

---

# ФИЛОСОФИЯ

---

Т. Б. Сиднева

## ШУМ И МУЗЫКА: ЛОГИКА ВЗАИМОПРЕВРАЩЕНИЙ

Милый друг, иль ты не слышишь,  
Что житейский шум трескучий —  
Только отклик искаженный  
Торжествующих созвучий?

Вл. Соловьев

*Два семантически, структурно, аксиологически различных пласта звукового пространства — шум и музыка — рассматриваются с позиции их взаимодействия и взаимообратимости. Автор определяет этот непрерывный процесс как естественную логику развития музыкального искусства.*

**Ключевые слова:** шум, музыка, звук, искусство.

T. Sidneva

### Noise and Music: Logic of Interconversions

*Two layers of sound space, noise and music, different from semantic, structural and value viewpoints are examined through the prism of their interaction and mutual convertibility. This continuous process has been defined as the natural logic of development of musical art.*

**Keywords:** noise, music, sound, art.

Вселенная, как было известно уже с древнейших, допифагорейских, времен, звучит: в космосе не существует абсолютной тишины. Особая значимость слуховой информации стала предметом пристального внимания задолго до возникновения цивилизации. Отсутствие прямой зависимости звука от открытости или закрытости пространства, от света и тени и т. п. обусловили достаточно раннее в истории человечества осознание его прочности и надежности в качестве носителя информации.

Проблеме роли, смысла и структуры звукового потока посвящены исследования различных гуманитарных, естественных и

технических наук. В последние десятилетия все большее значение приобретает осмысление звука в его воздействии на духовное состояние человека и человечество в целом. Один из влиятельных культурологов XX столетия Маршал Мак-Люэн на основе принципиально различных типов коммуникации выделяет «культуру слуха» и «культуру зрения». Он отмечает значительно более высокую избирательность зрения в сравнении с избирательностью слуха. «Каждый видит свое, звуковой же ряд — один на всех» (Цит. по: [13, с. 594]). По определению М. Мак-Люэна, культура слуха, исторически первичная, характеризуется ми-

фологическим синкретизмом, «включенностью во взаиморезонирующую речь членов общины», открывает высокий суггестивный потенциал звука. «История мистики свидетельствует: видения нуждаются в истолковании, голоса же слушают и их слушаются» (Цит. по: [13, с. 595]). Характерные рассуждения о роли звука мы находим в статье Романа Якобсона «К вопросу о зрительных и слуховых знаках», в которой утверждается, что звуковой язык предшествует всем другим системам коммуникации и является «единственным универсальным, автономным и базисным средством общения между людьми» [18, с. 86].

Л. Мазель, отмечая богатство и широту «видимого» внешнего мира, способность зрительного впечатления «дать гораздо более полное и разностороннее представление о предмете, чем слуховое (цвет, объем, форма, расстояние, расположение среди других предметов)», подчеркивал, что «слуховые впечатления в общем *активнее* зрительных» [9, с. 13–14]. Слуховые впечатления по сравнению со зрительными неотделимы от представления о действии и движении и обладают более активным и сильным воздействием на человека, становясь «основным средством общения людей» [9, с. 14].

Универсальность звуковой субстанции и одновременно ее «эфирная» неуловимость обуславливают особую сложность постижения природы звука, трудности ее изучения. Как точно замечает Е. Назайкинский, «звуки бестелесны, мимолетны, с трудом поддаются фиксации. Они есть факт энергии, а не вещества. Они не имеют веса, цвета, ширины. Они принадлежат времени, хотя не могут существовать вне пространства» [14, с. 78].

Для понимания роли звучания в культуре уместно напомнить и о метафоре Ролана Барта «гул языка», который определяется им как «утопия музыки смысла» [4, с. 543]. В этом «утопическом состоянии» вербальный язык раскрепощается, освобождаясь от

«избытка смысла» (но не выхолащивая или упраздняя его), обращается в гул. И в нем «во всем великолепии разворачивается означаемое — фоническое, метрическое, мелодическое» [4, с. 543]. Указывая на неисчерпаемый креативный потенциал «гула», Барт связывает его слышание (вопросание «трепещущего в нем смысла») с постижением Природы.

