

Санкт-Петербургский государственный университет

Институт философии

**ЗВУК КАК МОДУС ОРГАНИЗАЦИИ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО
ПРОСТРАНСТВА.**

Выпускная квалификационная работа по направлению 47.04.01.
«Философия»

Основная образовательная программа магистратуры ВМ.5678 «Философская
антропология»

Исполнитель

Дьячков Иван Игоревич

Научный руководитель

Кандидат философских наук, доцент

Литвинский Вячеслав Михайлович

Рецензент

Кандидат философских наук, доцент

Предовская Мария Михайловна

Санкт-Петербург

2017

Оглавление.

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение.

Актуальность выбранной темы объясняется конкретными категориями и спектром неразрешенных вопросов, имеющих философско-антропологический характер, связанных с изучением пространства и звука. Работа отражает в себе малоизученную область исследования с точки зрения философской антропологии, а именно то, как звук влиял и продолжает влиять на формирование антропологического пространства. Изучение звука носит разносторонний характер и описывается в контекстах музыковедения, акустики, культурологии, физических и других наук, исходя из категорий и принципов научной дисциплины, а также методов, использующиеся для изучения звука. **Научная новизна** объясняется малой изученностью в философских дисциплинах феномена звука как пространственного антропологического феномена. Звук предстает не столько как физическое, природное явление, сколько как носитель смысла и средство коммуникации, которое оказывает мощное влияние на понимание человеком окружающего мира, общества, культуры и самого себя. Главной проблемной областью

остается вопрос о том, как звук, являясь частью природного пространства, концептуализируется и переживается человеком во всей его интеллектуально – психологической сложности, с чем это связано, и какую роль играет в его практической деятельности.

Проблема диссертационного исследования усложняется тем, что антропологическое пространство включает в себя пространство, в котором разворачивается не только деятельность человека, но и жизнедеятельность всего живого мира. Все что связано с антропологическим пространством включает в себя понимание человека в его единстве как природного, так и культурного существа. Антропологическое пространство связано с природой и социальной, культурной деятельностью человека.

Объектом исследования является звук как часть антропологического пространства.

Следует выделить так же **предмет** работы - исследование влияния пространства на деятельность человека.

В данной работе звук будет представлен как феномен природы, который в различные исторические эпохи трактовался и воспринимался человеком по-разному. Определением того какие смыслы вкладывались в звук, как он влиял на создание и понимание человеком антропологического пространства будет являться **целью работы**.

Для выполнения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- Дать краткий анализ природы звука и его восприятия как пространственного феномена.
- Выявить проблему концептуальной определенности исследования антропологического пространства
- Обозначить звук в антропологическом пространстве архаики и античности.
- Проанализировать влияние звука в современном антропологическом пространстве

Гипотеза: Человек, становясь субъектом культуры, не исключает себя в качестве объекта природы.

Методы: в работе применены общенаучные исследовательские методы анализа философско-исторических и философско-научных документов и материалов, связанные с идеей комплексного анализа пространства в единстве с его акустической составляющей.

Структура: Магистерская диссертация состоит из введения, трех глав (шесть параграфов), заключения, списка использованной литературы и заключения.

1.Глава. Звук как феномен антропологического пространства.

1.1. Параграф. Краткий анализ природы звука и его восприятия как пространственного феномена.

Звук является одной из составляющих человеческого существования и всего живого мира. Он заложен как априорное качество, сопровождающее процессы, связанные с организацией и существованием всего пространства, в которое входит и человек. Звук в живом мире всегда находит человека, не одно движение в пространстве невозможно совершить без звука. Это явление интересовало человека, и он в ходе своей исторической и исследовательской деятельности познания окружающего мира анализировал и применял звук в своих целях. Существует множество наук и отраслей знания, которые целиком или частично касаются вопросов понимания звука с самых различных сторон. Основное поле исследовательской деятельности разворачивается в таких областях знания как акустика, музыковедение, физика, медицина, и многие другие ответвления от них, такие, как, например, биоакустика. Устройство и гармония природы всегда было объектом для изучения человеком, попытки понимания ее внутреннего устройства предпринимаются в эпоху первобытности, заставляя людей обращаться к

анализу звука как части и носителя природной компоненты, а значит и разгадки внутреннего устройства мира. Для понимания феномена звука и его роли в антропологическом пространстве необходимо определить звук как физическое явление и его влияние на человека и его жизнь, так как это даст нам понятие о звуке как о «сыром» еще не очеловеченном материале окружающего пространства.

Звук в своем чистом физическом проявлении это колебание физических тел, где эти колебания, сотрясая воздух, образуют звук, который мы распознаем слухом. Музыковеды и теоретики звука выдвигают физическое определение звука: «Звук как физическое явление представляет собой колебательные движения какого-либо тела – источника звука»¹, в своих работах И.В. Способин демонстрирует поэтапно физическое явление звука человеку «колебания источника звука – звуковые волны – воздействие звуковых волн на органы слуха – передача слуховым нервом раздражения в головной мозг»². Поддерживает эту идею и другие музыковеды, М.Ш. Бонфельд говорит о физической природе звука: «Звук есть отраженный в слуховом аппарате человека результат колебаний воздуха, возникающих вследствие действия определенных сил: человеческого дыхания, взрыва, вибраций какого-либо предмет»³. Данные схожие определения звука поддерживаются не только в музыковедческой среде, но и в большинстве областях современной науки, определение звука как мы можем заметить произрастает из физики и акустики.

Еще в 19 веке немецкий физик, психолог и акустик и врач Герман фон Гельмгольц представляет в своей известной работе «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» рассуждает о «Звуке». Г. Гельмгольц наиболее точно дает описание процессу объективного, физического восприятия человеческим ухом звука: «...периодически

¹ Способин И.В. Элементарная теория музыки. М., 1996. С.5.

² Способин И.В. Элементарная теория музыки. С.5

³ Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М., 2001. С. 24.

движущееся звучащее тело воспроизводит подобное же периодическое движение сначала массы воздуха, а затем находящиеся в нашем ухе барабанной перепонки, коей продолжительность колебания должна быть равна продолжительности колебания звучащего тела»⁴. Звучащее тело — это камень, брошенный в воду, ухо человека это лежащая на поверхности воды щепка, а волны, распространившиеся от брошенного камня и дошедшие до щепки это звук. Пример, приведенный Гельмгольцем, объясняет к тому же структуру распространения звука в пространстве; звук, как и волны, идущие от «звучащего тела», распространяются диаметрально в пространстве, главное отличие звука от кругов на воде в том, что чем дальше распространяется звук, тем становится меньше его сила, в отличие от волн на воде, образующиеся от эпицентра падения камня, диаметрально набирающие все большую толщину и объем, до своего полного затухания.

Воспринимая каждый день богатую палитру звуков, мы осознаем все различие звуков, одни звучат благозвучно и к ним обычно относят музыку, другие же комбинации звука оказываются для нас шумом, поэтому ученые выделили и обозначили свойства звука; обычно делят его на музыку и шум. Например, в том же труде, Гельмгольц разделяет звук на музыкальный звук, и на шумовой звук. Точкой такого разделения становится периодичность колебаний воздуха. Музыкальный звук представляет собой периодические колебания воздуха в то же время как шум, это не периодические колебания воздуха: «Ощущение звука (музыкального звука), получается посредством быстрых периодических движений звучащих тел, а ощущение шума происходит от движений непериодических»⁵. Именно рассматривая музыкальный звук выделяют три объективных и основных свойств звука. Это:

- сила (амплитуда колебаний звучащего тела)

⁴ Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. М., 2013. С. 16

⁵ Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. С.13

- высота (продолжительность или число колебаний за единицу времени)

- тембр (характерное звучание какого-либо тела, как пишет Г. Гельмгольц, называя это свойство «оттенком» звука: «Под оттенком звука мы понимаем ту особенность, которою отличается звук скрипки от звука флейты, кларнета или человеческого голоса, если они издают ту же ноту, в той же высоте тона»⁶).

Но звук влияет на человека еще и с психологической стороны, звук дарит человеку новые ощущения, порождает в его голове красочные образы, умиротворяет или наоборот возбуждает к активной деятельности. Но если выделенные нами выше свойства звука имеет объективный характер, то восприятие звука для каждого индивида, или социальных групп, имеет под собой субъективную основу, особенно когда мы заняты прослушиванием музыки. Именно поэтому в трудах музыковедов можно найти различие звука на музыкальный и на шумовой по «ладовому принципу». Если обратиться к труду П.Н. Бережанского «Абсолютный музыкальный слух», то дифференциация в звуке на музыкальный и шумовой звук, автор видит не в физическом объективном колебании воздуха, а в эмоционально-психологической окраске звука, называя это «ладовым» качеством музыкального звука: «Ладовое восприятие не есть простое отражение объективного свойства звука. Восприятие ладового качества звука есть акт психологический. Не сами звуки, а то, чем человек наделяет их в восприятии, то эмоциональное переживание, которое вызывает в нем ощущение звуков, и является переживанием, восприятием их ладового качества»⁷.

Восприятие звука, особенно музыкального, различно у всех людей, и зависит от множества факторов куда можно отнести культурные, эстетические, интеллектуальные и другие. Известный социолог и композитор Т. Адорно провел исследования с выводами о типах слушателя

⁶ Там же. С. 17

⁷ Бережанский П.Н. Абсолютный музыкальный слух. М., 2001. С.19.

встречающихся в современном западном обществе. Автор показывает четыре типа слушателя, где первый «идеальный» тип слушателя, это «тип эксперта» который способен на слух уловить все мельчайшие композиционно-технические моменты композиции, и понять во всей полноте всю логику музыкального произведения. Последующие типы слушателя располагаются в удалении от идеального типа слушателя и представляют собой совокупность индивидуумов, которые «руководствуются не отношением к специфической внутренней организации музыки, а своей собственной ментальностью»⁸ и музыка служит для них средством для выхода эмоций. Как мы видим американский социолог в контексте нашего исследования представляет нам доказательство большой пропасти между людьми в восприятии одного и того же феномена.

Но каким бы не был звук, и как не воспринимал бы его человек, в самом начале звук должен быть услышан человеком. Ученые физики и акустики установили по физическим характеристикам звука, что человек может воспринимать слухом только определённые звуковые колебания — это частотный диапазон от: 16—20 Гц. до 15—20 кГц. Другие звуковые колебания, находящиеся в более низком частотном диапазоне от 0 до 20 Гц почти не воспринимаются человеческим ухом и больше ощущается всем телом, и звук который превышает частоты колебаний в 20 кГц называется акустикой ультразвуком который тоже не может быть распознан человеческим ухом, но на данном этапе два этих звука остаются зафиксированными и применяемыми у некоторых живых существ и также сам человек продолжает эксперименты и использование их в различных областях. Звук должен занять пространство вокруг человека, и пройдя весь путь принятия звука воссоздать пространство в сознании человека. Звук самая нематериальная и невидимая часть мира, но именно в пространстве происходит встреча человека со звуком.

⁸ Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999 С. 15

В науке о физиологии человека, учеными установлена прямая связь между звуком и вестибулярным аппаратом человека, где вестибулярный аппарат, будучи частью внутреннего уха, является органом, отвечающим за ориентацию и координацию тела человека в пространстве. Поэтому осуществление своей деятельности человек как биологическое существо может совершать, опираясь во многом на данные о пространстве, полученные от звука и того, как человек «считывает» этот природный феномен. Но сам процесс пребывания человека, в мире, который звучит, ставит перед ним задачи толкования этого явления и его значения.

Восприятие звука и музыки как пространственный феномен подмечает автор книги «Звук и символ: музыка и внешний мир» музыковед Цукеркандль. Он пишет: «Для нас пространство — это место, где предметы располагаются в разных пунктах. Тот или иной предмет воспринимается глазом, а еще достовернее — рукой... Но ухо, слышащее тона, не знает подобного различия... В отличие от предметов, тона не находятся «здесь» или «там»; каждый тон вездесущ... Пространство, которые мы слышим, не имеет мест... Высота, ширина, глубина — этих различий в слуховом пространстве нет. Есть только одно направление — «откуда», и его, если угодно, мы можем определить, как единственное измерение слухового пространства»⁹.

Располагаясь в физическом пространстве из видимых и материальных предметов, человек сталкиваясь со звуком, конструирует мысленное пространство, при этом физическое пространство является не только проводником между источником звука и человеком, но пространство для звука и создаваемое пространство, идущее от звука, обладает своей культурной и аксиологической ценностью. Генрих Орлов в своём произведении «Древо музыки» пишет о взаимодействии музыки и физического пространства: «Ни музыка ни воспринимающий ее субъект, не обладают автономным существованием. Чувственный образ музыки, ее структуры и духовные смыслы — всё это плоды деятельности субъекта,

⁹ Victor Zuckerkandl. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Bollingen Series XLIV, Princeton University Press, 1966, cc 375-276, С. 290.

сформированного коллективным и личным опытом определенной культуры. Объективным «сырьем» для этой деятельности служит особым образом, организованный акустический феномен, встреча с которым происходит в физическом пространстве – в повседневном общем пространстве предметов, тел, движений и протяженностей. Но и единственно объективное физическое пространство по образу и подобию которого создаются пространства субъективно сублимированные, интимным образом включается в музыкальный феномен, становится его неотъемлемым атрибутом, приобретая тем самым конкретные индивидуальные свойства и значения. Физическое пространство так же необходимо для музыки, как воздух для дыхания»¹⁰.

Человек всегда находится в пространстве, переходя из одного пространства в другое, где само пространство и является границей. Не только физическое пространство, что не является очевидным, сопряжено со звуком, звук оказывает эмоциональное и психологическое воздействие на восприятие места, как пишет саунд-художница из Британии: «Для меня главный вопрос – это каким образом эмоциональные и психологические эффекты звука способны изменить наше ощущение места, в котором мы находимся»¹¹.

При этом связь звука и структура построения музыкального произведения подтверждается упомянутым выше немецким акустиком Г. Гельмогльцом: «Сущность пространства заключается в том, что в любой его точке могут размещаться подобные тела и происходить подобные движения. Все что может произойти в одной части пространства, одинаково возможно в любой другой его части и воспринимается нами в точности таким же образом. Так же обстоит дело и с музыкальной шкалой. Любая мелодическая фраза, любой аккорд, помещённые на какой-либо высоте, могут помещаться на любой другой высоте так, что мы немедленно замечаем характерные

¹⁰ Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон - СПб., 1992 .С.223

¹¹ Лукьянова О.Я. К проблеме феноменологии звука // Артикульт. 2015. №2 (18). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-fenomenologii-zvuka> (дата обращения: 10.03.2017).

черты их подобия. С другой стороны, те же или разные фразы могут также звучать в разных голосах, перемещаясь в пределах звукоряда, подобно двум телам в пространстве... Аналогия между музыкальным звукорядом и пространством столь близка во всех существенных отношениях, что даже изменение высоты безошибочно и с готовностью сравнивается с перемещением в пространстве и часто метафорически описывается как восходящее или нисходящее движение, или развертывание какой-либо партии.»¹²

Связь пространства и звука во всех проявлениях, где звук является причиной, а где следствием организации пространства человеком необходимо искать в культуре, социальных практиках и в истории народов, пользовавшихся и зародивших практики взаимодействия пространства и звука. Но положение человека в пространстве и попытки понимания пространства, в которое он включен, требует анализа и истолкования как попытка определить, что антропологическое пространство включает в себя человека и данный перед ним мир, который определённым образом может звучать и определять человеческое существование и его пространства.

¹² Hermann L. F. Helmholtz, On the Sensation of Tone, Longmans, Green, and Company (London-NewYork, 1895), С.370

1.2. Параграф. Проблема концептуальной определенности исследования антропологического пространства.

Как мы определяем, что человек, это существо, которое неизбежно пребывает в пространстве. Человек применяет пространство как термин, и он используется во многих точных науках, таких как физика и математика, и так же оно применяется в гуманитарном знании. На современном этапе определение понятия пространства становится размыто из-за включения этого понятия в различные сферы научной деятельности. Создается некий эффект матрешки, когда одно пространство включается в другое, что не редко ведет к путанице в понимании искомого исследуемого пространства. Границы всех этих пространств становятся размытыми. Пространство попадало в разные науки в зависимости от методов, применяемых научным знанием непосредственно к объекту исследования. Так на арену популярных научных теорий выходило экономическое, психологическое, математическое пространство и другие пространства. Конкретно в философии в разные эпохи предпринимались попытки объяснения и использования понятия пространства, начиная от первых древнегреческих мыслителей и по настоящий момент. Концептуальное поле этого понятия остается открытым.

Антропологическое пространство как понятие в области философско-антропологического знания нуждается в определении его элементов и подходов в изучении, репрезентации роли звука в создании антропологического пространства. Звук в нашем исследовании как понятие,

будет вбирать в себя все его эстетические, физические, социальные и психологические и иные проявления, в то же время на разных этапах работы мы будем использовать звук, заменяя его более конкретными общепринятыми и выведенными исторически формами, такими как музыка, шум, ритм, голос, речь, даже тишину, которые в контексте осмысления антропологических пространств будут включены в звук, так как нашей целью является попытка освещения Звука как необходимого элемента в организации антропологического пространства.

