в мелизматическом органуме, и в имитационной (сначала «строгой», затем «свободной») полифонии, сказывается в тональном (квинтовом) соотношении разделов простых и сложных форм классической музыки. Как когда-то, в далёком Средневековье, верхний голос органума или хорового пения символически озвучивал контуры надмирного пространства, так и позднее побочная партия сонатной формы вобрала в себя не одну лишь сюжетно-временную логику горизонтальных линейных связей, но и символику возвышенного пространства (смысла), надстраивающегося над эмоционально-пластической предметностью главной партии.

3. Анагогическая устремлённость («вверхстремительность») и вуалирование предметности (*ablationis terminatorum*). Окружающий мир в модальных текстах воплощался художественно так, как внутренне мыслился: *в восходящих проекциях* к своей инобытийственной (метафизической) основе. Анагогическая устремлённость языка (во множестве его элементов) есть чаяние пространственной Дали и Высоты. В музыке вверхстремительная энергия целого обнаруживает себя не только в осязаемой

¹⁰ «Жизнь была всесторонне насыщена религиозными представлениями, – пишет уже о “закате Средневековья” Й. Хейзинга. – Нет ни одной вещи, ни одного суждения, которые не приводились бы постоянно в связи с Христом, с христианской верой. Всё основывается исключительно на религиозном восприятии всех вещей» [23, с. 164–165].



восходящей интонационной устремлённости мелодического и фактурного движения, но и через менее ощутимое *снятие образной определённости (ablationis terminatorum* – Николай Кузанский [15, с. 302]). Вуалирование личностно-индивидуального «самотождественного Я» в духовных текстах размывает грани всякой предметности. Личности и предметы не исчезают как таковые, но становятся, по выражению того же Кузанца, «прозрачным бериллом», *сквозь* который проступает «Предмет» (И. Ильин) устремления. То есть всё, что новоевропейская поэтика назовёт потом «образным строем» произведения, всё это в данных текстах наполняется не столько «видимыми контурами», сколько восходящей энергетикой Предельного. Язык избегает точной и однозначной («неподвижной» – как в прямой перспективе – П. Флоренский) характеристики. Внешний ряд словно бы сознательно затуманивается, характеристики и образы насыщаются метафорами. Повествование вуалирует сюжет, делает его художественно оторгнутым от эмпирической логики – всё ради прямой, без «посредников», нацеленности на иную реальность – бытийственную, духовную. А. Потенция, отмечая аналогичное качество мифологических текстов, характеризовал такое свойство языка «состоянием самозабвения» [16, с. 251]. Из приведённых рассуждений следует, что музыкально-аналитический поиск художественной глубины текста должен учитывать вложенный в его структуру принцип «допускаемого *наличия* у-меренной предметности, чувственности, но при этом и *избегания*, вуалирования этой предметности аналогичной логикой развёртывания языка» [16, с. 251].

4. Делокализация внутреннего «Я».

Чтение и восприятие священных текстов

(а также художественных текстов, типологически и содержательно им родственных) рождает эффект непосредственного «сопричастного» присутствия, личностного «энергийного» включения, без рефлексии по поводу таких автономных художественных реалий, как «авторское Я», «образ», «герой», «персонаж». Все эти поэтологические образования изживаются текстами данного типа. Снятие автономности и, следовательно, грани между образом и воспринимающим служит высокой степени *идентификации*, практически стиранию различий между ним (воспринимающим) и художественно-символическим миром произведения. Следовательно, значение в этом случае приобретает не «драматургическая функция» героя или события в повествовании, а степень самозабвения (сквозь события) погружения в «реальнейшие» данности мира – символически воплощаемые абсолюты Красоты, Гармонии, Дали (вечности и бесконечности). Место «знаков» семантического текста занимают модусы-символы, «гадательность» которых компенсируется аналогичным устремлением, энергией «моей» причастности этим абсолютам: «Истина, как истина, открывается мне посредством моего утверждения ея», – писал П. Флоренский [21, с. 29]. Если в античной литературе, по словам С. Аверинцева, самоопределяющийся человек может быть назван «созерцательно-повествующей» или «созерцательно-воспринимающей» индивидуальностью (акцентирующей собственное «Я»), то личность библейского типа обнаруживает себя как исповедующаяся (устремлённая к иному, истинному). В музыке генеральную интонацию возвышенного устремления мы можем услышать как в духовных песнопениях или мессах Палестины (интонация преображения), так и, скажем, (пусть в иной

мере) лирически-возвышенных откровениях высокой светской музыки (интонация восхищения).