Среди огромного изобилия звуковой информации, воздействующей на человека, различаются два потока, обладающих особым значением в его жизни и определяющих основные полюса слуховой культуры, — шум и музыка.

Первый поток — шум. С точки зрения характера звучания шум традиционно понимается как единое, нерасчлененное, не имеющее четко фиксированной высоты и качественно определенного тембра звучание. В акустике феномен шума является специальным предметом исследования: раскрыта его очень тонкая и сложная структура, существует разделение шума на белый (сплошной, распространяющийся по всему спектру слышимого звучания), широкополосный (низко-, средне- и высокочастотный) и цветной (узкополосный). И все же, для понимания специфики шумового потока, а также для принципиального различия шума и музыки определения собственно физических параметров оказывается недостаточно. Среди факторов, осложняющих толкование феномена «шум», назовем следующие. Прежде всего, имеющий внутренне не однородную, многоуровневую структуру шум за пределами узкоспециального естественнонаучного знания имеет значение прежде всего как оппозиция языку, структуре, системе, музыке. В русле общекультурных смыслов шум понимается как некий хаос звучания, семантически неопределенный, неструктурированный поток, создающий различные помехи для осмысленной ориентации в культурном пространстве. «Еще не являясь языком» (Р. Якобсон) и обладая минимальной информационной, смы-

словой значимостью, шум представляет собой либо явление внеценностного порядка (которое можно игнорировать), либо объект для негативной оценки (имеющий отрицательный «заряд»).

Определяя шум с позиции теории информации, Ю. Лотман подчеркивает его энтропийность и относит к шуму все виды разрушения. Шум есть «вторжение беспорядка, дезорганизации в сферу структуры и информации» [7, с. 84]. Шум гасит, «съедает» информацию. Движимая идеей порядка и организации смыслового пространства, культура направлена на преодоление, укрощение шума. Суждение Ю. Лотмана о том, что «одна из основных функций культуры — противостоять наступлению энтропии» [7, с. 84], является ключевым и для понимания немзыкальности звукового шума. В то же время как особый тип звучания шум является неотъемлемым, а нередко и основным качеством множества ударных инструментов. Кроме того, важным для осознания сложности шума является привлечение шумовых эффектов в музыкальные композиции — процесс, имеющий прецеденты в разные периоды истории музыкального искусства. Эти обстоятельства подтверждают то, что определение шума далеко от однозначности и линейности и его толкование неотделимо от понимания логики его взаимодействия с музыкой.

Второй поток звукового пространства — музыка, как отобранная человеческим слухом звуковая система. Обратим внимание: речь идет не только о музыкальном искусстве, но — шире — о музыкальном языке как коммуникативной системе. Музыка как вид искусства окончательно обретает свою автономность достаточно поздно — лишь на рубеже XVIII–XIX веков, когда она «впервые начинает требовать специфически эстетического внимания, определенной целенаправленной установки слуха, навыка слушать музыку «изнутри» музыкального произведения, как мысль и смысл» [12, с. 9]. В основе определения «музыкальный

звук», как известно, существуют объективные параметры: высота (в «слышимом» диапазоне — т. е. в обращенном по преимуществу к слуху), громкость (отражающая динамическую интенсивность звука и субъективную чувствительность к звучанию), длительность (метрическая и ритмическая организация), а также тембр (отражающий выразительность и характеристичность окраски звука). Традиционно определенные, эти параметры музыкального звука ограничивают пространство композиторского творчества и позволяют этой границе быть достаточно ощутимой.

Граница музыки, как определенный рубеж допустимого, приемлемого, дозволенного, как предел, за которым простирается пространство не-музыки (шума), имеет множество содержательных аспектов. Исходным, ключевым аспектом музыкальности звука является эстетическое начало. Чувственная выразительность, характеристичность подчиняются в музыке принципам позитивности, красоты, гармонии и совершенства. По выражению В.Цуккермана, исторический отбор музыкальности звучания в своей основе имеет «презумпцию приятности». Особая предрасположенность к прекрасному обусловила многовековое господство консонанса и гармоничности созвучий, вплоть до эпохи «эмансипации диссонанса», провозглашенной А. Шенбергом.