Следует изначально выявить что именно будет восприниматься нами как исследуемое антропологическое пространство, и что в этом может представлять антропологический интерес с целью определения процесса создания пространств в различных связях со звуком. Для этого обратимся к опыту деятелей философской антропологии и проанализируем их трактовки понятия антропологического пространства. В общедоступной трактовке антропологическое пространство понимается как «социальная среда, обуславливающая существование и развитие человека»¹³. Данное определение ориентировано на человека как на социальное существо говоря о том, что антропологическое пространство создается комплексом социальных взаимоотношений, традиций, установок и намекает на непосредственную связь с культурой. Другой автор Кубанов М.Г. в труде «Антропологическое пространство» подходит к понятию антропологического пространства как к комплексу пространств, создаваемых человеком и встраивающих в себя человека. Говоря об актуальности этого понятия, он пишет: «Устойчивый интерес к этой теме, считавшейся до последнего времени периферийной, вызван комплексным, системным, многоцелевым характером самой предметности пространства вообще и антропологического пространства в особенности»¹⁴. Далее он утверждает, что антропологическое

¹³ Яценко, Н. Е. Толковый словарь обществоведческих терминов, СПб., С. 55

¹⁴ Курбанов М. Г. Антропологическое пространство // Философия в современном мире: диалог мировоззрений: Материалы VI Российского философского конгресса (Нижний Новгород, 27-30 июня 2012 г.). В 3 т. Т. I. Н.Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2012. С. 537.

пространство выполняет роль призмы, через которую пытаются ответить на онтологические вопросы, касающиеся человеческого бытия. Из-за разнородности и вариативности в комбинациях этих пространств, при этом объединённых в антропологическое пространство, Кубанов М.Г. выделяет внешние и внутренние пределы такого структурирования и вариативности использования этих включенных пространств: «антропологическое пространство функционирует в качестве особой онтологической сферы человеческой жизнедеятельности, в которую может свободно вписываться и, одновременно, принудительно вплетаться сам человек, решающий для себя извечные вопросы: *«как и почему»*, *«быть или не быть»*. Эти и другие вопросы рассматриваются сквозь самые различные формы проявления антропологического пространства – пространства человеческой жизни и смерти, пространства природы и культуры... Внешние пределы структурирования антропологического пространства, такие как мир, государство, город, дом, комната, получают аналогичные выражения в виде человечества, народа, нации, населения, семьи, соседей. Внутренние пределы, - такие как организм человека, его одежда, украшения, протезы во всем своем многообразии играют не менее важную роль, чем внешние пределы. Всё это свидетельствует о многомерности, системности и сложности исследования антропологического пространства»¹⁵. Множество процессов комбинируется и вплетаются один в другой во многих проявлениях жизнедеятельности человека, и как индивида и как целых обществ, и связанных с ними социальных явлений, культур. Анализировать пространство при его многогранности необходимо комплексно, выделив в нем необходимые параметры и границы для изучения.

Человек эпистемологически, разделяя пространство на области, изучает то как выделенное им пространство оказывает влияние на развитие человека, какие процессы и трансформации закладывает пространство в жизнь

¹⁵ Курбанов М. Г. Антропологическое пространство // Философия в современном мире: диалог мировоззрений: Материалы VI Российского философского конгресса (Нижний Новгород, 27-30 июня 2012 г.). В 3 т. Т. I. Н.Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2012. С. 537.

человека. Неоспорима важность того, как человек может понимать и обнажать пространство, в котором сосуществуют и работают множество объективных явлений и процессов, каким образом он получает и интерпретирует информацию, будучи существом напрямую в своей деятельности связанным с информацией.

Обратимся к существующим учениям и концептам, использующиеся для исследования пространства. Способ, построенный на оппозициях, широко применяется в науке при анализе пространства. Метафизика как наука в первую очередь занимавшаяся поиском первоосновы всего сущего и объяснением картины мира без учета взаимосвязи и динамики их изменения и развития. Она выстраивалась на таких извечных и знакомых в данное время противоречий как например мужское/женское, бытие/небытие, и была основанием для многих методов изучения пространства другими научными деятелями исторических эпох, например, дуализма Декарта, вплоть до современности. Но использовать только редукционские способы в изучении антропологических пространств представляется ошибочным так как пользуясь ими невозможно выявить всю социальную, экзистенциальную, культурную и иную значимость и усмотреть «корни» создаваемых человеком пространств.

В этом контексте интерес представляет научная деятельность Анри Лефевра, который в своих трудах рассматривает процесс организации пространства, обращаясь к повседневному опыту пространства и анализируя его одновременно в трех плоскостях: физическое (материальное), социально-политическое (социальное) и научно-исследовательское (ментальное). Как ставит одну из главных задач в изучении пространства Анри Лефевр: «Задача в том, чтобы выявить или создать теоретическое единство между «полями, рассматриваемыми по отдельности, подобно молекулярным, электромагнитным, гравитационным силам в физике. О каких полях идет речь? Прежде всего о физическом — природе, космосе; затем о ментальном (включая логику и формальную абстракцию); и, наконец, о социальном.

Иначе говоря, предметом исследования выступает логико-эпистемологическое пространство, пространство социальной практики, занятое чувственными явлениями, в число которых входят и воображаемое, проекты и проекции, символы, утопии»¹⁶.

Выделив три составляющих, необходимые для исследования пространства, Анри Лефевр выполняет одну из важнейших задач, которую он видит в преодолении как, он считает редуccionистского подхода, предполагающего анализ пространства через призму одного явления. Он выстраивает в своей работе единую теорию пространства, называемую им «спациология». Несостоятельность использования редуccionистского метода он видит в том, что такой метод изучения пространства закрывает другие важные для исследования пространства грани, и также порождает от использования этого метода ошибочные иллюзии: «Речь идет о попытке предложить такую концепцию, которая смогла бы избежать редуccionизма в анализе пространства и тем самым преодолеть «двойную иллюзию», свойственную метафизическим подходам: «иллюзию прозрачности», реализуемую путем фетишизации пространства (когда оно сводится к идеям/представлениям о пространстве и рассматривается в качестве ментальной — дешифрованной — реальности), и «реалистическую иллюзию», реализуемую через реификацию пространства (когда оно сводится к материальным объектам и рассматривается как естественно/объективно данное)»¹⁷. Преодоление этих иллюзий возможно только если рассматривать физическое, ментальное и социальное не как отдельные друг от друга поля для исследования пространства, а в комплексе изучения пространства. То есть для получения объективной картины анализируемого пространства необходимо изучение объекта в его трех измерениях: материальном, научно-исследовательском и социальном.

¹⁶ Лефевр А. Производство пространства, М., 2015, С.26-27

¹⁷ Бедаш Юлия Анатольевна Концепция социального пространства Анри Лефевра // Вестник ТГПУ. 2012. №11 (126). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-sotsialnogo-prostranstva-anri-lefevra> (дата обращения: 04.02.2017).

Для Анри Лефевра производство пространства напрямую связано с обществом и культурой, которые создают антропологические пространства, для него изменение пространства это означает и изменения социума. Рассматривая в выделенных им трех срезах пространство, Анри Лефевр говорит, что «(социальное) пространство есть социальный продукт»¹⁸, это утверждение становится главным утверждением, доказываемым им через анализ пространств. Анри Лефевр говорит о неразделимости в изучении социальной среды и социального продукта, одно порождает и поддерживает другое и это становится не разделимым при изучении пространств человеческого существования. Социальная среда, вбирает в себя многочисленные пересечения и представляет целый комплекс взаимосвязанных областей научного знаний и человеческих практик. Только используя концепцию триединства подходов в изучении пространства и противопоставляя такой подходах принятым в исследованиях оппозициям возможен многомерный и научный анализ пространств и его философского осмысления: «Триада: три члена, а не два. Двучленное отношение сводится к оппозиции, контрасту, противоречию; оно определяется характерным эффектом: эффектом эха, отражения, зеркала. Философия положила много труда, чтобы преодолеть двучленные отношения — субъекта и объекта, *res cogitans* и *res externa* у Декарта, Я и Не-я у кантианцев, посткантианцев, неокантианцев.»¹⁹ В связи с этим Анри Лефевр вводит три понятия пространства, объединенные в триаду, которые необходимо учитывать и выявлять при анализе пространства:

«а) *пространственная практика*, включающая в себя производство и воспроизводство, отведенные места и пространственные множества, присущие каждой общественной формации, обеспечивающей последовательность и относительную связность. Применительно к социальному пространству и отношениям каждого члена данного общества

¹⁸ Лефевр А. Производство пространства, М., 2015, С.40.

¹⁹ Лефевр А. Производство пространства, М., 2015, С.53

со своим пространством эта связность предполагает одновременно определенную *компетенцию* и определенную *перформацию*.

b) Репрезентации пространства, иначе говоря, пространство *задуманное*, пространство ученых, планировщиков, урбанистов, «кроящих» и «организующих» технократов, некоторых художников, близких к научным кругам и отождествляющих переживание и восприятие с замыслом (продолжением чего служат ученые рассуждения о числах — золотом сечении, модулях и «канонах»). Концепции пространства тяготеют к системе вербальных, то есть разработанных интеллектом знаков.

с) Пространства репрезентации, то есть пространство, *переживаемое* через сопутствующие ему образы и символы, иными словами, пространство «жителей», «пользователей», а также отдельных художников и, быть может, тех, кто *описывает*, полагая, что только описывает, — писателей, философов. Это пространство подчиненное, то есть претерпеваемое, пространство, которое пытается изменить и присвоить себе воображение. Оно покрывает собой физическое пространство, используя его объекты в качестве символов.»²⁰ Анри Лефевр, обозначая эти три ключевых момента при исследовании пространства, тем самым уходит от исследовательских методов, действующих на бинарных оппозициях.

Интерпретируя эту триаду относительно социальных пространств, мы можем утверждать, что Анри Лефевр говорит о том, что преобладающие в социуме представления о пространстве так или иначе материализуются в практиках повседневности и прямым образом влияют на организацию всей жизни человека. К тому же анализируя пространства, он приходит к выводу что пространство представляет взаимосвязанную конструкцию социальных отношений: «любое пространство предполагает, содержит и скрывает социальные отношения, и это при том, что пространство — это не вещь,

²⁰ Лефевр А. Производство пространства, М., 2015, С.47.

а скорее сеть отношений между вещами (объектов и продуктов)»²¹. Концепция Анри Лефевра призывает обнаружить дисбаланс между социальными пластами в пространстве и во многом призывает к изменениям в пространстве и в социуме; по А. Лефевру, общество не отделимо от пространства и изменение пространства означает и изменение общества. Концепция социального пространства Анри Лефевра призвана не только реабилитировать исходную связь человека с миром, но и продемонстрировать социально-политическую и антропологическую необходимость этого «возвращения к корням». Под этим стоит понимать возвращение человека в лоно живого и гармоничного порядка природы.

Влияние природы на человека, подтверждение того, что он неотделимая часть природы, раскрывается многими учеными деятелями через теорию эволюционизма, демонстрирующей прямую связь человека с животным миром, но и говорящую о том, что этапы и законы всего природного универсума заложены и действует в человеке. Человек помещен в окружающее пространство, представляющее собой природу с ее законами и развитием и все что связано с антропологическим пространством связано с человеком и природой, в том смысле, что человек не противопоставляется природе, не стремится ее покорить, а является ее частью. Человек работает с этим пространством, формируя из данного ему материала новые пространства, связанные по первому взгляду только с человеком и для человека, но природа не уходит и продолжает жить в человеке и определять его существование. Человек конструирует социальную и культурную действительность, и при этом он остаётся природным существом.

Антропологическое пространство по своему определению ставит человека в центр, где вокруг него разворачивается не только деятельность человека, но и всего живого мира. В этих границах мы можем говорить о том, что

²¹ Бедаш Юлия Анатольевна Концепция социального пространства Анри Лефевра // Вестник ТГПУ. 2012. №11 (126). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-sotsialnogo-prostranstva-anri-lefevra> (дата обращения: 04.02.2017).

антропологическое пространство вбирает в себя природные и культурные смыслы, присутствующие в человеке.

В рамках данной работы мы будем рассматривать Звук как основополагающий антропологический элемент; часть антропологического пространства, который представляет собой функциональную константу в организации и существовании пространств. Нашей целью будет попытка определить влияние Звука на человека, в контексте понимания Звука как природной составляющей, которая оказала влияние при создании пространств и его взаимодействие с иными видами и пластами антропологического пространства.

Звук включается в социальное пространство и при производстве пространства становится продуктом социальных отношений, что обуславливает социальное пространство. Физические свойства характерные Звуку использовались и осмысливались людьми с древних времен, как мы рассмотрим далее еще с архаичного периода Звук, использовался для организации антропологического пространства. Акустические данные Звука на протяжении многих эпох и включались в расчет создателей материальных пространств, жилые объекты, архитектура городских пространств, пространства искусства и повседневности вместе с этим создавались для Звука, где заключенный в это пространство Звук становился носителем смысла.

Звук наделяет пространство смыслом. Сам Анри Лefевр при анализе социального пространства пишет о роли Звука в пространстве: «Монументальное пространство имеет не только пластические, доступные взгляду свойства. Оно обладает и свойствами акустическими, и, если их нет, монументальности чего-то недостает. Сама тишина в церковном здании по своему музыкальна. Пространство клуатра, собора, измеряется на слух; здесь разносятся, отражаясь, звуки, голоса, песнопения; в этом пространстве действует механизм, подобный механизму основных звуков и тембров. Или механизму голоса, читающего текст с выражением. Архитектурный объем

обеспечивает соответствие присутствующих в нем ритмов (передвижений, ритуальных жестов, процессов и шествий) и их музыкального звучания. Именно так, на этом *незримом* уровне тела обретают себя. Там, где эхо не преломляет присутствие людей в акустическом зеркале, роль посредника между живым и неживым выполняет предмет: колокола и колокольчики, фонтаны или ручейки, иногда птицы или животные в клетках.»²²

То смысловое наполнение, которое несет в себе звук затем проецируется на социальное пространство. Звук как носитель смысла и как физическое явление находит свое отражение на создаваемых человеком пространствах, и в восприятии окружающего пространства. Вся многогранность в которой предстает Звук, выражаясь в виде музыки, голоса, шума и в других вариациях в ходе истории имела религиозный, эстетический, социальный и другие значения для человека и социума. Поскольку Звук в антропологическом и природном аспекте присутствует всегда рядом и вместе с человеком, окружая его со всех сторон и воздействуя на него. Рождаясь, человек сразу оказывается в пространстве, наполненном звучанием. Человек всю жизнь находится в пространстве, в звучащем мире. Открывая глаза, человек вместе с первым светом так же сразу же слышит и звук и сам же может быть действующим субъектом по его извлечению и работы с ним.

²² Лефевр А. Производство пространства, М., 2015, С.222.

2. Глава. Звук в антропологическом пространстве архаики и античности.

2.1. Параграф. Роль звука в исследовании архаичной культуры.

Исследование звука в пространстве человеческого существования необходимо начинать с первых исторических упоминаний и трактовок этого феномена. Анализ архаичной культуры дает возможность понимания того, как в сознании того времени воспринимался звук. Антропологический анализ древнего мира на предмет исследования культуры, музыкальных особенностей, и осмысления человеком природной действительности и его представлений о ней даст исходное понимание звука человеком и раскроет практики, связанные с ним.

Отношение к звуку как к некому сакральному элементу мира характерно для первобытного человека. Для людей, проживающих в те давние эпохи, всё окружающее чувственное пространство наделялось сакральным значением. Исследователь этой эпохи Л. Леви-Брюль пишет о восприятии и сознании первобытных людей: «Для первобытного сознания нет чисто физического факта в том смысле, какой мы придаем этому слову. Текучая вода, дующий ветер, падающий дождь, любое явление природы, звук, цвет никогда не воспринимаются так, как они воспринимаются нами...»²³. Магическое мышление или дологическое мышление, ставит первобытного человека в совершенно иное понимание пространства, чем современного человека. Для архаичного человека, весь окружающий мир был наполнен духами предков, мистическими силами и колдовскими событиями. Поэтому и воспринимался как нечто из «другого мира», но уже тогда человек

²³ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994. С.34.

взаимодействовал со звуком. Археологи и исследователи первобытного искусства в своих трудах приводят данные о находках музыкальных и шумовых инструментов и о их роли в жизни людей тех эпох. Музыкальные инструменты в основном представляли собой духовые, различного рода флейты, и струнные музыкальные изделия, а также шумовые браслеты и погремушки. Извлекаемые из музыкальных инструментов звук, становился основой для создания ритма, как мы далее увидим далее главного элемента всестороннего развития и мироощущения человека, той эпохи: «Образ главного участника и связующего звена ритмических действий, различно отраженных в пластике, цветописии, орнаментике и в не дошедших до нас, но неизбежных в этом художественно-семантическом контексте звуковых (зачаточно-звуковых) построений.

Действительно, сейчас уже невозможно представить непрерывную передачу ритмов пластических и графических традиций многотысячелетней истории первобытного общества вне «звуковой составляющей» его культуры от простейших речевых структур до разнообразных звуковых сигналов и звукоподражаний, начиная с ритмов коллективных трудовых действий и празднеств и кончая дошедшими до нас вещественными, материальными свидетельствами предметного оформления звуковых источников (разнообразные подвески, шумящие раковины и браслеты, ожерелья и т. п. – вплоть до специальных, хотя и простейших по своему виду ударных инструментов – типа мезинских, духовых – типа свистков и флейт»²⁴.