5. Делокализация времени. «Скрытая» персонификация участников и снятая характеристика предметов неразрывно связаны с другим качеством «субстанционального» текста, предопределяют его. Это – *вуалирование последовательности событий*, когда о временном развёртывании действия можно лишь догадываться сквозь «надвременье» чувственно-одухотворённого «пения», а также благодаря едва приметным, словно скрадываемым самим языком, вехам-обновлениям. Псалмы Давида, «Песнь Песней» словно летят сквозь время в Вечность, художественно подтверждая мысль христианских философов (Николай Кузанский): «Мы в чувственном увидим духовное и путём некоего несоизмеримого сравнения от преходящего, текущего, временного, существующего в неустойчивом потоке поднимемся к вечности, где всякая последовательность восторгнута (*raptata est*) в непоколебимое постоянство покоя» [14, с. 308].

Парадокс языка духовного сочинения концентрируется в противоречии: пытаюсь выразить идею Вечности, «*полноты времён*», художественная (словесная, звуковая) форма раскрывается актуально только во времени, развёртывает по условной горизонтальной оси именно последовательность времён. Но эта постепенность, писал Августин, не составляет сути излагаемого, но является лишь допущением, необходимым для познания¹¹. Язык каждого искусства по-разному «снимает» необходимое изложению допущение – «применительность к человеческой слабости».

В библейских текстах это достигается благодаря не только «завуалированной персонификации», но и «открытой форме», через отход от прямой суггестивной дискретности синтаксиса, через вуалирование «границ» разделов повествования.

Образ полноты Времени в структуре языка таких «ритмических» искусств, как поэзия и музыка, выстраивался особенно напряжённо, поскольку передавался и переживался через «течение». Пожалуй, именно духовной музыке Средневековья мы обязаны гениальным конструктивно-художественным решением этой задачи – передаче полноты Времени через совмещение, собирание хронотопов. В. Медушевский в качестве примера приводит мелизматический органум, как образец художественного совмещения времени и Вечности [13, с. 7]. Вслед за органумом схожее совмещение хроноса и топоса обнаружилось и в барочной арии, где над земной (топос) поступью и мерностью (хронос) аккордов сопровождения и баса высоко (небесное) льётся мелодия в освобождении от всякой размеренности и дыхательной цезурности (бесконечность), кружится, уподобляясь ангельскому пению, в юбилейно-пневмонических диминуциях.

Перечисленные свойства модально-символических текстов не случайно легко соотносимы с образными и конструктивными особенностями музыки «модальной» эпохи – Средневековья и, за некоторыми исключениями, Возрождения. Здесь легко угадывается параллелизм мысли и языка. С наступлением новой эпохи центральной фигурой жизни становится «человек деятельный», функционирующий, которого так настойчиво «предугадывали» итальян-

¹¹ Так, в трактате «Об истинной религии» философ пишет: «Распорядок введён применительно к человеческой слабости, по закону повествования, чтобы простою речью дать людям понятие о возвышенных предметах, потому что и самая речь повествования невозможна без чего-либо первого, среднего и последнего» [1, с. 107]. Или в трактате «О порядке»: «Разум, пожелая устремиться к блаженнейшему созерцанию самих божественных вещей, ... позаботился найти опору и проложил себе путь через свои же владения и в определённой постепенности» [2, с. 211].



ские гуманисты. Соответственно, и язык искусства начинает строиться на основах функциональности: соподчинения элементов, сильных связей между интонацией и образом. Музыкальный язык разворачивается к выражению чувственного – «этого», временного, человеческого.

Если в новом искусстве и оставалась возможность воплощения онтологически ценностного, то эта возможность обрелась лишь через заимствование, перенесение «модальных» норм образно-смысловой и языковой структуры. Характер и способы воплощения прежнего в новом – модального в функциональном – отчётливее всего обнаруживаются через *формы взаимодействия* целостного смысла (он прочнее всего оставался быть укоренённым в возвышенном) и языковых элементов текста (настроенных, в первую очередь, на предметно- и душевно-чувственное). Следовательно, возникает параллелизм функционального и модального, совмещающий, например, в одном языковом элементе чувственно-однозначное и символически устремлённое на иное. Поэтому предстоит выработать особый взгляд на образно-содержательные элементы музыкального языка (жанры, жанровые интонации) как несущие в себе *меру преобразования, меру символичности*. Исходные точки построения такого взгляда перечислены выше.