Неотделимым от эстетического в музыке является психофизиологический барьер, который определяет компенсаторную избирательность слуха. Общеизвестен факт, в свое время поразивший американских психологов, изучавших психологию солдат, воевавших во Вьетнаме. В мирной ситуации увлекавшиеся музыкой динамичной, жесткой и агрессивной — на войне солдаты предпочитали гармонические и спокойные лирические композиции. К психологической сфере относится и порог восприятия, обусловленный миметической природой музыки. Акустическая информация проникает глубоко в

сознание человека с самого начала его жизни и становится своего рода естественным языком выражения чувств, эмоциональных состояний, мыслей, отражает потребность его самовыражения, оказывает серьезное влияние на образ жизни в целом. Психологическая избирательность слуха и позволяет на основе миметизма устанавливать границы шума и музыки. Очень точным является замечание В. Медушевского: «У представителей академической и неакадемической сфер музыки — разный слух, воспитанный на разных языках» [10, с. 39].

Суверенность «территорий» музыки и шума со времени древних цивилизаций определял и этический критерий. Античное учение об этосе, которое объясняло сущность и природу музыки, полагало главным ее критерием воздействие на нравственный мир человека, исправление и воспитание характеров. На этой почве выросла классификация этических свойств ладов, ритмов, мелодий. Аристотель среди других (практических и энтузиастических) выделяет этические лады (к ним он относит дорийский и лидийский) как соответствующие цели воспитания. У Аристотеля же мы находим попытку объяснения этического воздействия музыки: «Только музыка содержит движение. Движения эти деятельны, а действия суть этических свойств» [1, с. 171].

К весьма жестким определениям границ музыки непременно относится критерий религиозный. Предел религиозно-допустимого приводил к ограничению тембров, ладоинтонационного словаря, композиционных принципов. Весьма характерный исторический факт упомянут в романе В. Зариня «Фальшивый Фауст». Композитора Джона Марбека «присудили к сожжению на костре как еретика за то, что он ввел в мотет два тритона — сатанинскую мелодию (позже епископ Винчестерский его помиловал). Два тритона, считали пуритане, суть не что иное, как чертовы рога и хвост: один тритон уходил в дискант — в рога, другой — в бас, к хвосту» [5, с. 77].

Критерием границ музыки и шума нередко становились политические и идеологические установки, определяющие сферу дозволенного в искусстве. Одно из подтверждений этого — небезызвестная статья в советской газете «Правда» (1936 г.), имевшая характерный заголовок: «Сумбур вместо музыки». С позиции официальной идеологии, авторы «клеят» музыку оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»: «Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге...» [16]. В постановлении ЦК ВКП(б) 1948 г. именно шум становится политическим «клеймом», посредством которого осуждается музыка В. Мурадели: «Отдельные строфы и сцены элегического или полумелодийного характера или претендующие на мелодичность внезапно прерываются шумом и криком в два форте, тогда музыка начинает напоминать шум на строительной площадке в момент, когда работают экскаваторы, камнедробилки и бетономешалки. Эти шумы, чуждые нормальному человеческому слуху, дезорганизуют слушателя» [21]. Простота, доступность и всеобщая понятность музыки становятся тождественными идеологической чистоте, а отказ от традиционалистического реализма определялся как свидетельство политической неблагонадежности. Упомянутые трагические эпизоды истории отечественной культуры показывают, насколько драматичными, зависящими от сфер, весьма отдаленных от самого искусства, являются механизмы определения пределов возможного и допустимого в музыке.

Понимание границ, определяющих суверенность территории музыки, зависит от множества условий. В этом смысле вся история музыки есть история ее границ. Осознавая очевидную неисчерпаемость проблемы, отметим, что в конечном счете множественность и многоаспектность гра-

ниц шума и музыки имеет единое основание. Шумовой звук становится музыкальным благодаря его превращению в *звуко-смысл*. Именно так Б. Асафьев определяет интонацию. Мысль, «чтобы стать звуковыраженной, становится интонацией, интонируется», — утверждает он и дает последовательное обоснование того, что музыка есть «искусство интонируемого смысла» [2, с. 211].

Подчеркивая выразительную значимость мелодического интервала как одной из «первичных форм музыки», отмечая его связь с речевой интонацией, Б. Асафьев говорит и об интонации в широком смысле — тождественной художественному образу. Как фундаментальное качество музыки интонация пронизывает все уровни организации музыкального материала и означает обретение звуком новой смысловой целостности. Фундаментальным основанием категории «смысл» является то, что «смысл антиномичен, поскольку возникает «арена встречи» (А. Лосев) природного и человеческого, человеческого и Божественного, общезначимого, уникального» [11, с. 304]. В формировании звуко-смысла принципиальным моментом является «встреча» шума и музыки, когда происходит сопряжение всех структурных и смысловых параметров звука.

Специфика музыкальной интонации заключается в единстве имманентно-музыкального и немусикального аспектов. Е. Назайкинский замечает: «Ведь интонация остается выразительной, художественной, осмысленной лишь до тех пор, пока она является одновременно музыкальной и немусикальной» [14, с. 161]. В смысловой двуплановости интонации заключено важное качество «вещности», «укорененности в почве» и одновременно «отрешенности от нее» — качество, которое, по Хайдеггеру, является ключевым для понимания искусства в целом.

Способность музыкального произведения представлять одновременно образ бытия и образ музыки, отражать состояние

всей совокупности смыслов культуры и в то же время фиксировать конкретные музыкально-языковые ситуации позволяют видеть в каждом сочинении открытую сложно-динамическую целостность. Движение имманентно-музыкальных и немусикальных смыслов в этой «живой» структуре и происходит прежде всего в русле взаимодействия шума и музыки.

В информационной энтропийности, в смысловой неопределенности, в хаотичности шума заключены непредсказуемость, независимость, открытость. Поэтому шум так привлекателен — особенно в кризисные, переходные, «рубежные» периоды истории музыки.

XX век, проходивший под знаком глобальных преобразований в сфере звука, открыл неисчерпаемые потенциальные возможности шума. Расширение музыкально-звукового пространства происходило прежде всего благодаря использованию композиторами всевозможных немусикальных звуков. Футуристические эксперименты 10–20-х годов, декларированные и благословленные многочисленными манифестами, положили начало глобальному перевороту в сфере звука. Автор первого «Технического манифеста футуристической музыки» (1911) Балилла Прателла заявил, что музыка «должна передавать дух масс, огромных промышленных комплексов, поездов, океанских лайнеров, военных флотов, автомобилей и аэропланов. Все это должно присоединять к великой центральной теме поэмы область машин и победную сферу электричества» [17]. Луиджи Руссоло в манифесте «Искусство шумов» (1913), развивая идею использования шума в музыке, создает классификацию шумов, которые все более и более заполняют пространство, становясь главным источником вдохновения музыкантов. Шесть основных видов шумов, определенных Л. Руссоло, различаются им по характеру тембра, интенсивности и длительности звучания [19]. Манифест примечателен не только пафосом реабилитации и эмансипа-

ции шума, но — художественно-практической направленностью деклараций и, главное, провидческой способностью автора в определении одной из магистральных тенденций в последующем развитии музыки. Шум становится важным языковым средством в произведениях А. Мосолова, Д. Шостаковича, А. Онегера, Э. Сати, Э. Вареза, А. Шнитке и многих других композиторов. Создаются композиции для «немузыкальных» инструментов (среди огромного числа примеров — сюита Либермана «Обмен» для 150 пишущих машинок, «Воображаемый пейзаж No 4» Дж. Кейджа для 12 радиоприемников и т. п.). Логическим продолжением «реабилитации» природных, механических, промышленных шумов стали такие жанрово-стилистические явления, как «конкретная музыка», эмбиент, индастриал и др.

Стремление к обновлению звукового пространства привело не только к расширению музыкального инструментария, но к поиску новых звучностей классических инструментов. Происходит смещение традиционной иерархии выразительных средств музыки: тембр, ритм, фактура вытесняют главенствующие ранее мелодию и гармонию. «Весна священная», «Свадебка», Piano Rag-music Стравинского, Allegro barbaro Бартока, ранние опусы Прокофьева утверждают новый, «ударно-шумовой» тип трактовки фортепиано, с преобладанием репетиционно-мартеллатных приемов, с артикуляцией *non legato*, с минимальным использованием педали.