Древний человек в многообразии своей деятельности и в построенной им картине мира исходил из использования и понимания ритма: «Внутренний синкретизм первобытного мирозерцания в его утитарно-практических, художественно-эстетических, рационально-познавательных, ритуально-магических и символично-мифологических сферах...предстает перед нами всесторонне пронизанным ритмикой»²⁵. Ритм, повсюду сопровождавший

²⁴ Демирханян А.Р., Фролов Б.А. Ритм и символ в первобытном искусстве // Историко-филологический журнал. 1986. №3. С.155

²⁵ Там же.С.151

первобытного человека это стремление к созданию порядка в пространстве человека. Ритм - это задающая сила прогресса для человека, всё начиналось с ритма. Звук наиболее подходящая субстанция для ритма, обладая акустическим качеством, распространяясь вокруг позволяло звуку быть услышанным всем, в сочетании с объективными свойствами звука (тембр, сила, высота) предающим выразительность и дающим вариативность в написании ритмического рисунка. Не стоит забывать, что, наделяя звук магическим свойством и учитывая, что вся музыка — это дар богов, то создание звукового ритма должно было восприниматься людьми как божественное вмешательство на земле, и установление божественного порядка на земле. Даже на уровне инстинкта человек осознавал, что ритмическая деятельность приносит наилучшие результаты по взаимодействию с окружающим миром. Ганс урс фон Бальтазар рассуждает в своих записях об источнике и природе ритмического понимания мира в человеке: «Закон ритма имеет в человеке вероятно два источника: органический и духовный дополняющие и усиливающие друг друга. Органический впервые упомянут у Аристотеля, предпринимавшего попытки увязать человеческое чувство ритма с сердцебиением. Это движение, пронизывающее каждую клетку нашего организма, призвано сообщить нам смысл течения времени... Существует еще один, эмпирический источник ритма, а именно сознание порядка. Порядок космических процессов характеризуется ритмической равномерностью. Смена дня и ночи, приливов и отливов, лета и зимы указывает на проявлении духа в материальном, то есть закон порядка, неразрывно связан – по меньшей мере, для нашего мира и мышления – с законом ритма пульсом вселенной.»²⁶ Использование ритма становится частью множества ритуалов и способом взаимодействия в ином пространстве. Чаще эти ритуалы, связаны с изменённым состоянием сознания и состоянием транса, таких как например шаманские практики. Так же ритм проникает в архитектуру, построение стен впадин и узоров и на них,

²⁶ Бальтазар Г. У. фон; Барт К.; Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. М., 2011. С.10

сам каркас и форма здания, и его элементов архитектурного оформления, к примеру, ритмически расставленные с одинаковым интервалом античные колонны. Звуковой ритм служил основой еще у древних зодчих для построения архитектурных пространств. Рассмотрим более детально ритм и звук в связке с пространством в ритуалах и иных сакральных практиках, и прежде чем обнаружим далее сцепление сакрального звучания с архитектурой и с жизненным пространством в целом.

Шаманские ритуалы являются показательными практиками использования звукового ритма. Традиционными шаманскими инструментами для проведения ритуала являются шаманский бубен и погремушка. Данные инструменты используются исключительно для создания ритма, с помощью которого шаман входит в состояние транса. Ритуал начинается с ритма, для перехода души шамана в другие миры и контакта с ними именно повторяющийся с одинаковым временным интервалом звук, способствует погружению шамана в иное пространство, и его путешествию между мирами, обычно это нижний средний и верхний мир, которые связываются Мировым деревом.

Известный исследователь шаманизма, Мирча Элиаде в своем труде «Шаманизм. Архаические техники экстаза»²⁷ подробно пишет о символике и значении шаманского бубна: «Шаман, ударяя в бубен, взлетает к Космическому Древу; вскоре мы увидим, что к бубну имеют отношение многие символы вознесения на Небо. С другой стороны, благодаря своим мифическим связям с "оживленной" кожей бубна, шаман может разделить природу териоморфического предка. Как в первом, так и во втором случае мы имеем дело с мистическим переживанием, открывающим шаману возможность трансценденции времени и пространства.»²⁸ Стоит заметить, что художественное оформление, форма, кожа, и другие составляющие элементы бубна шамана обычно символически соотносятся с тем местом

²⁷ Элиаде, М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. Киев: «София», 2000. — 480 с..

²⁸ Элиаде, М. Шаманизм. Архаические техники экстаза, Киев, 2000. С.97

куда перемещается шаман в состоянии транса, Мирча Элиаде пишет о шаманском бубне как о сложившемся микрокосмосе: «Бубны действительно представляют микрокосм: пограничная линия отделяет Небо от Земли, а в некоторых местах – Землю от Преисподней. Древо Мира (то есть жертвенная береза, на которую взбирается шаман), конь, жертвенное животное, духи-помощники шамана, Солнце и Луна, которых он достигает во время своего небесного путешествия, Преисподняя Эрлик-хана (с семьей сыновьями и семьей дочерьми Господа Умерших и т.д.), в которую он попадает во время своего нисхождения в царство умерших, – все эти элементы, некоторым образом подытоживающие путь и приключения шамана, изображены на его бубне... бубен изображает микрокосм с его тремя сферами – Небом, Землей и Преисподней – и одновременно показывает средства, с помощью которых шаман прорывает уровни и устанавливает связь с верхним и нижним мирами.»²⁹

Шаман - это путешественник между мирами, музыка, связывая все миры, является способом устойчивой связи между ними и аналогом космической вертикали, через которую происходит взаимодействие между мирами. Звук как чисто акустический феномен перестает быть таковым и перерастет в нечто большее, в контексте использования его в ритуалах и магических практиках. Шаманизм является более показательным проявлением работы человека с сакральным пространством космоса. Представления о мироздании и о роли звука в его понимании можно встретить в мифах и других повествованиях и верованиях народов.

В архаической культуре человек опирался на мифы как на источник знаний и представлений об окружающем его мире. Звук как творящая субстанция был представлен в своем большинстве в космогонических мифах, в основном это мифы о Богах и о сотворении мира. Звук считался фюзеляжем сакрального и трансцендентного, более высшего пространства, музыка становилось противопоставлением профанного, мирского пространства по

²⁹Там же. С.98

отношению к космическому порядку. Об этом пишет в своих трудах Дэвид Шнайдер, приводя в пример множество культур, расположенных на разных концах света, но имеющих одну основу в космогонических мифах: «В мифах творения первобытных народов и космогониях афроазиатских высоких культур упоминается темный, сверхпонятийный звук в качестве матери сотворенного мира. Это «первое слово» – первая действенная манифестация, первое желание, поднимающееся из абсолютного покоя и единства «прабездны», изо рта поющей смерти (как раскалывающегося яйца). Сам творец – это «второе слово», которое зовется чуть ли не первой громовой молнией или поющей звездой, звучанием утренней зари или пением света. В Египте это пение солнца, которое создает мир своим световым криком, или Тот, бог слов и письменности, танца и музыки, призвавший мир к жизни с помощью семикратного смеха, который был чем-то большим, чем он сам. Праджапати, ведический бог творения, сам был только гимном. Его тело состояло из трех мистических слогов, из их жертвенного пения возникли небо, море и земля»³⁰.

Человек в звуке находил способ общения между сакральным и материальным миром, а также именно звук упорядочивал и приводил мир в гармоничное движение. Тишина к примеру, у индейцев хопи означала окаменелость и неподвижность. Именно посредством звука человек общался с окружающим его пространством, природа, понимаемая в своей совокупности как одушевленное и дышащее существо, состоящее также, как и человек из материи духа, могла давать ответ человеку, например, шум листвы воспринимался как ласковое слово, а дождь как плачь. Как пишет в своей статье «Космогония и звук: мифо-ритуальные и символические аспекты» доктор философских наук В.Н. Нечипуренко, говоря о том, что звук это в первую очередь ритм для образования мира и о двойственной природе звука: «Изначальный звук – это всегда ритм, подчиняющий своей пульсации жидкую или воздушную гомогенную субстанцию. Звуку противостоит

³⁰ Schneider M. Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei romanischen Kreuzgängen. München: Heimeran, 1978. P. 123

неоформленное, аморфное. Однако звук, представляющий собой множество ритмов, распространяется в вибрирующем материале, будучи источником всех формообразований, резервуаром всех возможных форм. Как динамический фон всякого движения, которое затем застывает в конкретных формах, преодолевая бесформенность и неразличимость в индивидуации вещей, звук – это прежде всего принцип и начало творения. Можно предположить два модуса бытия звука, первый – невоплощенный, до контакта с материалом, воздухом или водой, второй – воплощенный в материале звук.»³¹ Человек окружает себя предметами и символами, которые создают иное звуковое пространство и строит материальный мир под ритм и звук, идущий из трансцендентных источников, звук позволяет не разрывать связи между человеком и космосом, и так как в людях присутствовало понимание гармонии космического устройства то людское желание создания такого же порядка на их земле начиналось со звука как с первоосновы космической гармонии.

Разнообразными были направления и методы использования звука как пространственного явления в ритуалах древних славян. Интерес представляет анализ звукового пространства календарного цикла у древних славян. Данное звуковое поле представляет собой множество элементов, используемых для понимания пространства и времени в годичном цикле, элементы этого звукового пространства наиболее точно выделила Т.А. Агапкина в статье «Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян)»³² она пишет: «Звуковое поле многолико и с точки зрения конкретного набора звуков, шумов и голосов. Это голос человека: говорение пение, крик, гуканья, уханье, чмоканье, вытье, звукоподражания и мн.др. Это искусственно создаваемые человеком шумы: стук, стрельба, битье посуды, хлопанье бичами, битье металлическими предметами, звуки музыкальных

³¹ Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2015. №6. С.39

³² Агапкина, Т. А. Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян) //Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян: сб. науч. трудов / Институт славяноведения РАН; под ред. С. М. Толстой. М., 1999. С. 17-51

инструментов. Звуковой фон составляют и разнообразные природные звуки: лай собак, кукование, кваканье, свист ветра, гром, стрекот сверчков, вой волков и. т. д. И, наконец, на мифопоэтическом уровне звуковое поле включает в себя и потусторонние звуки и голоса: стоны, крики, вой, шелест, приписываемые предками и нечистой силе, олицетворенным праздником.»³³ Вся эта совокупность звуковых средств использовалась для маркировки времени и пространства календарных циклов, связанных с переменой времени года и с отдельными ритуалами. Так же выявленные группы звуков использовались для определения жизненного пространства человека. Появление определенных природных звуков означало приход конкретного времени года, свист животных пение птиц и даже шелест только что появившийся листы наиболее ярко демонстрировал приход весны: «На Украине, например, сурок, вылезший из норы 1 марта и свистнувший несколько раз оглашает наступление весны... С первыми лучами весеннего солнца откликалась звоном и сама земля, извещая мир о своем пробуждении»³⁴.

Природные звуки было первым, что человек усваивал в перемене пространства и времени, но сам человек включал и создавал благодатное звуковое поле, ведь именно посредством звука человек общался и с потусторонним миром, призывая к себе на помощь иные сущности из сакрального мира. Переход одного времени года в другое требовало от людей собирания всех известных ему сил для дальнейшего существования и жизни, звук в этом смысле выполнял функцию объединения всех пространств, поэтому начиная с природных звуков и заканчивая использованием созданных человеком звуков, музыки и песен с привлечением иных сил, создавало в своей совокупности неразделимое звуковое пространство, связывающее все аспекты жизни воедино: « Звуковое пространство –

³³ Агапкина, Т. А. Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян) //Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян: сб. науч. трудов М., 1999. С. 18-19.

³⁴ Там же. С.20

внутренне динамичная структура, чутко «реагирующая» на все колебания и изменения реального времени и ритуала, в которых она существует. Эмоциональная и мифологическая тональность праздника или календарного периода, его сакральный или профанический статус, основные функции ритуала (прежде всего из сферы регулирования отношений между человеком и природой, социумом и космосом) – все это оказывается доступно языку звуков и находит в звуковом образе времени. С одной стороны, звук организует пространство и преодолевает его дискретность; с другой – звук принципиально медиативен и коммуникативен, он как бы все пронизывает и поэтому способен соединять разомкнутые пространства».³⁵

Звук как объединял пространства, так и проводил границы между несколькими мирами, посредством акустических способностей звука человек узнавал о нахождении себя в пространстве «нечистой силы». Появление магических, темных сущностей обычно связывали с приходом темноты, где уже акустические особенности особенно становились важны и где такой элемент восприятия мира как зрение утрачивал свою достоверность. В исследовании Л.Н. Виноградовой «Звуковой портрет нечистой силы»³⁶ она выделяет несколько категорий акустических феноменов звука связанных у древних славян с приходом нечистой силы: «Основной набор стереотипов звукового поведения мифологических персонажей включает три группы акустических характеристик: 1) звуковое поведение в пространстве дома (и внутри разного рода строений); 2) звуковое поведение в локусах открытого пространства; 3) речевое поведение нечистой силы»³⁷. Древние славяне, как мы видим, относили к проявлению нечистой силы огромное разнообразие звуков. Через звук люди идентифицировали и рисовали образ другого из иного мира. Появление в привычном пространстве, например, в таком как

³⁵ Там же. С.45-46.

³⁶ Виноградова, Л. Н. Звуковой портрет нечистой силы // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян: сб. науч. трудов / Институт славяноведения РАН; под ред. С. М. Толстой. М.: Издательство «Индрик», 1999. С. 179-200

³⁷ Там же. С. 181.

дом иного звука означало смену поведения и иную форму работы с окружающим пространством. Способы защиты и обозначения границ человеческого, мирского пространства, где таким маркером выступает звук, мы рассмотрим ниже. Интерес представляет то, как человек определял какой звук рождается от проникновения нечистой силы, и согласно каким звукам он проводил идентификацию этих потусторонних существ. В формате звукового появления нечистой силы человек выявлял её появление по крайним звуковым противоположностям либо это был оглушающий, резкий, протяжный дисгармоничный и разрушающий звук, либо завлекающий мягкий и теплый звук, даже выражающийся в приятной человеческому уху музыке. Причисление каких-либо явлений к проявлению потустороннего мира построено на оппозиции, связанной с отклонениями от нормы и в виде крайности относилось к иным силам: «Отличительные особенности, характеризующие сферу «чужого», определяются как нарушение нормы: чрезмерно красивые или некрасивые, уродливые существа... особенно удачливые, ловкие, наделенные способностями или – наоборот – обездоленные, нерасторопные, необычного поведения.»³⁸ Такие оппозиции применялись и к звуку в пространстве, благодаря звуку человек мог идентифицировать то или иное существо из другого мира. Звук представленной в одной из своих крайностей с точки зрения акустики изменял психическое состояние человека, принимая в расчет «магическое» мышление древнего человека, где весь окружающий мир был «живым». Встреча с «чужим» происходила обычно в обстановке, когда зрение из-за естественных причин утрачивало дееспособность для объективного понимания окружающего пространства. Человек рассчитывал только на звук, олицетворяя звук в конкретной сущности, использовал и методы по организации звукового пространства таким образом, чтобы определить границы своего и «чужого» пространства, и так же защитить себя и придать гармоничность своему бытию.

³⁸ Там же. С.179-180

В антропологической литературе можно встретить такое понятие как «звуковой пейзаж» где человек располагается, попадая в мир звуков. Появление этого термина и его описание «звукового пейзажа» дает Т.В. Цивьян в статье «Отражение звукового пейзажа в языке и в тексте (на материале русской загадки)»³⁹ он пишет о семиотическом анализе и о значении звука в «звуковом пейзаже»: «Термин «звуковой пейзаж» взят из книги Шафера [Шафер 1977] посвященный описанию мира через звуки... Каждый звук помещается в свое время и место и связывается с определённым объектом. Звук становится сигналом-указателем, дешифрующим ситуацию; в определенных случаях его одного достаточно для ориентации и определения некоего «жизненного сюжета»⁴⁰. Под «жизненным сюжетом» Т.В. Цивьян приводит пример пения петухов с восходом солнца, когда их не видят, но слышат, и это означает приход дня-света, что представляет собой избавление и спасение от нечистой силы. Звуковой пейзаж это окружающий мир звука где звук становится центральным элементом для существования и ориентации в пространстве «Звучание является для человека необходимым признаком окружающего мира, а «владение звуком» в буквальном и переносном смысле (возможность производить и воспринимать звук) – необходимым условием жизни в этом мире.»

Но звучащий мир может молчать, при этом беззвучие представлялось противоположностью звуку в своем экзистенциальном осмыслении «В экзистенциальном смысле звук противопоставляется тишине как космос хаосу и жизнь смерти.»⁴¹ Древний человек находился в оппозиции относительно звукового пространства; для него существует хаос, представленный в виде тишины, так как не звучащий мир в восприятии человека относит его к пустоте, к времени и месту «до-творения», а звук

³⁹ Цивьян, Т. В. Отражение звукового пейзажа в языке и тексте (на материале русской загадки)/ Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М, 1999. С. 149-179.

⁴⁰ Цивьян, Т. В. Отражение звукового пейзажа в языке и тексте (на материале русской загадки)/ Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М, 1999. С. 149

⁴¹ Там же. С.150.

означал жизнь и упорядоченность в мире: «Пока мир вокруг виден и слышен, - Жив человек». Человек жив и живет в звучащей оппозиции, где через баланс звука и тишины образуется ритм, время паузы и время звучания организует строй и упорядоченную структуру, при этом пауза выполняет не менее важную функцию в организации звукового пространства, давая возможность получения информации «через звук».

Звуковой пейзаж как понятие, включающее в себя понятие тишины и звука, двух элементов взаимоисключающих себя с физической стороны, но являющимся частью организующего основания пространства. Примером тишины, несущей в себе не менее важную образующую функцию, чем звук, является траурная тишина, на похоронах служащая обязательным звуковым атрибутом, означающим окончание жизни покойника и проводы его души и тела в другой мир: «Семантика погребального причитания, его темы и даже его поэтика соответствует смыслу ритуала в целом: истощение жизненных и материальных ресурсов, деструкции разного рода в мире человека и космосе, открытие границы между сферой жизни и сферой смерти, возникающая для социума опасность хаоса и упорядочивание этого хаоса самим отправлением ритуала, в том числе и таким парадоксальным образом, что в определенные его моменты табуируется самое причитание. Так в обряд вводится тема молчания»⁴². Жизнь и смерть в пространстве звука, обретает форму звучания и тишины, и их ритмическая упорядоченность для древнего человека составляла фактор упорядочивания своего жизненного пространства.

Начиная с первого стука сердца, первого звука, порождаемого еще не рожденным эмбрионом, где сердце служит первым метрономом для его выживания и физиологического существования, звучащее сердце как начало жизни для одного человека и как механизм, издающий ритм изнутри человека, проецируемый на создание и понимания окружающего пространства, где биение сердца - это жизнь, а молчание сердца это уже

42 Невская Л.Г. Молчание как атрибут сферы смерти) // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М, 1999. С. 124

физиологическая смерть. Древний человек, который исторически стоит у истоков цивилизации, обнаруживает себя в звучащем мире, в пространстве наделенным и уловимым только ощущением уха. Архаичный человека обнаруживал звук в ритме, в гармонии тишины и звука, этот ритм и звучание окружающего мира лежали в основе архаичной «картины» мира, а точнее – «звуковых пейзажей» человека первобытной архаики.

2.2. Параграф. Звук в культурном пространстве Древней Греции.

Особенности архитектуры и восприятие пространства греков во многом объясняется существованием городов-полисов как отличительная черта всей

Древней Греции. Концепту звука уделяли особое внимание при строительстве и в дизайне храмов и театров. Законы открытые и используемые древними греками в архитектуре этих сооружений, оказали в последующем влияние на европейскую культуру и архитектуру в целом. «Архитектура звука» занимала особое место у греков, где звук выполнял задаваемую ему функцию и служил неотъемлемой составляющей создаваемого пространства, в храмах и театрах Древней Греции.

Храм в Древней Греции строился как дом для бога. Благодаря ритуалам в храме и происходила встреча граждан полиса с Богами. Концепту звука в таких местах придавалось определенное значение, для греков звук проходил определенную мифологизацию, ибо с помощью мифов древние греки строили своё представление об окружающем их пространстве. Некоторым феноменам звука, приписывалось мифическое происхождение.

К примеру, феномен эха трактовался элинами через миф, по которому эхо это голос нимфы «Эхо», лишившейся своего тела, и от нее остался один лишь голос, и то она могла повторять только последние слова из сказанного человеком. Через мифы прошли такие явления как пение соловья, возникновение музыкальных инструментов. Из этих мифов мы видим, что греки предавали особые функции звуку и музыке, гармонично соединяющей в себе звуки. Музыка способна была связать людей с богами, поэтому отводилось важное значение звуковому оформлению самого храма и проводимых в нем церемоний. Как пишет этнограф 20 века Джеймс Фрезер: ««Каждая вера выражается при помощи соответствующей музыки... Расстояние, которое отделяет дикие оргии Кибелы от торжеств венного ритуала католической церкви, количественно выражается в пропасти, которая отделяет нестройный гул кимвалов и бубнов от величественной гармонии Палестрины и Генделя. Сквозь различную музыку проглядывают здесь различия духовного порядка»⁴³. Музыка была священным действием и такие философы как Пифагор, Платон, Аристотель высоко ставили музыку как

⁴³ Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I-XXXIX. М., 2001. С.240

предмет воспитания и придавали огромную роль музыке в общественной жизни.

Устройство некоторых храмов строилось так, чтобы снабдить пространство в самом храме и на подходах к нему элементом сакрального звучания. Примером может служить один из наиболее древних и самых известных древнегреческих храмов Зевса в Додоне, расположенный в горной области западной Греции, в Эпире. Горный ландшафт с дубовыми рощами служил торжественно-помпезной декорацией храма самого главного божества. По одним преданиям, вокруг святилища были установлены бронзовые гонги, издававшие при ветре гудящий звук, напоминающий глухие, далекие раскаты грома и как бы постоянно свидетельствующий о том, что хозяин храма — всемогущий громовержец — постоянно находится дома. По другим преданиям, жители острова Керкира, находящегося в Ионическом море, пожертвовали святилищу специальный медный таз, который был подвешен на столбе, а в прямой близости от него, на другом столбе, стояла статуя мальчика из меди, держащего в руке цепочку с игральными костями. При малейшем ветерке кости касались таза, и над святилищем проносился гулкий протяжный звук, создававший своеобразную «звуковую декорацию», а благодаря этому — и определенное эмоциональное состояние молящихся. Так же по звуку «додонской меди» прорицатели пред сказывали будущее. Музыка всегда сопровождала жизнь храма. Так при открытии и закрытии дверей храма данное действие сопровождалось пением и игрой на инструментах. Таким образом приветствовали и желали покоя Богу, обитающему в храме. При помощи музыки по версии древних Греков и происходило общение с Богами. Арнобий писатель раннего христианства в своем труде «Против язычников», обращаясь к язычникам, пишет: «Вы убеждены, что звуки инструментов, игра на тибиях... доставляют удовольствие богам и приятны им...»⁴⁴. Для каждого Бога в своем храме было свое звуковое оформление и исполнялась подобающая этому Богу

⁴⁴ Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.1995. С. 57

музыка во время ритуала. Греческий писатель Страбон пишет о служении в храме: «музыка, сопровождающая пляску, шествие и песню, приводит нас в соприкосновение с богами»⁴⁵.

Древнегреческий театр в античное время был по настоящему культовым и значимым для всех греков местом. На Древнегреческие представления собирались жители со всего полиса, театр был общественно значимым местом и выполнял важные для Греческой культуры и всех граждан социальные, религиозные и иные функции, именно в греческом театре появились такие жанры как драма и трагедия, в последующем оказавшие влияние на становление европейского театра и иных видов, и форм европейской драматургии и форм музыкального творчества. Анализом древнегреческих форм драматургии, появлением и генезисом театра занимались такие философы и научные деятели как Фридрих Ницше в произведении «Рождение трагедии из духа музыки», советский музыковед и исследователь византийской и античной музыки Е.В. Герцман в своих трудах, посвященных античности, таких как «Античное музыкальное мышление» и «Музыка Древней Греции и Рима», а также А.Ф. Лосев в многочисленных работах, посвященные античной эстетике. В самой древней Греции описанием архитектуры театра занимался ученый Поллион Витувий в своем 10 томном трактате «Об архитектуре».

Анализ их трудов показывает, что театр возникает в основном из музыкального творчества, как пишет Е.В. Герцман, ссылаясь в свою очередь на Ф. Ницше: «Спору нет, музыка оказала решающее значение на возникновение не только трагедии, но и всего, что связано с театром»⁴⁶. Е.В. Герцман предлагает версию, что Ф. Ницше имел в виду под музыкой в контексте становления греческого театра: «Скорее всего, когда Фридрих Ницше говорил о возникновении трагедии из духа музыки, он имел в виду не просто музыку как вид искусства, а некую ее объединяющую роль. В самом

⁴⁵ Там же. С.58.

⁴⁶ Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.1995. С. 178.

деле, религиозный дионисийский экстаз, поэзия народных преданий и танцевально-мимическое начало могли быть объединены в единую художественную форму только музыкой. Без нее все части театрального действия оставались бы разрозненными элементами, не связанными в цельный живой организм. Музыка послужила некой общностью, где сошлись и взаимодействовали сравнительно обособленные формы художественного мышления. Более того, она их настолько сцементировала, что был создан новый тип творчества, получивший вначале наименование (та дромона)»⁴⁷.

Театр в Древней Греции - это единство народа; это единство достигалось музыкой. Театр специально создается для интеграции социальных масс и видов искусства пространством. Как и храм он является местом встречи всего общества с божественным, так как представления носили в основном религиозный характер, и были посвящены силам природы и восхвалению Богам; самым почитаемым в театре был Дионис, бог виноделия и производственных природных сил, именно с прославления этого божества начинается деятельность древнегреческого театра.

Анализируя древнегреческую трагедию, Ф. Ницше говорит о двух началах являющимися представлениями человека о реальности, это «дионисийское» и «аполлоническое» представление о действительности. Дионисийское начало представляло собой такую форму осознания мира, как пространства природы, как иррациональная и необузданная сфера чувственной стихии, этот элемент главным образом выражен в праздниках и в музыке. Аполлонизм, представляющий собой рациональность и гармонию, находит выражение в визуальном искусстве таком как живопись, скульптура, архитектура. Единство этих начал порождает древнегреческую трагедию и сам формат древнегреческого театра.

В изучении греческого театра наш взгляд будет направлен на всю совокупность звуковых элементов, в основном исполняемых на оркестре, центральном месте в театре, где выступали актеры и располагался хор, то

⁴⁷ Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.1995. С. 179.

есть местом, являющимся источником звука для зрителей. Как известно, в древнегреческом театре во время представления хор пением, игрой на музыкальных инструментах и различными звуковыми оборотами давал характеристику игровому персонажу, задавал эмоциональную атмосферу происходящих событий и сопровождал иные действия на оркестре, тем самым поясняя происходящее и консолидируя все внимание зрителей при помощи звука на представлении. Ф. Ницше писал о хоре сатиров как олицетворении восходящей к природным и чувственным корням реальности: «...теперь мы пришли к пониманию того, что сцена совместно с происходящим на ней действием в сущности и первоначально была задумана как *видение* и что единственной «реальностью» является именно хор, порождающий из себя видение и говорящий о нём всюю символическою пляски, звуков и слова»⁴⁸. Хор являл собой иное пространство и делал зрителей причастными к этому пространству. Ф. Ницше пишет о антропологическом влиянии хора на древнегреческого жителя полиса, находящегося в театре: «... греческий культурный человек чувствовал себя уничтоженным перед лицом хора сатиров, и ближайшее действие дионисийской трагедии заключается именно в том, что государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превосходящим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы. Метафизическое утешение, с которым, как я уже намекал здесь, нас отпускает всякая истинная трагедия, то утешение, что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна, — это утешение с воплощённой ясностью является в хоре сатиров, в хоре природных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за каждой цивилизацией и, несмотря на всяческую смену поколений в истории народов, пребывающих неизменными.»⁴⁹

К этому мы можем отнести и понимание древнегреческого хора Шиллером представленное им в «Мессинской невесте» и поддерживаемое Ф.

⁴⁸ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм., М.1990. С. 60.

⁴⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм., М.1990. С. 52.

Ницше: «И по отношению к этим началам трагического искусства Шиллер прав: хор — живая стена, воздвигнутая против напора действительности, ибо он — хор сатиров — отражает бытие с большей полнотой, действительностью и истиной, чем обычно мнящий себя единственной реальностью культурный человек»⁵⁰. Хор, используя свой главный инструмент - Звук, проводил границу и выстраивал ментально другое пространство отличное от повседневного и профанного мира. Человек стремящийся к поиску истины и пониманию целостной картины действительности в греческом театре, олицетворял и находил себя субъектом более важного и напрямую доступного только здесь и сейчас пространства.

Древними греками осознавали важную роль хора в театре, который не представлял собой «задний фон» для действий актеров, поэтому хор представлял собой полноценное действующее лицо спектакля наряду с актерами, Аристотель в «Поэтике» пишет о значении хора в театре: «И хор должно считать одним из актеров; он должен быть частью целого и играть...»⁵¹.

Актеры в древнегреческом театре в основном действовали голосом и пластикой тела. Актеры носили маски, что ограничивало их инструментарий в исполнении своей роли, например, невозможно было использовать мимику, также изначально представления ставились с минимальными декорациями или вообще без них, на оркестре присутствовал вместе с хором и действующими актерами еще только жертвенный алтарь. Звук в совокупности с его эмоциональным и психологическим воздействием обеспечивал успех представлений и воздействие на публику, в том числе привнося в пространство театра и сакральный элемент, через звук осуществлялось единение социума и божественно-мифических, природных сил в театре.

⁵⁰ Там же. С. 55.

⁵¹ Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. М. 1957. С. 100

Древние греки для этих целей создали уникальную по античным меркам архитектуру театра, основанную на необходимости доносить звук до каждого гражданина оказавшегося в пространстве театра. Опираясь на уже разработанную музыкальную систему, применяемую в древней Греции, возводилась материальная конструкция здания и использовались различные приспособления, обуславливающие звук в рамках архитектуры театра. Главной задачей в построении театра было создать такое пространство, в котором звук не встречал бы препятствий; греки еще тогда понимали, что физические преграды ослабевают силу и громкость Звука. Поэтому если мы визуально ознакомимся с конструкцией древнегреческого театра (приложение 1.1), то заметим, что театр хоть и располагался на открытом месте и не был закрытым со всех сторон стенами, но представлял собой спланированную для звука конструкцию. Центром и источником звука в театре являлась оркестра, представленная в форме круга или полкруга от ее границ, поднимались по нарастающей с земли вверх трибуны для зрителей, и всей форме театра придавался вид подковы, с центром в оркестре и с местами для зрителей на периферии. Вокруг оркестры располагались зрители, изначально *они* даже просто стояли по кругу вдоль границ оркестры до появления полноценных сидячих мест. В произведениях Витрувия мы можем найти практические рекомендации по проектировке и созданию греческого театра, направленные на работу акустических свойств звука: «круговые проходы... нужно делать соответственно с высотой театра и так, чтобы высота их была не больше ширины этих проходов. Ибо если они будут выше, то своей верхней частью они будут отражать и отбрасывать голос и не дадут, чтобы окончания слов с полной отчетливостью доходили до слуха тех, которые сидят на местах, находящихся над круговыми проходами. Короче говоря, нужно рассчитывать так, чтобы линия, проведенная от самого нижнего до самого верхнего сиденья, касалась всех вершин и углов ступеней — тогда голос не встретит препятствий»⁵².

⁵² Витрувий П.М. Об архитектуре. М. 1936. С.95.

Другим найденным в древнегреческих источниках элементом создания необходимого акустического эффекта являлись специальные сосуды, установленные под сиденьями зрителей и настроенные на необходимые звук, соответствующий музыкальному звучанию, об этом древнегреческом изобретении сообщает и доказывает его состоятельность Е.В. Герцман анализируя труды Витрувия: «Витрувий (V 6, 5) утверждает, что в нишах под ступенями или сиденьями амфитеатра должны устанавливаться специальные «медные сосуды» (vasa aenea), называвшиеся «хейа» (ἡχέια — голосники). Причем эти полые сосуды делались так, чтобы при прикосновении к ним (скорее всего, металлическим стержнем), каждый из них издавал определенный звук. Требовалась серия таких сосудов, издававших так называемые «постоянные звуки», лежавшие в основе античной музыкальной системы. Чтобы сейчас не углубляться в детали структуры и особенностей ее строения, отмечу только, что при переводе указанных Витрувием звуков в плоскость современной музыкальной системы получается следующая последовательность (звуки расположены «полукругом», как медные сосуды в античном амфитеатре). По мнению Витрувия, сосуды, установленные в таком порядке под сиденьями или ступеньками амфитеатра, дают гарантию того, что все звуки, произнесенные на оркестре, становятся слышны слушателю, сидящему на любом месте.»⁵³ Переводя на современную музыкальную систему звучание которым должны были обладать сосуды, то по мнению Витрувия, расположение, указанное в (приложении 1.2.) является наиболее акустически продуктивным.

Как мы видим, древнегреческий театр представлял собой звучащее антропологическое пространство, выполняющее важные для гражданина Древней Греции социальные, религиозные, культурные и эстетические функции. В дальнейшем греческий театр оказал большое влияние в главном на искусство и культуру европейской цивилизации, тем самым повлияв на все ее антропологическое пространство. Пространство древнегреческого театра

⁵³ Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.1995. С. 188

создавалось во многом как место рожденное и предназначенное для звука. Многоголосие хора сатиров, шум зрителей и голоса актеров – всё это составляет единообразную тоносферу (тон – звук, на греч.) как элемент не только для коммуникации и эстетического наполнения, а в большей степени как организующая пространственная составляющая древнегреческого театра.

Богатое наследие в последующем оказавшее влияние на искусство и культуру оставили после себя древнегреческие исследователи и философы в изучении музыки. Не сохранившаяся до наших дней древнегреческая музыка в звучащей форме, осталась античными исследователям в теориях древнегреческих ученых. У древних греков выделяется отличительная от современных гуманитарных подходов особенность осмысления феномена музыки, ее выделяет Е.В. Герцман: «Античное музыкознание, в отличие, от современного, не ставило своей целью анализ конкретных музыкальных произведений. Оно видело свою задачу в изучении акустических сторон звучащей музыки, в чем и заключается специфика того исторического периода развития науки о музыке. Как показал Э. Мак-Клайн, эта тенденция была характерной особенностью не только античного музыкознания, но и всех его предшествующих исторических стадий»⁵⁴.

Анализ акустических свойств музыки упоминается в учении Пифагора, основывающиеся на числе как на онтологической составляющей мироздания. Пифагор, являясь математиком и философом, определяет музыку как точную науку, которую можно постичь, используя законы математики, и вводит гармонические сочетание в музыке такие как: терция, квинта, октава. Акустические эксперименты он проводит на струнных инструментах и определяет при помощи зажимов струн гармонические интервалы в звучании. Концепт Пифагорейской музыкальной теории состоит из двух элементов, об этом пишет Л.Я. Жмудь: «Итак, мы видим, что пифагорейская теория музыки состояла из двух компонентов. Первый из них эмпирический, объяснял вибрирующую струну монохрода (или какого – либо другого

⁵⁴ Герцман, Е. Античное музыкальное мышление: исследование Л.,1986. С. 16.

инструмента) как на наблюдаемом физическом явлении. Второй, математический, выражал чувственно воспринимаемые музыкальные тона и интервалы через числа, но только целые и рациональные, и находящиеся друг с другом в определенном отношении. Математическая теория накладывала некоторые ограничения на эмпирический материал, но никак нельзя сказать, что пифагорейцы пренебрегали им, основываясь исключительно на числах.»⁵⁵. Выделенные в музыкальной теории Пифагором принципы и результаты применяются им в других философских исследованиях.

Одним из таких было учение о «гармонии сфер», представляющее собой попытку Пифагора понять законы и природу окружающего пространства. Он переносит своё учение о музыке на мир природы и космоса, и устанавливает гармонические отношения между планетами и созвездиями. Пифагор исходит из того что любое движение порождает звук, тем самым каждая планеты и сферы перемещаясь в космосе согласно выведенным музыкальным пропорциям образует звук. Он разделил множественные части космического творения на большое число плоскостей или сфер, каждой из которых он приписал тон, гармонический интервал, число, имя, цвет и форму. Пифагор наполнил звуком недоступное для людей космическое пространство, перенеся выведенные им гармонические пропорции в музыку. Эта теория, что планеты при своем вращении вокруг земли производят определенные звуки, отличающиеся друг от друга в зависимости от величины, быстроты движения тел и их удаления была общепринятой у греков. О значении и влиянии пифагорейской теории на культуру и человека пишется в одном из современных произведений деятелей западной мысли: «Пифагорейское видение мира до сих пор пронизывает наше мышление... Суть и могущество этого видения заключены в его всеохватном, объединяющем характере; оно объединяет религию и науку, математику и музыку, медицину и космологию, тело, ум и дух в одухотворённом сияющем синтезе... Числа были священны для них как

⁵⁵ Жмудь Л.Я. Пифагор и его школа. Л., 1990.С. 16.

чистые идеи — бесплотные и эфирные; поэтому брак музыки с числами мог только облагородить её. Религиозный и эмоциональный «экстаз», вызываемый музыкой, посвященные направили в русло интеллектуального «экстаза» — созерцания божественного танца чисел... Числа вечны, всё же остальное обречено на гибель; природа чисел не материальна, а идеальна; они допускают самые удивительные и восхитительные мысленные операции вне какого-либо отношения к грубому внешнему чувственному миру — должно быть именно так действует божественный разум. Поэтому экстатическое созерцание геометрических форм и математических законов является самым действенным путём очищения души от мирских страстей и главным связующим звеном между человеком и божеством».⁵⁶

Отталкиваясь от учения Пифагора, музыкальная гармония переносится древними греками непосредственно в архитектуру, тем самым осуществляя перенос космической гармонии в земной мир. Например, архитектурные элементы, должны были быть совместимыми с музыкальными нотами и тонами или имели звучащие аналоги. Следовательно, когда воздвигалось здание, в котором комбинировались эти элементы, само здание уподоблялось музыкальной струне, которая является гармоничной только в том случае, когда она полностью удовлетворяет математическим требованиям гармонических интервалов. Перенос музыкальных законов и смыслов ложится в основу архитектуры. При строительстве храмов инициации, жрецы Древней Греции демонстрировали высокое знание принципов, лежащих в основе феномена вибрации. Ритуалы Мистерий проходили с использованием особых речевых эффектов при произнесении фраз, и для этой цели делались специальные акустические залы. Слово, которое прошептали в таком помещении, наполняло ярким грохочущим звуком почти все здание. Даже дерево и камни, которые использовались в строительстве храмов, были настолько пронизаны звуковыми вибрациями от религиозных церемоний, что

⁵⁶ Fritz Winkel. Music, Sound, and Sensation (New York, 1967), cc. 123,162

при нанесении удара по ним они воспроизводили те тона, которые звучали в ритуалах.

Выстраивание материального пространства согласно законам природной гармонии, означало встраивание этого пространства в общий универсум и мировое единство всех зримых и не зримых сил. Важность понимания и изучения универсума и желание быть его частью, быть неотделимой частью природы, осознавалась Древними Греками, для которых понимание и взаимодействие с пространством включало в себя и понимание звука как явления неотрывно связанного, и в тоже время связывающим самого человека, с космическим и земным единством. В этом возможно Древние Греки не только сохранили, но и приумножили интуицию живого мира, который обращается к самому человеку. Древние Греки в этом контексте слышали звук как смысл и истину, идущую от всей природы, поэтому их деятельность с звуковым пространством включала это пространство в архитектуру и в непосредственную жизнь гражданина и полиса.

2.3. Параграф. Фонологизм и звучащий голос в западной цивилизации.

Человеческий голос - это то, чем человек наделяется природой с самого рождения как носитель жизни. Голос, это то, что звучит и внутри и снаружи человеческого существа. Удивительное разнообразие голосов, которые совершенно непостижимым, на данный момент времени, образом становятся возможным использованием для человека даром природы. Поистине, поразительно *то*, как природе удается создавать такую разнообразную и

никогда не повторяющуюся звуковую полифонию из голосов. Каждый человеческий голос является уникальным и никогда более не встречающимся элементом человека как существа напрямую связанного с природой. Один голос человека всегда будет отличаться от другого голоса.

Но человек слышит несколько голосов, одни окружают его физическим явлением звука, другой голос они слышат внутри себя, он звучит внутри головы, как выразительно в этом отношении устоявшиеся в повседневной практике выражение: «Прислушайся к себе/к внутреннему голосу». Прислушаться к внутреннему голосу означает в нашей современности прислушиваться к своей природе, к своей сущности, к всему тому, что возможно отодвигается за границы современной культуры и социума. Голос, который выходит в физический мир в виде звуков, входит в жизнь человека на множествах уровнях и гранях его культурной, социальной, творческой, антропологической жизни.

Исторически голос понимается и используется как инструмент в жизни человека. Благодаря голосу люди осуществляют коммуникацию между собой и живым миром, имеют возможность формировать и выражать свои мысли, само выражать себя в творческих, культурных и иных практиках человеческой деятельности. Быть носителем голоса и это значит быть субъектом в жизни, иметь право и распоряжаться своим голосом. Еще с времен Древней Греции процедура, связанная с избранием политических деятелей, полководцев, и вся политическая активность была связана с определяющей процедурой голосования, свободный гражданин «отдавал свой голос» за другого человека и складывал свой голос на чашу весов при принятии важного для полиса решения. Принцип голосования является важнейшим столпом современной демократии и всего западного мира в целом. Но чтобы отдать голос мы должны уметь слушать и слышать, обладая навыком «считывать» голоса других мы способны активизировать и находить применение своему голосу. Голос напрямую связан не только с извлечением

наделенного смыслами звуков, но и с тем, что напрямую связано с умением слышать окружающее пространство человека.

Традиция, связанная с голосом, укоренена во многих культурах и антропологических областях по всему миру, в том числе и в европейской культуре. Это связано с исторически обусловленным распространением культуры Древней Греции на территорию Европы и других областей. Древние греки уделяли концепту голоса, его способу выражения через звуки, умению слушать, и применению его к времени и антропологическому пространству важное смыслообразующее и культурное значение. Это подтверждается и современными философами, обращающимся к трудам древнегреческих ученых. Д. Агамбен, рассуждая о концепте власти, отмечает роль звука в Платоновском произведении «Политика», он пишет: «... не случайным оказывается тот факт, что "Политика" в одном отрывке определяет надлежащее место полиса как переход от звука к смыслу, к языку. Связь между голой жизнью и политикой - это та же самая связь, которую метафизическое понимание человека как "живого существа, одаренного речью", усматривает в отношении, существующем между *phone*** и *Idgos**** (** Голос (греч.). *** Слово, речь (греч.).»⁵⁷

Об этом говорит создание и последующее распространение первого фонетического алфавита, основанного на звучании. Это был первый Древнегреческий алфавит, его главными и отличительными особенностями по сравнению с другими языковыми системами в виде алфавита было:

- Использование в алфавите согласных и гласных букв, а также разделительных знаков использующиеся для этих букв.
- Каждая буква означало под собой целое слово (Приложение 2.1.)
- Знак алфавита подразумевает под собой звук
- Алфавит насчитывал 24 буквы

⁵⁷ Агамбен, Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М., 2011. С.14.

Языковедами установлено что Древнегреческий алфавит имеет под собой корни финикийского алфавита и так же ими прослежены зоны распространения и влияния на территории ближнего Востока, Европы через латинский алфавит и через кириллицу на территорию современной России. Об этом пишет языковед Г. Люльфинг в работе у истоков алфавита: «В целом же считается что латинский алфавит является продолжением греческого. В свою очередь греки позаимствовали алфавит у финикийцев. Вопрос о происхождении алфавита уводит нас в самые глубины истории, причем не только истории греков и римлян, но и истории Древнего Востока, всего Древнего мира»⁵⁸. Так же эти тезисы в своем труде подтверждает исследователь Греческой и античной культуры С.Г. Карпюк: «Это было уже алфавитное письмо, в котором знак передавал звук. Саму идею алфавита и написание некоторых букв греки заимствовали у финикийцев, с которыми имели постоянные торговые контакты, но греческий алфавит был совершеннее: в него включены гласные буквы.»⁵⁹

Важным является момент включения звука в письмо, открытие древними греками фонетического алфавита в будущем открыло большие возможности в области развития речи и языков. Фонетический алфавит стал ступенью соединяющий знаки и звучащую речь. Появляется возможность дословной записи речи и мыслей автора, то есть возникновению и становлению письма. Об этом пишет в своем определении письма И. Фридрих: ««Как предметное письмо, так и рисуночное не являются письмом в собственном смысле этого слова; это только предыстория развития письма, ибо с их помощью можно выразить лишь общий смысл сообщения, но не его точное звучание. О собственно письме можно говорить лишь там, где сообщение может быть передано пословно; неважно, какими средствами — с помощью ли словесного, слогового или звукового письма»⁶⁰. Письмо в

⁵⁸ Люльфинг Г. У истоков алфавита. М., 1981. С.16.

⁵⁹ Карпюк С.Г. Лекции по истории древней Греции. М., 1997. С.103.

⁶⁰ Фридрих И. История письма. М., 2008. С. 41-42.

первую очередь служило тем, что передает звук. Звук становится связан с смыслом, является его носителем, через него происходило становление культурного, социального, политического пространства в Древней Греции. Становление письменности исторически происходило не сразу и обращение к звуковому способу речи было более предпочтительней для греков. «Однако устное творчество еще долго преобладало: поэмы Гомера были записаны только в VI в. до н. э.»⁶¹.

В своих трудах Платон подвергает критике письмо, что связано с апофеозом голоса в его учении и Древней Греции. Платон говорит об этическом вреде письменности для человека: «Более всего надо печься о том, чтобы ничего не записывать, но все познавать и усваивать: ведь невозможно, чтобы написанное не получило огласки. Поэтому я никогда ничего не писал о таких вещах, и на свете нет и не будет никакой Платоновой записи; а то, что теперь читают, — это речи Сократа, когда он, еще молодой, был прекрасен. Будь здоров, слушайся меня, а это письмо, прочтя его несколько раз, сожги.»⁶²

Платон рассказывает о вреде письменной речи в изучении наук и в коммуникации между людьми. Пишет он об этом в седьмом письме «Платон родственникам и друзьям Диона желает благополучия», в котором Платон пишет автобиографию о его деятельности в Сицилии и касается вопросов написания истинных философских работ и теории форм, о письме Платон говорит: «Вот что вообще я хочу сказать обо всех, кто уже написал или собирается писать и кто заявляет, что они знают, над чем я работаю, так как либо были моими слушателями, либо услышали об этом от других, либо, наконец, дошли до этого сами: по моему убеждению, они в этом деле совсем ничего не смыслят. У меня самого по этим вопросам нет никакой записи и никогда не будет. Это не может быть выражено в словах, как остальные науки; только если кто постоянно занимается этим делом и слил с ним всю

⁶¹ Карпюк С.Г. Лекции по истории древней Греции. М., 1997. С.103.

⁶² Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 2. СПб., 2007. С. 551

свою жизнь, у него внезапно, как свет, засиявший от искры огня, возникает в душе это сознание и само себя там питает. И вот что еще я знаю: написанное и сказанное было бы наилучшим образом сказано мной; но я знаю также, что написанное плохо причинило бы мне сильнейшее огорчение.»⁶³ Стоит отметить что Платона в этом письме ставят перед фактом, что правитель Сиракуз Дионисий записал речи и учения Платона и использовал их, назвав эти записи и идеи своими. В приведенной выше цитате Платон поясняет, что такой плагиат невозможно совершить, по причине того, что идеи и учение философии невозможно разорвать от мыслящего философствующего субъекта, философская идея не может застыть в словах или языке.

Выраженное в письме учение оказывается оторванным от субъекта философии. Согласно выводам Платона, философия начинается тогда, когда мы мыслим всё в некоем единстве. Это такая стадия, которую трудно выразить в языке. Идеи Платона говорят о том, что философская идея для своего выражения требует многих речевых опытов, рассмотрения с разных сторон, требует аналогий, метафор, других разнообразных мыслительных процедур. Поэтому считалось предпочтительным философию развивать в устной форме, где есть вопросы и ответы, где всегда можно что-то уточнить, сказать иначе с тем, чтобы подходить и подходить всё ближе к пониманию идеи, которую тем не менее выразить до конца нельзя. Поэтому Платон усматривает в письменности глубокое заблуждение для жизни людей: «Поэтому ни один серьезный человек никогда не станет писать относительно серьезных вещей и не выпустит это в свет на зависть невежд. Одним словом, из сказанного должно понять, что когда кто-нибудь увидит что-то написанное — будь то законы законодателя или другие какие-то письма, — если он сам серьезный человек, он не сочтет все это чем-то глубоко для себя важным, но поймет, что самое для него важное лежит где-то в прекраснейшей его части. Однако, если бы он письменно изложил то, что столь глубоко им было

⁶³ Там же. С. 583.

продумано, «тут у него», конечно, не боги, но сами люди «похитили бы разум»⁶⁴.

В диалогах Платона особый интерес вызывает рассказ Крития в свое время являющийся пересказом его деда, которого тоже звали Критий, который услышал это повествование от поэта Солона. Это сказание отражено в «Тимее» и повествует об истории Древней Греции и зафиксированном в Европейской культуре мифе об Атлантиде, где рассказчиком для Солона был древнеегипетский жрец, встретившийся старшему Критию во время его путешествия в Египет. Миф в своём содержании раскрывает греческую культуру в контексте ее способа запечатлевать, производить и обмениваться информацией, основанном на звучащем голосе. Поэтому древнеегипетский жрец как представитель другой культуры, основанной на письменности восклицает о Древних Греках: ««Ах, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца!»»⁶⁵ поясняя это отсутствием письменных записей об их истории: «Ты сам и весь твой город происходите от тех немногих, кто остался из этого рода, но вы ничего о нем не ведаете, ибо их потомки на протяжении многих поколений умирали, не оставляя никаких записей и потому как бы немотствуя»⁶⁶.

Для Древнего Грека представление об окружающем пространстве выстраиваются из услышанного. Поэтому время, человека, мира, и места определяется Древними Греками прежде всего голосом, который живет в памяти. Из рассказа младшего Крития отраженно/ видно, что для древнего грека являлся привычным метод устной коммуникации между людьми, что видно в действиях Солона во время его пребывания в Египте: «Солон рассказывал, что, когда он в своих странствиях прибыл туда, его приняли с большим почетом; когда же он стал расспрашивать о древних временах самых сведущих среди жрецов, ему пришлось убедиться, что ни сам он, ни

⁶⁴ Там же. С. 586

⁶⁵ Платон. Тимей., М., 1994. С. 426

⁶⁶ Там же. С. 427

вообще кто-либо из эллинов, можно сказать, почти ничего об этих предметах не знает.»⁶⁷ Запечатлевание эллинами знаний о мире в памяти в форме звучащего голоса, конечно, не могло стать носителем, по сравнению с Египетской традицией, тысячелетней истории и мифов. На что и обращает внимание древнеегипетский жрец, повествуя Солону о событиях, связанных с Элладой, о которых не знал сам Солон.

Воскликая о вечной юности Древних Греков, жрец говорит об их традиции восприятия пространства и времени, имеющей более непосредственный, оживленный и очеловеченный характер, то есть к состоянию ума близкое по свойствам к переживаемой человеком молодости. В этом смысле звучащий голос как инструмент для передачи информации выстраивает картину мира и представлений, существующую в антропологической близости с человеком. Голос для древнего грека звучит непосредственно где-то здесь и сейчас, что раскрывает древнегреческую приверженность к фонологизму.

Звучащий голос как инструмент коммуникации и, следовательно, основания для формирования представления о пространстве, выражал греческую культурную традицию связи человека с природой. Звук, являющийся физически обусловленным природным феноменом, понимался Древними Греками как носитель некоего естественного, не тронутого человеческой цивилизацией смысла.

Особый интерес представляет анализ достаточно современного проекта французского философа Жака Деррида представленного им в труде «О грамматологии»⁶⁸. В которой он не только впервые разворачивает методы и приемы деконструкции, но и подвергает критике фонологизм. Его произведение разделено на две части, где впервой части он вводит новые понятия и методы своего проекта, а во второй они будут применены на

⁶⁷ Там же. С. 426

⁶⁸ Деррида, Жак. О грамматологии. - М.: Ad Marginem, 2000. - 512 с

примере «эпохи Руссо», при этом «эпоха» будет восприниматься как «текст», а ее анализ как чтение.

Но наш интерес занимает начало книги, где он в первой главе «Конец книги, начало письма» рассуждает о взаимосвязи письма и речи. Признавая, что фонетическое письмо оказало огромное влияние на западную цивилизацию во всех характеризующих ее как таковую отраслях включая культуру, философию и науку, Ж. Деррида пытается прояснить ситуацию о роли письма, выдвигая тезис о первичной роли текста по отношению к голосу, при этом понимая под текстом не совокупность письменных записей, а тот текст, благодаря которому мы можем считывать окружающее пространство и наблюдаемые человеком явления.

Критика Ж. Деррида в первую очередь направлена на отведенную роль письма как вторичного элемента, возникающего из устной речи. Алфавитное письмо сутью которого является обозначение звука определённым знаком, то есть буквой, выставляет письменность как производное от живой речи, функция которой сводится только к запечатлению живой речи. Ставя актуальный вопрос о языке, Ж. Деррида говорит о его трансформации, о том, что письмо как часть языка воспринимавшиеся как всего лишь записанная копия звучащей речи, не только отделяется и обретает независимость от языка, но и вмещает в себя язык и голос и речь. Ж. Деррида говорит при этом не о письме в его узком значении, а выводит в этом контексте понятие «протописьма», связанного с природной сутью и содержанием всего что существует, в этом свете «протописьмо» является главным означаемым, а все проявления письма включая письменную запись, голос, речь, язык, и все что связано с извлечением звука, становятся означающим «протописьма».

Обращаясь к истории, Ж. Деррида говорит о том, что звук, голос обычно означает смысл и живое воплощение универсума, у Древних Греков это была связь логоса и звука, голоса, через звук у греков говорил и понимался логос. Далее он утверждает, что связь логоса и звука пронизывает всю эпоху, начиная от Древних Греков и до Хайдеггера, называя ее время

логоцентризм. Даже тогда, когда проявляется авторитет писания, через которое возможно понимание смысла бытия, фоноцентризм сохраняется, только письмо понимается как вторичный элемент, отсылающий человека, к голосу, который непосредственно связан с истинным бытием. Звук понимается как-то, что способно творить и живет в этом мире, в отличие от не имеющего способность созидать письма.

Ж. Деррида останавливается на мысли, что письмо с историческим ходом европейской мысли отождествляясь с голосом, а в следствии этого с истиной бытия. Письмо как таковое осмысливается как природное, божественное письмо, которое записано природой в самом человеке и как письмо, представленное в виде человеческой рукотворной записи. Он отмечает, что в истории осмысления письма эпохами, когда письмо стало пониматься метафизически, как обращение к истине, начинается от Платона «Как и у Платона с его истиной, записанной в душе, письмо в Средние века понимается метафорически - как нечто естественное, вечное и всеобщее, как система обозначений истины: именно оно признается здесь во всем своем достоинстве. Как и в "Федре", ему по-прежнему противопоставляется некое падшее письмо»⁶⁹ и заканчивается решающим разрывом в историческую эпоху нового времени с приходом рационалистических парадигм в 17 веке.

Как пишет об этом разведении понятия письма на обыденное и божественное Ж.Деррида: «Письмо в обыденном смысле слова — это мертвая буква, носитель смерти, душитель жизни. С другой стороны (и это изнанка того же самого), письмо в метафорическом смысле слова - естественное, божественное, живое письмо - всячески почитается: ведь оно равнозначно (перво)началу всех ценностей, голосу сознания как божественному закону, сердцу, чувству и т. д.»⁷⁰

Неким итогом его позиции по отношению к влиянию звучащего голоса, фоноцентризма в истории и становлении европейской культуры является

⁶⁹ Деррида, Жак. О грамматологии. М., 2000. С. 130.

⁷⁰ Там же. С. 132

определение единства звучащего голоса и письма, «протописьмо» тем самым представлялось носителем звука, несущего в себе смысл и природу: «Многое можно сказать по поводу того, что природное единство голоса и письма выступает здесь как предписание. Прото-речь (archi-parole) есть письмо, поскольку она есть закон. Естественный, природный закон. Первоначальная речь в своей сокровенной самоналичности воспринимается как голос другого и как заповедь. Итак, возможно хорошее и дурное письмо: хорошее и естественное письмо — это божественная запись в душе и в сердце; извращенное и искусственное письмо — это техника, изгнанная в телесную внеположность»⁷¹. Говоря в этом контексте о Платоновском учении, Ж.Деррида настаивает, что учение Платона предполагает, что «Сознание — это голос души, страсти - это голос тела» тем самым обращая внимание человека на важность его обращения к природному голосу: «Мы должны постоянно обращаться к тому "голосу природы", "священному голосу природы", который слит с божественной записью и предписанием, мы должны беседовать с ним, вести диалог, пользуясь его знаками, ставить вопросы и искать ответы между строк.»⁷².

Таким образом, пространство, в котором существует человек должно правильно пониматься и осознаваться, в европейской философской традиции концепт природы рассматривается через текст. Важно не только слышать пространство, но и иметь возможность его «прочитать», тем самым обращаясь к феномену голоса, звучащего в человеке и природе. Деррида утверждает, что мыслить в центричной форме, опираясь на апофеоз звука и голоса, является ошибочным в научном знании, но без феномена логоцентризма не состоятельна и не возможна сама наука. Отношение к окружающему миру и таким образом его выстраивание в единый образ осуществляется в обращении к звуку не только как к физическому явлению, происходящему вследствие только физических законов, а больше как к

⁷¹ Деррида, Жак. О грамматологии. М., 2000. С. 133.

⁷² Там же. С. 133.

проводнику истинного знания и инстанции божественного. Это ощущение и отношение к звуку, который исходит от человека и как субстанция окружает его, как мы видим, имеет корни с античных времен древних греков, породивших на основе звучащего голоса способ коммуникации и источник получения знаний о мире) фонологизма как мировоззрения, связанного с доминантой звучащего голоса.

3. Глава. Анализ современного пространства

3.1. Параграф. Звук и визуальное как вопрос о форме познания пространства.

Современное антропологическое пространство осмысливается и представляет из себя как нечто данное человеку, которое он может производить, изучать, и существовать в нем. Человек всю историю пытающийся понять всю величину и устройство мира и самого себя обращался во многом к чувственному опыту, который он мог получать при

помощи наделенных ему природой когнитивных способностей. Деятельность человека, направленная на поиск истинного знания и понимания принципов и законов миропорядка, требовала от него усилий по сбору информации от всех данных ему органов чувств. Выстраивая тем самым истинную картину мира, человек в ходе истории возвел в доминанту один из способов получения чувственного опыта.

Это случилось в Европейской культуре в эпоху Нового времени, когда человек обратился к концепту разума как к истинной инстанции, для познания и понимания сущего. Следуя законам разума, человек устремился рассматривать и разглядывать все стороны и грани окружающего мира. Виденью придается главное значение в получении достоверного знания, об этом переходе свидетельствует М. Хайдеггер в произведении «Время картины мира»: «греческий человек есть, лишь поскольку он слушает сущее, почему в эллинстве мир и не может стать картиной... Совсем другое, в отличие от греческого слышания, означает новоевропейское представление, смысл которого впервые дает о себе знать в слове *gepraesentatio*. Представить значит тут: поместить перед собой наличное как нечто противостоящее, соотнести с собой, представляющим, и понудить войти в это отношение к себе как в определяющую область. Где такое происходит, там человек составляет себе картину сущего»⁷³. Новое время, давшее человеку устремления к открытиям и вдохновившим его на познание мира, приводило к тому, что человек вместе с этим реализовывал приоритет визуального. Все что было недоступно взгляду человека, становилось видимым и этим укрепляло уверенность человека в возможность увидеть всё и принцип того, что зримое является объективным и действительным. В таком контексте существование человека обуславливается возможностью видеть и делать что-то видимым другим. Поэтому и процесс политико-географического покорения

⁷³ Хайдеггер, М. Время картины мира / М. Хайдеггер. Время и бытие: статьи и выступления; (серия Мыслители XX в.). – М.: Республика, 1993. – С. 41–63. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/haydegger/khaydegger_m_vremya_kartin/vremya_kartin0/ (дата обращения 01.04.2017).

мира европейцами сравнивается у П. Вирильо⁷⁴ со зрительной практикой, принятой в европейской культуре, когда западный человек с жадностью поглощает пространство взглядом.

Культура глаза преобладает и на современном этапе, достоверным является то, что можно увидеть. На данном этапе мы можем заметить некий апофеоз визуального на огромном культурном пространстве: «В современном мире, увлеченном визуальной продукцией, человеку транслируются привычки и установки жизни, когнитивные практики и ценностное отношение к видимому»⁷⁵ Ситуацию, связанную с этим, критиковали некоторые философы и деятели философских течений структурализма, постструктурализма и экзистенциализма, а также другие ученые в 20 веке и на современном этапе.

Интересны рассуждения и критика сложившейся ситуации философом и теологом Бернардом Лоннерганом. Он рассказывает о недостатках рассмотрения деятельности ума по аналогии исключительно с видением и зрением и поэтому выделяет два аспекта связанных с этим. Отметим, что идеи Бернарда Лоннергана и их пояснение в работе будут представлены, основываясь на труде Вальтера Онга «Интерфейсы Слова: Исследования Эволюции Сознания и Культуры».⁷⁶

Бернард Лоннерган утверждает, что процесс познания не являет собой процесс идентичный и чем-то схожий с видением: ««Теперь, если человеческое познание следует воспринимать исключительно, с точки зрения эпистемологии, как похожее на окулярное зрение, в первую очередь следует принять, что человеческое понимание надо исключить из человеческого знания. Ибо понимание - это не то же, что видение. Понимание возрастает со временем: вы понимаете один аспект, другой, третий, четвертый, пятый,

⁷⁴ Вирильо П. Машина зрения. – СПб.: Наука, 2004. – 306 с.

⁷⁵ Крышталева Марина Константиновна Визуальный опыт человека в современной культуре // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2014. №2 (31). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vizualnyy-opyt-cheloveka-v-sovremennoy-kulture> (дата обращения: 10.05.2017).

⁷⁶ Ong J. W. Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture. Cornell University Press, 1977, pp. 121 -127.

шестой, и ваше понимание меняется несколько раз, пока вы не обретете «things right.» Видение не похоже на это, поэтому сказать, что познание подобно видению - значит игнорировать понимание как составляющий элемент человеческого познания.»

Второй момент связан с диспозицией объекта и субъекта воспринимаемые через призму аналогии виденья и познания: «Еще одним следствием понимания познания по аналогии с популярным представлением о зрении является исключение сознательного субъекта. Перед зрителями выставляют предметы, и, если зритель хочет узнать себя, он должен выйти на парад и посмотреть на него. Субъектов нигде нет - поскольку субъект - это не то, на что можно посмотреть, это бытие того, кто смотрит».

Вальтер Онга рассказывает, что, останавливаясь на выделенных моментах, мы можем истолковывать, что зрение не может считаться аналогией познания так как видение дает достоверную о поверхности, но не раскрывает глубины получаемого знания. Возможность работы зрения привязано к поверхностям. Это мы обнаруживаем на примере того как зрение связано с отражениями света в зеркале. В отличие от диффузного отражения, например, на листе бумаги, зеркальное отражение от поверхности зеркала является визуальным обманом, требующим коррекции: какие регистры - это не объект, который рассматривается непосредственно (зеркало), а другие предметы, Зеркало, выделяющее диффузно отраженный свет от их поверхностей. Зрение оптимально только при том, что свет распространяется диффузно вне чего-либо, от поверхности, воспринимаемой как таковая. Следовательно, поле зрения всегда указывает на то, что за горизонтом или под ним не видно. Противоположно действует звук, который дает восприятие внутренней стороны как глубины без ее раскрытия на поверхности: я могу коснуться объекта и узнать, является ли он твердым или полым. Не прибегая к другим чувствам, таким как кинестезия, зрение как таковое не знает никаких пустот и никакого эха.

Рассматривая второе утверждение Б. Лоннергана о потере субъектности в следствии уравнивания процессов познания и виденья, мы можем утверждать, что помимо исключения понимания от знания, если мы понимаем, что знание является всего лишь видом видения, то мы также исключаем субъект. Б. Лореннган предполагает, что, если знание подобно зрению, испытуемый может познать самого себя, только сделав себя чем-то, на что можно посмотреть, это означает, что субъект может познать себя, только сделав себя внешним, несмотря на то, что он принадлежит самому себе.

Б. Лонерган говорит об аналогии зрения с интеллектуальным знанием, также как о «символе» или «мифе» для знания и предполагает, что, когда знание приравнивается безоговорочно к видению, это происходит из-за того, что в видение инвестируются символические или мифологические свойства. Миф при этом рассматривается как нечто устоявшееся и прочно существующее в культуре, как например, миф о вере людей в плоскую форму Земли. Также в современной мысли существует уверенность что когнитивный акт может быть когнитивным действием, только если он похож на зрение. Б. Лонерган пишет о следствиях этого мифа: «Когда вы знаете? Когда вы выполняете акт, который подобен действию зрению. Если вы совершаете такой акт, то само собой разумеется, бесспорно, вне всяких разумных сомнений, что предмет этого акта действительно и подлинно известен, что он обоснован, что он объективен. С другой стороны, если когнитивный акт не похож на видение, то в равной степени, само собой разумеется, бесспорно и вне всяких сомнений, что его объект известен не подлинно и не объективно, что он на самом деле не является достоверным знанием.»

Пространство описывается и структурируется в научную картину миру, исходя из преувеличенной роли зрения в познании сущего. Поэтому современные модели пространства, построенные в эпоху нового времени, то есть Коперника и даже больше Ньютоновская парадигма, представляют

космос как нечто по существу видимое. Б. Лонерган говорит об исчезновении в этом мире пифагорейской гармонии сфер, которая была не метафорической, а оперативной концепцией в старом аристотелевском космосе. Модели вселенной, которые невозможно понять только зрением, встречаются не только в греческой традиции, но и во многих культурах по всему миру: «Уже в III веке до н.э. существовала законченная система, которая связывала музыкальные звуки с порядком во Вселенной... Эта система создавалась и расширялась аналогично родственным системам в Индии, странах ислама, Древней Греции и христианском средневековье-Вера в способность музыки поддерживать (или, при неподобающем употреблении, разрушать) Вселенскую Гармонию вытекала из веры в магическую власть звуков. Как проявление состояния души, единственный звук обладал силой благотворно или разрушительно влиять на другие души. Таким же образом он мог влиять и на все явления Природы...»⁷⁷. В западном мире Нового времени Джозеф Аддисон и другие приветствуют Ньютоновскую вселенную как «молчаливую», просто проецируя из своего гипервизуализма новую лженауку, ибо физическая вселенная на самом деле является довольно оглушительным, взрывающимся собранием материала, даже без теории «большого взрыва» объясняющая происхождение и динамику космоса. Мир Ньютона и Эддисона, остаётся безмолвный, потому что имеет визуальное толкование и является космическим коррелятором ноетического мира «ясных и отличных» идей, предложенных Декартом и Энциклопедистами, где вы можете проверить, возможно ли что-либо или нет с помощью зрения, то есть можете ли вы представить это (визуализировать его). Космическое пространство из-за перехода к «визуальным» картинам мира теряет свою живость и приближенность к человеку как к его части. Апофеоз

⁷⁷ Laurence Picken. The Music of the Far-East Asia." The New Oxford History of Music I, Oxford University Press (London, 1969), cc.87-88.

рационального знания был поставлен как вопрос о поиске и получения достоверного знания.⁷⁸

Одержимый проблемами достоверности, этот мир колеблется на грани того, что кажется полным сомнением. Колебание в хаос, становится неизбежным, когда зрение принимается не рефлексивно как чистый символ интеллекта. Если мы принимаем, что все в познании подвешено на зрении, то ничто не работает, поскольку, хотя видение и может быть наиболее информативным в одном аспекте, под другим и более глубоким аспектом понимание близко не к видению, а слову и миру звука, который является чувственной средой слова. Человек формирует достоверное знание, пребывая не в солипсистском измерении изолированного «наблюдения», а в тотальном контексте, который включает вербализацию. Пока гипервизуализм побуждает человека притворяться, что дело обстоит иначе, и, интерпретируя мифический основанный на доминанте визуального подход к знанию как тотальный и научный, вопрос о достоверности будет возникать в крайне искаженных формах. Смещение человеческой культуры на приоритетность визуального как универсального инструмента для познания и существования в пространстве связано с неожиданными изменениями в структурах личности, а также в социальных институтах. До нового времени европейская культура включала в себя способ представления мира, основанного не только на взгляде, но и на слушании и она различима как в Древней Греции, так и с приходом христианства: «...библейский Моисей слышал голос Бога, исходивший из горящего куста, пифагорейцы утверждали, что посвященный способен услышать гул гармонического Космоса, а древние греки считали целью искусства *mimesis* — имитацию природы (идея, которая впоследствии подверглась грубому искажению)».⁷⁹

Переход и связывание работы интеллекта непосредственно к функции виденья, произошедший в Новое время и реализуемый до сих пор, по словам

⁷⁸ См.: Ong J. W. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Cornell University Press, 1977, pp. 121 -127.

⁷⁹ Орлов Г. *Древо музыки*. С. 108

Вальтера Онга, ставит перед нами множество вопросов об истории и культуре европейского знания и ее представления и о мире, о возможностях получения и принятии научного знания.

Гиперболизированная функция зрения как способ познания мирового устройства тем самым заслонила собой другие врожденные человеку чувственные способы приобретения и обоснования научной информации. Попав под новоевропейский термин «иррациональное», человек закрылся от той части мироздания, которая может говорить с человеком языком нематериального и чувственного. Возможно, поэтому человек с приходом новоевропейской парадигмы космоса ощутил свою отчужденность и страшный трепет перед вселенной: ««Когда Коперник смог посмотреть на мир другими глазами, последовало «радикальное смещение человека — прочь от центра, к относительному и периферийному положению в пугающе огромной безличной Вселенной»⁸⁰. Ощущение пустоты и беспредельной тоски одиночества перед непонятным пространством звезд и галактик, получается при ставшем рациональным у человека способе виденья, человек не может понять размеры космоса так как даже не видит его границ. Вселенная теперь безмолвствует для западного человека, но возможно, потому что он только смотрит при этом, плотно прикрыв свое ухо.

Человек, как часть всего природного, вселенского единства, осуществляя методологический сдвиг в познании себя и окружающей действительности, тем самым нарушает свою первичную гармоничность возможностей получения информации от мира, и по-настоящему разумная деятельность человека, направленная на пространство, возможна тогда, когда она не противоречит природному единству и целостности на всех уровнях и областях, что возможно при учёте всех значений и смыслов данного мира. У человека пропало ощущение единства и осознание своего значения, человек также получает объективные данные о мире через чувственный опыт, но

⁸⁰ Тарнас, Р. История западного мышления / Р. Тарнас // Пер. с англ. Т. А. Азеркович. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 448 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Tarnas_Mentality/_28.php (дата обращения 30.02.2017).

воспринимая его через доминанту виденья как фактор достоверности, отвергает смыслы и ширину пространств, входящих в единое пространство природы.

3.2. Параграф. Звучащие смыслы в современном пространстве.

Человек, пребывающий в социальном и культурном пространстве, всегда окружен звучанием этого мира. С изменением эпох отношение и дешифровка такого нематериального и чувственного познаваемого элемента как звук изменялась в соответствии с многими происходившими в то конкретное время процессами. Человек, уже с рождения привыкающий к тому, что звук составляет часть пространства, в котором он живет, относится к звуку, к явлению, которое в априори существует, и может не догадываться и не замечать те смыслы, которые он несет в себе. Но которые тем не менее

существуют и влияют на восприятие, ощущение и жизнедеятельность человека.

То как звук связывается со смыслом и действует как невидимая часть пространства, при этом наиболее гибкая и всеохватная по свойствам и размерам. И это конечно вопрос не только физических и акустических сторон звука, а он больше относится к культуре и сложившимся в обществе представлениям о явлениях живого мира. Конечно, человек за свою историю осмыслял звук и учился структурировать и взаимодействовать с ним, что выразилось в музыкальном искусстве, различных звуковых практиках, отразилось на создаваемых им пространствах.

Человек в современную эпоху переживает изменения во всех сферах своего существования, и западный человек ассоциируется обычно с городом. Что является само по себе необыкновенной культурной средой, наполненной определённым звучанием. Сейчас множество тем изучения звука и социума связано с индустриальной городской средой, человек пребывает в едином сливающимся шуме города, с множеством источников звука, идущих на человека со всех сторон. Конечно, человек как главный актер по отношению к пространству изменяя его, сталкивается с природной частью этого пространства, которая живет в звуке, даже если это кажется исключительно культурным пространством, и оно противопоставляется природе как таковой, чем является город.

Однако, если мы обратимся к анализу непосредственно объектов и ситуаций, входящих в социальное пространство человека, то обнаружим как звук влияет на атмосферу и понимание окружающей действительности. Пространства, созданные для звука конечно, уже плотно укоренились в социальном пространстве, в большей степени они связаны с музыкой, которая является в них как проводник человека к «высокому» и понимается как искусство, эти пространства специализированы на звуке и представляют собой акустическое и смысловое единство. Это такие места как студии звукозаписи, концертные залы, театры и оперы. В таких пространствах

источнику звука архитектурно отводится предназначенное место, оно встроено в него, исходя из принципов рациональности.

Но человек обнаруживает смысл в звучании в пространствах, совсем не предназначенных для профессиональной работы со звуком. На такой пример мы наталкиваемся, изучая произведение философа 20 века, Жана Бодриера в «Системе вещей»: «Всякому приходилось чувствовать, как тиканье больших или маленьких часов придает помещению уют, — причина в том, что при этом помещение уподобляется внутренности нашего собственного тела. Комнатные часы — это механическое сердце, заставляющее нас не беспокоиться о нашем собственном сердце. Именно такой процесс проникновения времени в тело, телесное усвоение его субстанции, непосредственное переживание временной длительности, — как раз и отвергается (подобно всем прочим центрам инволюции) в современной обстановке, построенной как нечто сугубо внешнее, пространственное и объективно-реляционное.»

Техники и отношение к звуку как элементу, связанному с природой и вселенской гармонией, остаются и влияют на жизнь человека. В приведенной цитате Жана Бодриера мы усматриваем архаичное представление о связи пространства и звука, механические часы, отсчитывающие ритм, наполняют комнату гармонией, схожей с изначальной природной гармонией человеческого тела. Человек через звук ощущает схожие переживания с человеком древнейших эпох, когда ровный ритм пронизывал все сферы существования и определял внешнюю и внутреннюю гармонию пространства. Из представленного примера мы можем обнаружить множество схожих случаев, которые существуют в современном мире. Наиболее наглядно будет рассмотрение музыки как культурного феномена, несущая в себе универсальные, природные смыслы.

Как культурный феномен использование музыки в целом определяется социальными потребностями общества. Это выражается в функциях, которые несет музыка и определяет ее смысловое наполнение, среди таких функций

коммуникативная, идентификационно-культурная, и другие. Звук, выраженный в музыке, понимался человеком с приходом той или иной научно-теоретической парадигмы. Как отмечалось в предыдущем параграфе, смена исторической эпохи и в особенности приход Нового времени отразилось на всей культуре и миропонимании. На музыке это проявилось и в форме ее понимания и осмысления как пространственного феномена. Если во времена античности с одной стороны музыка была отражением небесной и духовной гармонии, и представляла гармоничный природный мир, эту музыку больше изучали при помощи разума, а не уха, и с другой присутствовала также более «повседневная» музыка. То антропоцентризм нового времени придал иной контекст музыке характер, направленный на человека и его внутренние переживания и эмоции, музыка служила больше как инструмент раскрытия пространства самого человека как носителя божественной и космической гармонии в себе. С этим уходит понимание музыки как аналога гармонии сфер, и наступает десакрализация музыки, то есть музыка теряет в восприятии людей связь с божественным и природным пространством, не являясь проводником и его олицетворением.

В современности музыка по своим характеристикам сохраняет традицию носителя сверхчувственных начал идущую от античности. Если обратится к таким примерам, то множество современных авторов трудов по философии музыки и искусства находят в музыке смыслы, относящиеся к феномену природы. Авторами отмечается похожесть внутреннего мира музыки и физического мира, где музыка выступает как носитель и часть всеобъемлющего пространства природы: «Если движение, время и пространство в физическом мире настолько сходны с движением, временем и пространством, с которыми нас знакомит мир тонов, то между ними должно быть нечто общее, помимо названий. Два мира—мир тел и мир тонов, физических (психодинамических) и чисто динамических событий — покоятся на одном и том же основании. Мир, окружающий человека, и его внутренний мир, движение физических тел и движение тонов,

воспринимаемые одним и тем же субъектом, выявляют для него одну и ту же реальность, несмотря на различия её манифестаций. «Музыка — это тоже природа, — настаивает автор, — это воплощение чисто динамических, не физических, неизмеримых, нематериальных начал, составляющих неотъемлемый элемент природы». Короче говоря, музыка — это идеальная динамическая модель мира»⁸¹. В культуре звук в основном осознается и принимается в форме музыки как форме искусства.

В природе музыки и ее эстетическом восприятии как искусства, выделяется ее двойственный характер: как явления чувственного откровения, так и чисто физический феномен. Ее невозможно понять, рассматривая только с одной стороны: «Музыку же нельзя понять ни как явление внутреннего мира, ни как просто акустическое явления внешнего мира, она столько же чувственна (музыкальное), сколько и представление (звука). Ближайшее ее определения – воля к звукам»⁸². В этой же работе автор, рассуждая о процессе написания музыки и процесса ее слушания рассказывает о изменении состояния восприятия пространства, где музыка выступает как прямой проводник природного универсума, через композитора: «От исполнителя музыкальных творений, также, как и от их слушателя, требуется одно: пойти за композитором в другой мир вслед за этими звуками. Если действительность при этом не исчезает из сознания вся без остатка, то она с любой высоты в любом ее пункте должна показаться волшебным сном и на ней также будет лежать отблеск другого мира; однако в данном случае это будет лишь побочным действием музыки; существенное здесь – самый подъем в другой высший мир.»⁸³

Действительно, один из важнейших вопросов музыкальной эстетики это невозможность изучения ее непосредственно как акустического явления или же как переживаемое чувственное ощущение. В этой связи ярким

⁸¹ Орлов Г. Древо музыки. СПб., 1992., С.16

⁸² Эйгес К. Очерки по философии музыки /Звучащие смыслы. СПб.2007. С. 182

⁸³ Там же. С.182.

примером, будет выдвинутый одним автором по музыкальной эстетике, способ, которым он раскрывает смысл музыки. Он приводит выражение, сказанное И. Кантом относительно красоты человеческого тела: «Природа рассматривается уже не так, как она является нам под видом искусства, но постольку, поскольку она действительно есть (хотя и сверхчеловеческое) искусство»⁸⁴. Применяя это суждение И. Канта в обратном порядке относительно музыки, автор приходит к выводу: «Музыка рассматривается здесь уже не как произведение искусства, а как сама природа, но не как физическая природа, а как сверхприрода, как душевное состояние божества, сверхчеловеческое бытие которого свободно от деления на физический, психический, внешний и внутренний, волевой и образный мир.»⁸⁵ В понимании человеком истинного смысла звука остается множество сложно выразимых и рационально осознаваемых вещей, что, возможно, связано с осознанием себя как существа не находящегося «в себе», а наоборот, понимание природных истин через музыку возможно с изменением самого человека и его пространства.

Если обратится к последним изменениям в возможностях музыкального творчества, то на современном этапе, технические возможности позволяют создавать путем электронного синтеза звуки, которые по своим психологическим и эстетическим эффектам способны менять ощущения пространства и погружать слушателя в пространство произведения, которое в свою очередь проецируется человеком на видимое окружающее пространство. К примеру, эффект реверберации, позволяющий через создание «глубины» в звучании, ставить слушателя в различные физические пространства к примеру, такие как храм, церковь, концертные залы, студийные комнаты и природные объекты. Корни этого располагаются в созданных, до этих пространств человека, где он создавал эти места и где

⁸⁴ Там же. С.188

⁸⁵ Там же. С.188

звук проявлялся тем или иным образом, для получения необходимого эффекта у слушателя.

Человек, пишущий музыку, находит энергию из силы вдохновляясь и соприкасаясь с образами и пространствами, устоявшимися в культуре и природной гармоничности. Звук ассоциативно привязан к конкретным местам и событиям, и задачей композитора становится перетаскивание человека из визуального видимого окружения в иное пространство музыкального произведения, в котором уже находятся иные нити, связывающие его с другим пространством. Сейчас особенно в новой электронной музыки существуют жанры так называемой космической, природной музыки такие как «эмбиент», где внимание уделяется в основном протяженным, широким звукам, открывающим в голове слушателя новую глубину восприятия звука и отождествляющиеся с гармоничными и природными элементами, или «техно, индастриал», музыка, которая по своему ритму и психологическому воздействию переносит человека в социальную атмосферу индустриального времени.

С новым звучанием и изменением качественной составляющей музыки в нее вкладываются все новые смыслы и подтексты, но остается неизменным причастность звука к природным и чувственным началам, обращение к которым помогают человеку осознавать себя не только как существо, связанное с социальным пространством, но и как часть природного единства, в котором сам человек способен выступать как творящий субъект в гармонии с пространством.

3.2. Параграф. Звучащие смыслы в современном пространстве.

Человек, пребывающий в социальном и культурном пространстве, всегда окружен звучанием этого мира. С изменением эпох отношение и дешифровка такого нематериального и чувственного познаваемого элемента как звук изменялась в соответствии с многими происходившими в то конкретное время процессами. Человек, уже с рождения привыкающий к

тому, что звук составляет часть пространства, в котором он живет, относится к звуку, к явлению, которое, а априори существует, и может не догадываться и не замечать те смыслы, которые он несет в себе. Но которые тем не менее существуют и влияют на восприятие, ощущение и жизнедеятельность человека.

То как звук связывается со смыслом и действует как невидимая часть пространства, при этом наиболее гибкая и всеохватная по свойствам и размерам. И это конечно вопрос не только физических и акустических сторон звука, а он больше относится к культуре и сложившимся в обществе представлениям о явлениях живого мира. Конечно, человек за свою историю осмыслял звук и учился структурировать и взаимодействовать с ним, что выразилось в музыкальном искусстве, различных звуковых практиках, отразилось на создаваемых им пространствах.

Человек в современную эпоху переживает изменения во всех сферах своего существования, и западный человек ассоциируется обычно с городом. Что является само по себе необыкновенной культурной средой, наполненной определённым звучанием. Сейчас множество тем изучения звука и социума связано с индустриальной городской средой, человек пребывает в едином сливающимся шуме города, с множеством источников звука, идущих на человека со всех сторон. Конечно, человек как главный актер по отношению к пространству изменяя его, сталкивается с природной частью этого пространства, которая живет в звуке, даже если это кажется исключительно культурным пространством, и оно противопоставляется природе как таковой, чем является город.

Однако, если мы обратимся к анализу непосредственно объектов и ситуаций, входящих в социальное пространство человека, то обнаружим как звук влияет на атмосферу и понимание окружающей действительности. Пространства, созданные для звука конечно, уже плотно укоренились в социальном пространстве, в больше степени они связаны с музыкой, которая является в них как проводник человека к «высокому» и понимается

как искусство, эти пространство специализированы на звуке и представляют собой акустическое и смысловое единство. Это такие места как студии звукозаписи, концертные залы, театры и оперы. В таких пространствах источнику звука архитектурно отводится предназначенное место, оно встроено в него, исходя из принципов рациональности.

Но человек обнаруживает смысл в звучании в пространствах, совсем не предназначенных для профессиональной работы со звуком. На такой пример мы наталкиваемся, изучая произведение философа 20 века, Жана Бодриера в «Системе вещей»: «Всякому приходилось чувствовать, как тиканье больших или маленьких часов придает помещению уют, — причина в том, что при этом помещение уподобляется внутренности нашего собственного тела. Комнатные часы — это механическое сердце, заставляющее нас не беспокоиться о нашем собственном сердце. Именно такой процесс проникновения времени в тело, телесное усвоение его субстанции, непосредственное переживание временной длительности, — как раз и отвергается (подобно всем прочим центрам инволюции) в современной обстановке, построенной как нечто сугубо внешнее, пространственное и объективно-реляционное.»

Техники и отношение к звуку как элементу, связанному с природой и вселенской гармонией, остаются и влияют на жизнь человека. В приведенной цитате Жана Бодриера мы усматриваем архаичное представление о связи пространства и звука, механические часы, отсчитывающие ритм, наполняют комнату гармонией, схожей с изначальной природной гармонией человеческого тела. Человек через звук ощущает схожие переживания с человеком древнейших эпох, когда ровный ритм пронизывал все сферы существования и определял внешнюю и внутреннюю гармонию пространства. Из представленного примера мы можем обнаружить множество схожих случаев, которые существуют в современном мире. Наиболее наглядно будет рассмотрение музыки как культурного феномена, несущая в себе универсальные, природные смыслы.

Как культурный феномен использование музыки в целом определяется социальными потребностями общества. Это выражается в функциях, которые несет музыка и определяет ее смысловое наполнение, среди таких функций коммуникативная, идентификационно-культурная, и другие. Звук, выраженный в музыке, понимался человеком с приходом той или иной научно-теоретической парадигмы. Как отмечалось в предыдущем параграфе, смена исторической эпохи и в особенности приход Нового времени отразилось на всей культуре и миропонимании. На музыке это проявилось и в форме ее понимания и осмысления как пространственного феномена. Если во времена античности с одной стороны музыка была отражением небесной и духовной гармонии, и представляла гармоничный природный мир, эту музыку больше изучали при помощи разума, а не уха, и с другой присутствовала также более «повседневная» музыка. То антропоцентризм нового времени придал иной контекст музыке характер, направленный на человека и его внутренние переживания и эмоции, музыка служила больше как инструмент раскрытия пространства самого человека как носителя божественной и космической гармонии в себе. С этим уходит понимание музыки как аналога гармонии сфер, и наступает десакрализация музыки, то есть музыка теряет в восприятии людей связь с божественным и природным пространством, не являясь проводником и его олицетворением.

В современности музыка по своим характеристикам сохраняет традицию носителя сверхчувственных начал идущую от античности. Если обратится к таким примерам, то множество современных авторов трудов по философии музыки и искусства находят в музыке смыслы, относящиеся к феномену природы. Авторами отмечается похожесть внутреннего мира музыки и физического мира, где музыка выступает как носитель и часть всеобъемлющего пространства природы: «Если движение, время и пространство в физическом мире настолько сходны с движением, временем и пространством, с которыми нас знакомит мир тонов, то между ними должно быть нечто общее, помимо названий. Два мира—мир тел и мир тонов,

физических (психодинамических) и чисто динамических событий — покоятся на одном и том же основании. Мир, окружающий человека, и его внутренний мир, движение физических тел и движение тонов, воспринимаемые одним и тем же субъектом, выявляют для него одну и ту же реальность, несмотря на различия её манифестаций. «Музыка — это тоже природа, — настаивает автор, — это воплощение чисто динамических, не физических, неизмеримых, нематериальных начал, составляющих неотъемлемый элемент природы». Короче говоря, музыка — это идеальная динамическая модель мира»⁸⁶. В культуре звук в основном осознается и принимается в форме музыки как форме искусства.

В природе музыки и ее эстетическом восприятии как искусства, выделяется ее двойственный характер: как явления чувственного откровения, так и чисто физический феномен. Ее невозможно понять, рассматривая только с одной стороны: «Музыку же нельзя понять ни как явление внутреннего мира, ни как просто акустическое явления внешнего мира, она столько же чувственна (музыкальное), сколько и представление (звука). Ближайшее ее определения – воля к звукам»⁸⁷. В этой же работе автор, рассуждая о процессе написания музыки и процесса ее слушания рассказывает о изменении состояния восприятия пространства, где музыка выступает как прямой проводник природного универсума, через композитора: «От исполнителя музыкальных творений, также, как и от их слушателя, требуется одно: пойти за композитором в другой мир вслед за этими звуками. Если действительность при этом не исчезает из сознания вся без остатка, то она с любой высоты в любом ее пункте должна показаться волшебным сном и на ней также будет лежать отблеск другого мира; однако в данном случае это будет лишь побочным действием музыки; существенное здесь – самый подъем в другой высший мир.»⁸⁸

⁸⁶ Орлов Г. Древо музыки. СПб., 1992., С.16

⁸⁷ Эйгес К. Очерки по философии музыки /Звучащие смыслы. СПб.2007. С. 182

⁸⁸ Там же. С.182.

Действительно, один из важнейших вопросов музыкальной эстетики это невозможность изучения ее непосредственно как акустического явления или же как переживаемое чувственное ощущение. В этой связи ярким примером, будет выдвинутый одним автором по музыкальной эстетике, способ, которым он раскрывает смысл музыки. Он приводит выражение, сказанное И. Кантом относительно красоты человеческого тела: «Природа рассматривается уже не так, как она является нам под видом искусства, но постольку, поскольку она действительно есть (хотя и сверхчеловеческое) искусство»⁸⁹. Применяя это суждение И. Канта в обратном порядке относительно музыки, автор приходит к выводу: «Музыка рассматривается здесь уже не как произведение искусства, а как сама природа, но не как физическая природа, а как сверхприрода, как душевное состояние божества, сверхчеловеческое бытие которого свободно от разделения на физический, психический, внешний и внутренний, волевой и образный мир.»⁹⁰ В понимании человеком истинного смысла звука остается множество сложно выразимых и рационально осознаваемых вещей, что, возможно, связано с осознанием себя как существа не находящегося «в себе», а наоборот, понимание природных истин через музыку возможно с изменением самого человека и его пространства.

Если обратится к последним изменениям в возможностях музыкального творчества, то на современном этапе, технические возможности позволяют создавать путем электронного синтеза звуки, которые по своим психологическим и эстетическим эффектам способны менять ощущения пространства и погружать слушателя в пространство произведения, которое в свою очередь проецируется человеком на видимое окружающее пространство. К примеру, эффект реверберации, позволяющий через создание «глубины» в звучании, ставить слушателя в различные физические пространства к примеру, такие как храм, церковь, концертные

⁸⁹ Там же. С.188

⁹⁰ Там же. С.188

залы, студийные комнаты и природные объекты. Корни этого располагаются в созданных, до этих пространств человека, где он создавал эти места и где звук проявлялся тем или иным образом, для получения необходимого эффекта у слушателя.

Человек, пишущий музыку, находит энергию из силы вдохновляясь и соприкасаясь с образами и пространствами, устоявшимися в культуре и природной гармоничности. Звук ассоциативно привязан к конкретным местам и событиям, и задачей композитора становится перетаскивание человека из визуального видимого окружения в иное пространство музыкального произведения, в котором уже находятся иные нити, связывающие его с другим пространством. Сейчас особенно в новой электронной музыки существуют жанры так называемой космической, природной музыки такие как «эмбиент», где внимание уделяется в основном протяженным, широким звукам, открывающим в голове слушателя новую глубину восприятия звука и отождествляющиеся с гармоничными и природными элементами, или «техно, индастриал», музыка, которая по своему ритму и психологическому воздействию переносит человека в социальную атмосферу индустриального времени.

С новым звучанием и изменением качественной составляющей музыки в нее вкладываются все новые смыслы и подтексты, но остается неизменным причастность звука к природным и чувственным началам, обращение к которым помогают человеку осознавать себя не только как существо, связанное с социальным пространством, но и как часть природного единства, в котором сам человек способен выступать как творящий субъект в гармонии с пространством.

Заключение.

Звук как пространственный феномен остается открытой областью для исследования в области философии, антропологии, культурологии и искусства. Звук как феномен природы в своем выражении и интерпретациях

связывался с явлениями сверхчувственной природы и воспринимался в архаическом и античном обществе как часть мира, связанная с другими пространствами. Эта традиция понимания звука и его использование как организующей составляющей пространств, когда-либо созданных человеком, не смотря на смещение способов познания и представления окружающего мира сохраняется и живет, как природа живет в самом человеке. Человек прикасаясь к звучанию, прикасается к природе.

Человек как природное существо становясь субъектом культуры, не исключает природного в человека, природа никуда не девается при включении человека в культуру. Природа продолжает жить в человеке и определять многие вещи.

В этом смысле природа и культура не противоречат друг другу, многоликость природы, найденная в нематериальном явлении звука, находит свое отражение в культуре человека, особенно ярко выражаясь в области искусства, а также оказывая влияние на создаваемые человеком пространства, связанные с физическим изменением природы.

Итак, в начале работе были определены свойства звука как физического и как акустического феномена и его восприятие человеком как пространственного явления, а также область его изучения в антропологическом пространстве. Звук является нематериальной составляющей пространства, физически постигаемый человеком как акустическое явление и является так же носителем определенных социальных и культурных смыслов, входящие в пространство. Проанализировав понимание звука в исторические эпохи архаики и античности на примере Древней Греции было установлено что звук в представлении людей относился к области сакрального и сверхчувствительного элемента, понимание звука осуществлялось больше как явление истинного бытия, через звук в архаичное время человек ориентировался в пространстве и времени и связывал, и воспринимал действительность. Древнегреческое истолкование звука представляло этот

феномен как универсальный инструмент для осмысления человеком себя и своего положения в пространстве, открытие греками гармонии в музыке и обращение к физической и ментальной природе звука как элементу для познания универсальных законов и коммуникации не только в социальном, но и природном пространстве. Это отразилось в их более живом и чутком понимании всех процессов, происходящих в действительности.

Исторически связанные события, происходившие в культуре западной цивилизации, отразились и сохранили связь с античным и архаичным пониманием звука как феномена антропологического пространства. Новоевропейский переход к приоритету виденья, как к рациональному и достоверному способу получения знания поставил перед наукой и культурой актуальные по настоящий момент вопросы о представлении картины мира и правильности познания мира. Возможно ли вообще истинное познание пространства через визуальное, в отрыве от других чувственно воспринимаемых данных?

В современную эпоху 20-21 века звук живет в искусстве, культуре и самом человеке как носителе звучащего голоса. Изменения, связанные с переменной звукового ландшафта, открытием новых жанров в музыке, и новые антропологические практики, связанные с звуком, предполагают обращение к звуку как к феномену пространства. Появление в «новом» искусстве необычных видов аудио представлений, таких как саунд-инсталляции, интерес научных деятелей, в области гуманитарных знаний о человеке и пространстве, к тематике сакрального, (примером чего может послужить становление иеротопии как творческой деятельности по созданию и изучению сакральных пространств), невозможно без учета звуковой составляющей.

Процессы, производимые в социуме, отражаются на звуковом пространстве и практиках работы человека со звуком, но звук как субстанция, всегда напоминает человеку о том, что он продукт не только культуры и социальных отношений, но и человек как существо, связанное с природой и вселенской гармонией. Звук, выраженный в пространстве, хранит в себе

множество определяющих деятельность человека смыслов, но, чтобы узнать о них, человеку необходимо научиться слушать и слышать себя и природу.

Список литературы.

1. Агамбен, Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. / Дж. Агамбен — М. : Европа, 2011. — 256 с.

2. Агапкина, Т. А. Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян) / Т. А. Агапкина // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян: сб. науч. трудов / Институт славяноведения РАН; под ред. С. М. Толстой. М.: Издательство «Индрик». - 1999. - С. 339
3. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки : пер. с нем. / Т. В. Адорно. – Москва, Санкт-Петербург: Унив. кн., 1999. – 445. с.
4. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. / Аристотель. - М. : Гос. изд-во худ. лит., 1957. - 183 с.
5. Бальтазар фон Г. У., Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте / Пер. с нем. (Серия «Современное богословие»). - 2-е изд. / Г.У. фон Бальтазар, К. Барт, Г. Кюнг. - М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. —159 с.
6. Бедаш Юлия Анатольевна Концепция социального пространства Анри Лефевра / Ю.А. Бедаш // Вестник ТГПУ. 2012. №11 (126). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-sotsialnogo-prostranstva-anri-lefevra> (дата обращения: 07.05.2017).
7. БЕРЕЖАНСКИЙ П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития) / П. Н. Бережанский — М., 2000. — 101 с.
8. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. / М.Ш. Бонфельд — М.: Гуманит. изд. Центр, В ЛАД ОС, 2001. — 224 с.:
9. Виноградова, Л. Н. Звуковой портрет нечистой силы / Л. Н. Виноградова // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян: сб. науч. трудов / Институт славяноведения РАН; под ред. С. М. Толстой. М.: Издательство «Индрик». - 1999. - С. 179-199.
10. Вирильо П. Машина зрения. / П. Вирильо. – СПб.: Наука, 2004. – 306 с.

11. Витрувий П.М. Об архитектуре. / П.М. Витрувий. - М. —Л.: Соцэкгиз, 1936. – 326 с.
12. Гельмгольц Г/ Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки: Пер. с нем. Изд. 3-е. / Г. Гельмгольц. - М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. - 592 с.
13. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. / Е.В. Герцман. – СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1995. – 336 с.
14. Герцман, Е. Античное музыкальное мышление: исследование / Е. Герцман. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. – 223 с.
15. Герцман, Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинической науки о музыке / Е. Герцман. – СПб. : Гуманитарная Академия, 2003. – 383 с.
16. Головня В.В. Аристофан / В.В. Головня. - М., 1955. - 185 с.
17. Демирханян А.Р., Фролов Б.А. Ритм и символ в первобытном искусстве / А. Р. Демирханян, Б.А. Фролов // Историко- филологический журнал. - 1986. - №3. - С.150-168
18. Деррида, Жак. О грамматиологии. / Ж. Деррида. - М.: Ad Marginem, 2000. - 512 с.
19. Жмудь Л.Я. Пифагор и его школа. / Л.Я. Жмудь. - Л., 1990. – 192 с.
20. Карпюк С.Г. Лекции по истории древней Греции. / С. Г. Карпюк. - М., 1997. - 160 с
21. Клюкин И. И. Удивительный мир звука / И.И. Клюкин. – Л.: Судостроение, 1978. – 166 с.
22. Крышталева Марина Константиновна Визуальный опыт человека в современной культуре // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2014. №2 (31). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vizualnyy-opyt-cheloveka-v-sovremennoy-kulture> (дата обращения: 10.05.2017).
23. Курбанов М. Г. Антропологическое пространство / М. Г. Курбанов // Философия в современном мире: диалог мировоззрений: Материалы VI Российского философского конгресса (Нижний Новгород,

- 27-30 июня 2012 г.). В 3 т. Т. I. Н.Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2012. – С. 537
24. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. / Л. Леви-Брюль. — М.: Педагогика-Пресс, 1994. — 608 с.
25. Лефевр А. Производство пространства / А. Лефевр.— М.: Streike Press, 2015.— 432 с.
26. Лукьячнова Ольга Ярославна. К проблеме феноменологии звука // Артикульт. 2015. №2 (18). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-fenomenologii-zvuka> (дата обращения: 07.01.2017).
27. Люльфинг Г. У истоков алфавита. / Г. Люльфинг - М., 1981. – 108 с.
28. Невская Л.Г. Молчание как атрибут сферы смерти) / Л.Г. Невская // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М., 1999. - С. 123-135
29. Нечипуренко В. Н. Космогония и звук: мифо-ритуальные и символические аспекты (по работам Мариуса Шнайдера) / В.Н. Нечипуренко// Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. - 2015. - №6. - С.36-54
30. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. Сочинения: в 2 т. Т. 1. / Ф. Ницше. - М.: Мысль, 1990. – 164 с.
31. Орлов Г. Дерево музыки / Г. Орлов. - Вашингтон - СПб., 1992. – 408 с.
32. Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 2 / Под общ. ред. А.Ф.Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древне- греч. / Платон. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та; «Изд-во ОлегаАбышко», 2007.—731 с.
33. Платон. Тимей // Платон. Собр. соч.: В 4-х т. / Пер. С. С. Аверинцева. – Т. 3. – М.: Мысль, 1994. - С. 421–500.
34. Соболевский С.И. «Древнегреческий язык». / С. И. Соболевский М. Репринт. 2003. – 305 с.
35. Способин И. В. Элементарная теория музыки / И. В. Способин. –Москва: Кифара., 1996.- 208 с.
36. Тарнас, Р. История западного мышления / Р. Тарнас // Пер. с англ. Т. А. Азеркович. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 448 с. [Электронный ресурс]. –

- URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Tarnas_Mentality/_28.php (дата обращения 30.02.2017).
37. Фридрих И. История письма / Пер. с нем.; Под ред., с предисл. и коммент. И.М. Дьяконова. 3-е изд. / И. Фридрих. - М., 2008. – 455 с.
38. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I-XXXIX / Пер. с англ. М. Рыклина. / Дж. Фрэзер. — М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2001. — 528 с.
39. Хайдеггер, М.. Время картины мира / М. Хайдеггер. Время и бытие: статьи и выступления; (серия Мыслители XX в.). – М.: Республика, 1993. – С. 41–63. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/haydegger/khaydegger_m_vremya_kartin/vremya_kartin0/ (дата обращения 01.04.2017).
40. Цивьян, Т. В. Отражение звукового пейзажа в языке и тексте (на материале русской загадки) / Т. В. Цивьян // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М., 1999. - С. 149-178.
41. Эйгес К. Очерки по философии музыки / К. Эгейс // Звучащие смыслы. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-таю. 2007. – С. 175–222.
42. Элиаде, М. Шаманизм. Архаические техники экстаза / М. Элиаде. – Киев: «София», 2000. — 480 с.
43. Яценко Н. Е. Толковый словарь обществоведческих терминов. / Н. Е. Яценко. – Изд.: Лань, 1999. – 528 с.
44. Fritz Winkel. Music, Sound, and Sensation / Winkel Fritz // New York. – 1967. – P. 123-162
45. Hermann L. F. Helmholtz On the Sensation of Tone / Helmholtz Hermann L. F. // Longmans, Green, and Company (London-NewYork). – 1895. - P.370
46. Ong J. W. Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture. / J. W. Ong // Cornell University Pres. - 1977. – P. 121 -127.
47. Schneider M. Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei romanischen / M. Schneider // Kreuzgängen. München: Heimeran. - 1978. – P. 123.

48. Zuckerkandl Victor. Sound and Symbol: Music and the External World / Victor Zuckerkandl // Bollingen Series XLIV, Princeton University Press. – 1969. – P. 375-276.

Приложение.

**УЧЕНИЕ О ЗВУКАХ И ИХ ОБОЗНАЧЕНИЯХ:
БУКВАХ И ЗНАКАХ**

§ 1. Греческий алфавит состоит из следующих 24 букв:

Прописные	Строчные	Название		Произношение
Α	α	ἄλφα	альфа	[a] (краткое или долгое)
Β	β	βῆτα	бета	[b]
Γ	γ	γάμμα	гамма	[g]
Δ	δ	δέλτα	дельта	[d]
Ε	ε	ἒ ψιλόν	э псилон	[e] (всегда краткое)
Ζ	ζ	ζῆτα	дзета	[dz]
Η	η	ἦτα	эта	[e] (всегда долгое)
Θ	θ	θῆτα	тета	[t]
Ι	ι	ἰῶτα	иота	[i] (краткое или долгое)
Κ	κ	κάππα	каппа	[k]
Λ	λ	λάμβδα	ламбда	[l] (принято произносить как латинское l)
Μ	μ	μῦ	ми	[m]
Ν	ν	νῦ	ни	[n]
Ξ	ξ	ξῖ	кси	[ks]
Ο	ο	ὀ μικρόν	о микрон	[o] (всегда краткое)
Π	π	πί	пи	[p]
Ρ	ρ	ῥῶ	ро	[r]
Σ	σ ς	σίγμα	сигма	[s]
Τ	τ	ταῦ	тау	[t]
Υ	υ	ῦ ψιλόν	и псилон	[u] французское или [u] немецкое (долгое или краткое)
Φ	φ	φῖ	фи	[f]
Χ	χ	χῖ	хи	[x]
Ψ	ψ	ψῖ	пси	[ps]
Ω	ω	ὦ μέγα	о мега	[o] (всегда долгое)