Завершим представленные в статье положения обращением к музыке, например, романсам М.И. Глинки. Аналитически вопрос стоит о формах и способах проявления «функционального» и «субстанционального» мышления во плоти музыкальной интонации. Романс, как известно, светский жанр, предназначенный для публичного исполнения. Камерный характер

репрезентации жанра определил особую степень доверительности в высказывании: чувственных откровений, порой даже подчёркнутых переживаний (чрезмерно допущенные чувствования породили ряд иронических эпитетов в адрес романса – «жестокый», «цыганский» и так далее).

Однако у Глинки эмоциональные откровения в большинстве случаев не звучат натуралистически, они будто «условно» присутствуют в соответствии с жанровым канонами. Использование бытующих интонаций из «словаря эпохи» (Б. Асафьев) относится к «функциональным», семантическим элементам музыки, передающим эмпирический пласт образов и настроений. Но что делает эти интонации «условными»? Или в отношении с чем безусловным эти «фактические» чувствования оказываются в сопоставлении, сравнении?

Одна из «знаковых» для глинкинской эпохи интонаций – *lamento*, которая чуть ли не в самой высокой степени детерминирована страдательно-чувственной атмосферой романсовой бытовой поэзии. Однако интонационное окружение свидетельствует о целенаправленной *переработке* на преодоление её «страстной» природы, обогащения анагогически просветляющим восхождением и распевностью. Она то предваряется восходящим скачком, то им завершается. Предшествующее секунде восхождение наполняет интонацию энергией небесного призыва, просветления («Скажи, зачем...», «Я плачу...» из романса «Сомнение»), идущее же после секунды образует уже известную ко времени Глинки романтическую интонацию вопроса-томления, замирания опять-таки на высоте («С обманутой душой...» из «Бедного певца»)¹². В иных случаях ламентозные интонации сцепляются в линию

¹² Глинке в большей степени было свойственно определять эту интонацию в вопросительно-просветлённом духе, в отличие от трагедийно-безысходного её понимания поздними романтиками.

единого мелодического движения и образуют широкий распев – новое смысловое качество. Они приобретают широту дыхания (*circulatio*), новую форму просветления (вступления к романсам «Не искушай», «Скажи, зачем...»).

Короткий мотив *lamento* оказывается неизменной частью более развёрнутой анагогической «интонации Любви» – «генеральной интонацией» (В. Медушевский [14, с. 74]) многих романсов. Неизменное устремление ввысь и вдаль преобразует не только глинкавские *lamenti*, оно присутствует словно доминирующая творческая идея композитора. Преображённая пространством Дали и Высоты конкретная интонация отторгается от своей исключительно психологической (эмпирической) привязанности, наполняется субстанциональной энергетикой (энергией вертикальной устремлённости). Если, к примеру, Баратынский в восклицании «Не искушай!» только в конце первой строки и пока лишь намёком указывает на вопросительный подтекст фразы («без нужды», то есть «в чём твоя нужда?», «в чём причина вернувшегося ко мне внимания?»), то Глинка с первого же широкого восхождения воспеваешь Любовь как безальтернативный идеал устремления.

Можно лишь восхищаться гением композитора, сумевшим создать музыку на основе общеизвестных и ожидаемых интонаций, но при этом не сделать их тривиальными. Привычные для слуха лексика и синтаксис объемлются возвышающей силой Красоты. От неё – особая фактурная пространственность музыки, анагогическая устремлённость мелодий и сопровождения, широта распева, «благородная» мерность синтаксиса и простота гармоний. Всё это – свидетельства того, что композитор мыслит романс скорее как *музыку созерцательного устремления*, нежели изображения/выражения.

Стоит в этом плане обратить внимание, что романсы М. Глинки хотя и используют жанрово-бытовую «первичность», но словно бы стремятся избежать её. У него, безусловно, есть характерные романсы, написанные в духе бытовой песни, оперной арии или использующие, к примеру, «знаковые» формы танцев и так далее («Ария», «Смертный час настал неожиданный...» «Победитель», «Еврейская песня»). Однако включённые жанры используются не только в изобразительной функции, но и как средства делокализации: в этом плане показательны порой неочевидное внедрение церковно-певческих интонаций и жанров. Разнообразные языковые приёмы жанровой делокализации (замедление темпа, использование высокого регистра, жанровая инородность вступления) свидетельствуют о том, что Глинка не стремится к ситуативной картинности, сценичности своих романсов, в отличие от его ближайших последователей (Даргомыжский, кучкисты); свою художническую позицию собирает в пространствах иной, субстанциональной реальности.