В русле поиска нетрадиционных звучностей происходит и изобретение новых приемов звукоизвлечения: препарирование (или «подготовка») фортепиано, использование микротонов, микроинтервалов, а также многозвучных комплексов при игре на духовых, открытие новых спецэффектов на всех традиционных инструментах. Интенсивное экспериментирование со звуком приводит к созданию новых музыкальных техник (минимализм, сериализм, сонорика,

алеаторика и др.). На протяжении всего столетия происходит интенсивная модернизация конструкции инструментов (добавление клавиш, клапанов, струн, совмещение акустических инструментов с электронными средствами).

Отмеченные процессы не только усложнили и обострили проблему «шум — музыка», но и подтвердили подвижность границ пространства, в котором постоянно происходит миграция шумовых и музыкальных звуков.

В природе искусства, как верно замечает Ю. Лотман, заложена способность преобразовать шум в информацию. Оно «усложняет свою структуру за счет корреляции с внешней средой», и «все инородное, что может в том или ином отношении коррелировать со структурой авторского текста, перестает быть шумом» [7, с. 85]. Преобразование «шума» в художественную информацию благодаря включению внехудожественных факторов в иную — художественную — реальность и позволяет слышать музыку в звяканье ложки в стакане (о чем писал Сартр), в скрипе двери (на что указывает Хайдеггер), восхитительное пение — в слабом мышном писке (как это показал Кафка в своей последней новелле).

Обратный процесс — превращение музыки в шум — также возможен. Он происходит под влиянием утраты смысла звучания, в ситуации отказа от смыслового постижения звука. Определяя «черты поведения символа в культуре», Ю. Лотман представляет культурный континуум как единство символизирующей (связанной с накоплением и организацией опыта и созданием своеобразного конденсата памяти) и десимболизирующей (превращением символа в простое сообщение) ориентаций [8, с. 150].

Конструктивное и деструктивное начала взаимодействия шума и музыки пронизывают не только всю историю звука. Наряду со звучанием для понимания границ музыки и шума важное значение имеет осознание двойственности смысла такого явления, как

тишина. В контексте шума тишина является долгожданным обретением покоя. Прекращение шума, остановка деструктивного звукового потока создают особую, позитивную ценность акустической «пустоты» и «бессодержательности» молчания. В музыке тишина имеет принципиально иное значение.

История музыки знает достаточно много примеров смыслового, «омузыкаленного» молчания: от беззвучного заключительного аккорда пьесы «Паганини» из шумановского «Карнавала» до таких произведений, как беззвучный «Граурный марш на смерть великого глухого» Альфонса Алле (1897), фортепианная пьеса Э. Шюльхофа «In futurum», состоящая только из пауз (1919). В XX столетии проблема тишины стала предметом специального художественного исследования; А. Михайлов называет молчание «новым явлением языка культуры». Беззвучную музыку композиторы включают как равноправное выразительное средство. В этой связи характерными являются тишина в партитуре «Механического балета» американского композитора Д. Антейла (1926), в 13-й части вокального цикла «Висельные песни» С. Губайдулиной (1996), представляющей собой «молчащие» жесты певицы.

Интересные размышления о музыкальности тишины мы находим у И.А.Барсовой. Обращаясь к определениям музыкальной паузы, данным в различные эпохи, исследователь подчеркивает принципиальность ее толкования не как «остановки», «перерыва» в звучании (что не только лишено выразительности, но и неверно по сути), но — как «знака молчания», «покоя». Среди многих определений наиболее чутким и соответствующим сути тишины выделяется суждение испанского монаха-доминиканца Томаса де Санта Мариа: «Pausa — Guardator del Silentio» («Пауза — хранитель молчания») [3, с. 166]. Даром наполнения тишины духовным смыслом, «почти сакрального отношения к безмолвию в музыке» [3, с. 171] обладают композиторы с принципиально раз-

ными эстетическими установками: Веберн и Канчели, Скрябин и Кейдж. Поздние прелюдии А. Скрябина с «исчезающим» звучанием, с растворением в тишине, с графически выраженными как вытеснение нот паузами отражают тонкий и сложный путь дематериализации звука, обретение чистой, «неизреченной» духовности.

Преодоление рационализма и прагматичности западного мышления и открытие — в традициях дзэн-буддистской эстетики — духовного безмолвия, освобождающего душу для божественного воздействия, лежит в основе замысла известного опуса Дж. Кейджа «4'33"», который автор первоначально предполагал озаглавить «Безмолвная молитва» (Silent Prayer). Опус этот интересен не только отсутствием музыкального звучания. В нем композитор утверждает пограничность как главное качество феномена молчания. Случайные шумы концертного зала становятся неотъемлемой строкой «партитуры» сочинения. Композитор показывает, что «тишина — это не отсутствие звука», а безмолвная композиция, по его определению, которая является утверждением «законной и естественной жизни случайной шумовой среды, наполняющей зал в течение 4 минут 33 секунд» (Цит. по: [15, с. 377]).

Сакральный смысл музыкальной паузы в конечном счете восходит к метафизическому толкованию музыки и музыкальности как высшей духовной стихии, согласно которому «музыка до-чувственная создает ту, которая в чувственном» (Плотин). Метафизическое единство звучания и тишины очень чутко интерпретирует А. Михайлов: «Все то позитивное, что способен сказать человек, то есть оркестр внутри разворачиваемого и порученного ему смысла, — это ничто по сравнению с тем языком самой сути, который нам недоступен: в паузе должно прозвучать — неслышно, — это недоступное иное» [12, с. 127].

Мы прикоснулись к одной из таинственных сфер искусства, поставив вопрос о логике взаимопревращений музыки и шума,

звучания и тишины. Логика этих сложнейших процессов, неотделимая от тайны рождения музыки, доступна лишь композитору, создающему «интонационный словарь эпохи» (Б. Асафьев). Для творящего художественную реальность «музыкой можно на-

звать абсолютно все, немусыки просто нет... Музыка сфер можно услышать и в шипении жарящейся яичницы» [20]. Характерное композиторское заявление Кейджа не решает и не упрощает проблему, но делает ее очевидной.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Античная музыкальная эстетика / Под ред. А. Лосева. М.: Музгиз, 1960. 304 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Барсова И. Музыка. Слово. Безмолвие // Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб., 2007. 240 с.
4. Барт Р. Гул языка // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
5. Заринь М. Фальшивый Фауст. М.: Известия, 1984. 400 с.
6. Лосев А. Музыка как предмет логики // Форма — Стиль — Выражение. М., 1995.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998. 704 с.
8. Лотман Ю. Символ в системе культуры // Внутри мыслящих миров. М., 1996. 464 с.
9. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979.
10. Медушевский В. Целостность музыкальной культуры как условие гармонического развития личности // Музыкальное искусство и формирование нового человека. Киев, 1982. С.30–42.
11. Межкультурная коммуникация: Учебное пособие для вузов / Кирнозе З., Зусман В., Рябов Н. и др. Нижний Новгород, 2001. 320 с.
12. Михайлов А. В. Музыка в истории культуры // Избр. Статьи / Ред.-сост. Е. И. Чигарева. М.: МГК, 1998. 263 с.
13. Можейко М. Маклюэн // Всемирная энциклопедия. Философия. М.; Минск, 2001. 1311 с.
14. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
15. Савенко С. И. О новых пределах музыки XX столетия // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время. М.: Наука, 2003. 677 с.
16. Сумбур вместо музыки <http://ru.wikisource.org/wiki/>
117. Эмбиент <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
18. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972. С. 82–87.
19. [http://art.1001chudo.ru/italy\\_2948.html](http://art.1001chudo.ru/italy_2948.html)
20. <http://ru-jp.org/karatygina01.htm>
21. [http://www.thereimin.ru/archive/sovok/zhdanov48\\_1.htm](http://www.thereimin.ru/archive/sovok/zhdanov48_1.htm)

### REFERENCES

1. Antichnaja muzykal'naja jestetika / Pod red. A. Loseva. M.: Muzgiz, 1960. 304 s.
2. Asaf'ev B. Muzykal'naja forma kak protsess. M.: Muzyka, 1971. 376 s.
3. Barsova I. Muzyka. Slovo. Bezmolvie // Kontury stoletija. Iz istorii russskoj muzyki XX veka. SPb., 2007. 240 s.
4. Bart R. Gul jazyka // Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika. M.: Progress, 1989. 616 s.
5. Zarin' M. Fal'shivij Faust. M.: Izvestija, 1984. 400 s.
6. Losev A. Muzyka kak predmet logiki // Forma — Stil' — Vyraszenie. M., 1995.
7. Lotman Ju. Struktura hudozhestvennogo teksta. / Ob iskusstve. SPb. 1998. 704 s.
8. Lotman Ju. Simvol v sisteme kul'tury // Vnutri mysljashchih mirov. M., 1996. 464 s.
9. Mazel' L. Stroenie muzykal'nyh proizvedenij. M.: Muzyka, 1979.
10. Medushevskij V. Tselostnost' muzykal'noj kul'tury kak uslovie garmonicheskogo razvitija lichnosti.// Muzykal'noe iskusstvo i formirovanie novogo cheloveka. Kiev, 1982. S. 30–42.
11. Mezhekul'turnaja kommunikacija: Uchebnoe posobie dlja vuzov / Kirnoze Z., Zusman V., Rjabov N. i dr. Nizhnij Novgorod, 2001. 320 s.

12. Mihajlov A. V. Muzyka v istorii kul'tury // Izbr. Stat'i / Red.-sost. E. I. Chigareva. M.: MGK, 1998. 263 s.
13. Mozhejko M. Makljuen // Vsemirnaja entsiklopedija. Filosofija. M.; Minsk, 2001. 1311 s.
14. Nazajkinskij E. Zvukovoj mir muzyki. M.: Muzyka, 1988. 254 s.
15. Savenko S. I. O novyh predelah muzyki XX stoletija // Perehodnye protsessy 15. v russkoi hudozhestvennoi kul'ture: Novoe i Noveishee vremja. M.: Nauka, 2003. 677 s.
16. Sumbur vmesto muzyki <http://ru.wikisource.org/wiki/>
17. Jembient <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
18. Jakobson R. K voprosu o zritel'nyh i sluhovyh znakah // Semiotika i iskusstvometrija. M.: Mir, 1972. S. 82–87.
19. [http://art.1001chudo.ru/italy\\_2948.html](http://art.1001chudo.ru/italy_2948.html)
20. <http://ru-jp.org/karatygina01.htm>
21. [http://www.thereimin.ru/archive/sovok/zhdanov48\\_1.htm](http://www.thereimin.ru/archive/sovok/zhdanov48_1.htm)

*A. B. Солдатов*

### РАЗВИТИЕ ИДЕИ МНОЖЕСТВЕННОСТИ МИРОВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ И БОГОСЛОВИИ XVII–XIX веков

*В статье анализируются представления европейских ученых, философов и теологов на проблему множественности миров в космическом пространстве, их обитаемости и возможной характеристике их обитателей. Особое внимание уделено проблеме разграничения функций науки и религии в решении вопроса о множественности миров.*

**Ключевые слова:** космическое пространство, множественность миров, наука, религия, теология.

*A. Soldatov*

### The Development of the Idea of the Plurality of the Worlds in the European Philosophy and Theology XVII–XIX centuries

*The conceptions of European scientists, philosophers and theologians on the problem of the plurality of the worlds in the universe, their existence and possible characteristics of their inhabitants are analyzed. A special attention is paid to the problem of distinguishing scientific and religious functions in solving the problem concerning the plurality of the worlds.*

**Keywords:** universe, plurality of the worlds, science, religion, theology.

К началу XVII века развитие механистической картины мира, созданной благодаря работам Г. Галилея и И. Ньютона, расширило представление людей о бесконечности Космоса и встал вопрос о возможности жизни в окружающем Землю космическом пространстве. Представление о необъятности звездного космоса, несоизмеримо большем по сравнению с Землей — ойкуменой человечества, создает количественный дисбаланс между физическим универсумом и ничтожностью островка жизни.

Если Космос создан по потребу Человека, то к чему эта расточительная безграничность и пространственная недоступность? Мистическое небо имеет вполне определенный антропоцентрический смысл, физические же просторы внеземного пространства его утрачивают. Чтобы вернуть картине прежний смысл, кажется достаточным и логически оправданным заселить весь звездный космос.

Тот факт, что такое решение не только не снимает трудностей совмещения мифологи-