В этом смысле преобразуемая композитором интонационность романсов «модальна», устремлена к «иному». Той же энергией устремления нередко наполнены и поэтические тексты. Невозможность точного определения «лица» говорящего (его пола, возраста, места и времени нахождения) влияет на соседствующую предметность. Зримую конкретику заменяют движения души – энергии восхождения (*вос-хищения*, *вос-торга*, *вос-певания*). Направленностью этих энергий преобразуется интонационный «словарь» глинкавских романсов и всякая предметность субстанционального искусства в целом – искусства небесного притяжения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Августин. Об истинной религии // Библиотека творений св. отцов и учителей церкви западных. Кн. 20. Ч. 7. Киев, 1893. С. 107.
2. Августин. Против академиков // Библиотека творений св. отцов и учителей церкви западных. Кн. IX. Ч. 2. Киев, 1879. С. 211.
3. Аверинцев С.С. «Греческая литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и взаимосвязи двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 206–266.
4. Аристотель. Поэтика // Сочинения. Т. 4 / общ. ред. А.И. Доватура. М., 1984. 829 с.
5. Бычков В.В. Эстетика Филона Александрийского // Вестник древней истории. 1975, № 3. С. 58–79.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. 620 с.
7. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. 91 с.
8. Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Лео Гинзбург. М.: Музыка, 1975. 632 с.
9. Добротолубие. Т. 5. Северо-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. 486 с.
10. Ильин И.А. Духовный смысл сказки // Одинокый художник / сост., предисл. и примеч. В.И. Белов. М.: Искусство, 1993. С. 229–242.
11. Лихачёв Д.С. Исследования по древнерусской литературе / отв. ред. О.В. Творогов. Л., 1986. 405 с.
12. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. 960 с.
13. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
14. Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев. Киев, 1988. С. 7.
15. Николай Кузанский. Об искании Бога // Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1979. С. 288–303.
16. Потенция А.А. Слово и миф. М., 1989. 291 с.
17. Творения Оригена, учителя Александрийского. Вып. 1. О началах. Казань, 1899. 502 с.
18. Философия отцов и учителей церкви. Киев, 1868. 364 с.
19. Флоренский П.И. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мафрил-Русская книга, 1993. 365 с.
20. Флоренский П.А. Обратная перспектива // У водоразделов мысли. Т. 2. М., 1990. С. 43–108.
21. Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. М., 1914. 812 с.
22. Фома Аквинский. Сумма теологии / пер. фрагм. С.С. Аверинцева // Боргош Ю. Ф. Аквинский. М., 1966. С. 107.
23. Хёйзинга Й. Осень средневековья. М., 1988. 539 с.
24. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957. С. 428.
25. Шуранов В.А. Эволюция христианского мироощущения в итальянской духовной музыке второй половины XVI–начала XVII веков. Уфа: УГАИ, 2004. 218 с.

Об авторе:

Шуранов Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова» (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru

REFERENCES

1. Avgustin. Ob istinnoy religii [On True Religion]. *Biblioteka tvoreniy svyatykh ottsov i uchiteley tserkvi zapadnykh. Kniga 20. Chast' 7* [Library of the Works of the Holy Fathers and Teachers of the Church of the West. Book 20. Part 7]. Kiev, 1893, p. 107.
2. Avgustin. Protiv akademikov [Against the Academicians]. *Biblioteka tvoreniy svyatykh ottsov i uchiteley tserkvi zapadnykh. Kniga IX. Chast' 2* [Library of the Works of the Holy Fathers and Teachers of the Church of the West. Book IX. Part 2]. Kiev, 1879, p. 211
3. Averintsev S.S. «Grecheskaya literatura» i blizhnevostochnaya «slovesnost'» (protivostoyanie i vzaimosvyazi dvukh tvorcheskikh printsipov) ["Greek Literature" and Near Eastern "Wordiness" (confrontation and interrelations of two creative principles)]. *Tipologiya i vzaimosvyazi literatur drevnego mira* [Typology and Interrelations of Literatures of the Ancient World]. Moscow, 1971, pp. 206–266.
4. Aristotel'. Poetika [Poetics]. *Sochineniya. Tom 4* [Works. Vol. 4]. General editorship by A.I. Dovatur. Moscow, 1984. 829 p.
5. Bychkov V.V. Estetika Filona Aleksandriyskogo [Aesthetics of Philo of Alexandria]. *Vestnik drevney istorii* [Herald of Ancient History]. 1975. No. 3, pp. 58–79.
6. Gegel' G.V.F. *Estetika. Tom 3* [Aesthetics. Vol. 3]. Moscow, 1971. 620 p.
7. Ginzburg L.Ya. *O starom i novom* [About the Old and the New]. Leningrad, 1982. 91 p.
8. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Conducting Performance. Practice. History. Aesthetics]. Editor-composer Leo Ginzburg. Moscow: Muzyka, 1975. 632 p.
9. *Dobrotolyubie. Tom 5* [Goodwill. Volume 5]. North Trinity Sergius Lavra, 1992. 486 p.
10. Il'in I.A. Dukhovnyy smysl skazki [The Spiritual Meaning of the Fairy Tale]. *Odinokiy khudozhnik* [The Lonely Artist]. Compiler, foreword and note by V.I. Belov. Moscow: Iskusstvo, 1993, pp. 229–242.
11. Likhachev D.S. *Issledovaniya po drevnerusskoy literature* [Studies on Old Russian Literature]. Responsible editor O.V. Tvorogov. Leningrad, 1986. 405 p.
12. Losev A.F. *Istoriya antichnoy estetiki. Ranniy ellinizm* [History of Ancient Aesthetics. Early Hellenism]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 960 p.
13. Medushevskiy V.V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonation Form of Music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.
14. Medushevskiy V.V. Muzykal'noe proizvedenie i ego kul'turno-geneticheskaya osnova [Musical Work and Its Cultural and Genetic Basis]. *Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza* [Musical Work: essence, aspects of analysis]. Compiled by I.A. Kotlyarevsky, D.G. Terentyev. Kiev, 1988, p. 7.
15. Nikolay Kuzanskiy. Ob iskanii Boga [On the Search for God]. *Sochineniya. V 2 tomakh. Tom 1* [Works. In 2 volumes. Vol. 1]. Moscow: Mysl', 1979, pp. 288–303.
16. Potebnaya A.A. *Slovo i mif* [Slovo i mif]. Moscow, 1989. 291 p.
17. *Tvoreniya Origena, uchitelya Aleksandriyskogo. Vypusk 1. O nachalakh* [Creations of Origen, the Teacher of Alexandria. Issue 1. On the Beginnings]. Kazan, 1899. 502 p.
18. *Filosofiya ottsov i uchiteley tserkvi* [Philosophy of the Fathers and Teachers of the Church]. Kiev, 1868. 364 p.
19. Florenskiy P.I. *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis. Selected Works on Art]. St. Petersburg: Mafiril-Russkaya kniga, 1993. 365 p.
20. Florenskiy P.A. Obratnaya perspektiva [Reverse Perspective]. *U vodorazdelov mysli. Tom 2* [At the Watersheds of Thought. Vol. 2]. Moscow, 1990, pp. 43–108.
21. Florenskiy P.A. *Stolp i utverzhdenie Istiny* [Pillar and Ground of Truth]. Moscow, 1914. 812 p.



22. Foma Akvinskiy. Summa teologii [Summa Theologica]. Translation of a fragment by S.S. Averintsev. Borgosh Yu. *F. Akvinskiy* [Borgosh Y.F. Aquinas]. Moscow, 1966, p. 107.

23. Kheyzinga Y. *Osen' srednevekov'ya* [The Autumn of the Middle Ages]. Moscow, 1988. 539 p.

24. Shiller F. O naivnoy i sentimental'noy poezii [On Naive and Sentimental Poetry]. Shiller F. *Sobranie sochineniy. Tom 6* [Collected Works. Vol. 6]. Moscow, 1957. p. 428.

25. Shuranov V.A. *Evolyutsiya khristianskogo mirooshchushcheniya v ital'yanskoy dukhovnoy muzyke vtoroy poloviny XVI – nachala XVII vekov* [Evolution of Christian Worldview in Italian Spiritual Music of the Second Half of the XVI – Early XVII Centuries]. Ufa: Ufimskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv, 2004. 218 p.

About the author:

Vitaly A. Shuranov, PhD (Arts), Professor at the Music Theory Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450077, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru

