

МУЗЫКА ВРЕМЕНИ В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ ИСКАНИЯХ АВГУСТИНА

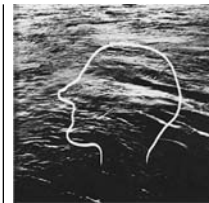
© 2016

А.В. Миронов

Образ Августина Аврелия (354—430) для просвещенного человечества давно стал символом победы мятущегося духа, ищущего Бога и самого себя, человека, обретшего в этой борьбе истинный смысл жизни не только своей собственной, но и всего христианского мира. Он — яркий образец духовного титана, открывшего людям понимание их собственных невероятных личностных возможностей в процессе активной, жертвенной и искренней любви к Богу и другим людям.

Хорошо известны его труды области теологии, основ христианской жизни (исповеди, молитвы, причастия). Ему принадлежит философское открытие “диалектики души” человека, движущегося от собственных переживаний во времени к экстатическому (духовно-религиозному) переживанию Бога в Вечности. Его путь к вере и роль в формировании христианства изучены весьма основательно, как богословами, так и светскими учеными [4]. Вместе с тем не все стороны его наследия освещены в современной философской литературе в одинаковой степени полномерно. Одной из лакун остается учение Августина о музыке, ее роли и значении в процессе становления человека как личности христианского типа, ее имманентной связи с ключевой для всего христианства проблемой времени; между тем — это важный мировоззренческий и религиозно-экзистенциальный вопрос, актуальный во все времена [5; 7; 11].

Разговор о музыке, безусловно, должен быть вписан в более широкий контекст формирования Августина как личности. Его огромная эрудиция и обучение в Карфагене в качестве ритора указывали на прекрасное всестороннее образование классического (античного) типа: он был выдающимся знатоком поэзии, музыки, стихосложения и философии. В дальнейшем, отказавшись от античной “сладости” развлекательных искусств, Августин переосмыслит полученные знания в новом христианском контексте и придаст им иной импульс. Однако на этом новом пути ему пригодятся все риторические искусства, вызывающие



**ЧЕЛОВЕК В
РЕЛИГИЯХ
МИРА**



**Миронов
Андрей
Владимирович** — аспирант кафедры философии и теологии Белгородского государственного национального исследовательского университета. В журнале “Человек” публикуется впервые. E-mail: ruschac@yandex.ru

145



Блаженный
Августин

схожий по эмоциональности резонанс с молитвенным горением сердца христианина, ищущего и находящего Бога в себе и мире. Безусловно, разница между языческими страстями и переживаниями эмоций и христианской чувственной верой очевидна: христианином Бог обретается в процессе любовного сопричастия вовсе не для карьеры или развлечений праздного ума, но для спасения бессмертной души, в минуты поиска истинного смысла в жизни и достойной встречи своего смертного часа.

Так или иначе, но роль музыки рано была осознана Августином в качестве источника переживаний и преобразования личности. Августину принадлежит музыкальный трактат “Шесть книг о музыке” (“De musica libri sex”) [3], предположительно созданный между 387 и 391 годами, наиболее напряженными с точки зрения его экзистенциальных от-

крытий веры и самопознания. В “Шести книгах о музыке” выявлены универсальные темы музыкального искусства, играющие важную роль не только для средневекового, но и дальнейшего развития теории музыки. В них он размышляет о сущности музыки, модуляции и природе музыкальности; о врожденности чувства музыки человеку или его формировании в процессе образования и воспитания; о музыкальности животных; о подражании; о ритмическом начале, определяет природу прекрасного как такового и его особенности, представленные с музыкальной точки зрения; устанавливает связь между теоретическим обоснованием природы музыки и закономерностями, выражаемыми с помощью чисел во вселенной и природе; обсуждает общность идеи чисел и звуков; представляет виды чисел; изучает, как “бессмертность чисел связана с вечностью музыки” [там же] и т.д. В этом пункте он явно вторит ключевым идеям пифагорейцев, сохраняя приверженность античному просвещению, классической музыкальной традиции и платоновской философии.

Трактат написан в форме диалогов; подобно Платону, Августин предпочитает диалог как универсальный метод изложения своих идей; в дальнейшем он сохранит ему верность и в “Исповеди”, и в трактате “Об истинной религии”.

В трактате мы ощущаем, с одной стороны, влияние классической философии музыки, идущее от Пифагора и Платона, с другой стороны, начало нового — христианского — взгляда на сущность музыки, времени, вечности в их взаимосвязи и различии. Августин соединяет понятие моделирования (меры) как важнейшей характеристики музыки с интимными ритмами души, являющейся хранильницей меры как некоего идеального числа; ее символом служит память, выступающая особым душевным “аккумулятором” времени-вечности. Однако он разделял представление о душевном восприятии музыки как способности к ритму и моделированию через телесные способности и технические навыки в музицировании (например, связь появления музыки и работы пальцев музыканта) и представление о ней как квинтэссенции вечности в платоновском смысле.

“У¹. Ведь у флейтиста будет в душе наука. Ведь и тогда, когда он подражает, — а это, полагаю, не может происходить без тела — не упраздняется то, что он охватывает душой. Н. Не упраздняется, я и также не утверждаю, будто все, что играют на этих инструментах, лишены науки. Но я утверждаю, что не все ее имеют. Ведь этот наш вопрос направлен к тому, чтобы по возможности понять, насколько правильно введено понятие науки в приведенное нами определение музыки. Если ею владеют все, играющие на флейте, на лире и любые другие исполнители этого рода, то нет ничего низменнее, ничего презреннее, чем эта дисциплина. Однако присмотришься самым внимательным образом, чтобы стало, наконец, ясным то, над чем мы уже давно бьемся. Ты, конечно, уже признал, что наука обитает в одной лишь душе. У. Разве я это признал? Н. Ощущения ушей, приписываешь ли ты душе, телу или им обоим? У. Им обоим. Н. А память? У. Полагаю, ее надо приписать душе” [там же]. Здесь сформулирована важнейшая историко-философская проблема выявления взаимосвязи идеального с материальным, времени и вечности, в терминологии Августина.

Наиболее подробно проблема времени рассмотрена Августином в “Исповеди”; здесь время представлено как некое неуловимое начало, трудно фокусируемое в четком определении. “Ты пребываешь, время же пребывать не может. Что же это — время? [...] Если никто меня не спрашивает, я знаю — что, но как объяснить спрашивающему — не знаю” [1, с. 251]. Но все-таки кое-что о времени он может сказать с полной уверенностью. “Настаиваю, однако, на том, что твердо знаю; если бы ничто не проходило, не было бы прошлого времени; если бы ничто не приходило, не было бы будущего времени; если бы ничего не было, не было бы и настоящего времени” [там же]. У каждого модуса времени есть своя специфика: прошлое — то, чего уже нет, будущее — то, чего еще нет, настоящее — миг, “теперь”, момент между прошлым и будущим. Он уточняет, что “есть три времени — настоящее прошедшего, на-

А. Миронов
Музыка времени
в интеллектуальных
исканиях
Августина

¹ Буквами У и Н Августин обозначил участников диалога.



стоящее настоящего и настоящее будущего” [1, с. 256]. Важность сделанного уточнения — в неуловимости тех состояний, которые мы связываем с особенностями нашей памяти, моделирующей прошлое и будущее и так или иначе становящейся хранилищем особого моделирования, вневременного по своей сути. Когда будущее наступает, в нем уже есть настоящее, а когда уходит в прошлое, то часть настоящего остается вместе с ним. “Если и там будущее есть будущее, то его там еще нет; если прошлое и там прошлое, его там уже нет. Где бы, следовательно, они не были, каковы бы ни были, но они существуют как настоящее” [там же, с. 254]. Настоящее находится в прошлом и в будущем, как конец одного и начало другого, но в то же время само настоящее неделимо. “Настоящим можно назвать только тот момент во времени, который невозможно разделить хотя бы на мельчайшие части, он так стремительно уносится из будущего в прошлое! Длительности в нем нет. Если бы он длился, в нем можно было бы отделить прошлое от будущего; настоящее не продолжается” [там же, с. 253]. Неделимое настоящее — “теперь”. “А как могут быть эти два времени, прошлое и будущее, когда прошлого уже нет, а будущего еще нет? И если бы настоящее всегда оставалось настоящим и не уходило в прошлое, то это было бы уже не время, а вечность. Настоящее оказывается временем только потому, что оно уходит в прошлое” [там же, с. 251].

Таким образом, время связано с бытием мира и вещей, которые его выражают, а Вечность с бытием Бога, являющегося наивысшей реальностью всего сущего, в том числе и времени. Поэтому вечность и время — два модуса существования Бытия/онтоса; если онто́с — это феномен, то время является его эпифеноменом. “Таким образом, время в каком-то смысле имеет начало, однако не во временном, ибо время не производится во времени, а в причинном, генетическом смысле” [9, с. 293].

Как же связаны между собой время и музыка? С одной стороны, они имеют общий источник возникновения — Бога и общее место своего “оседания” — в душе/памяти человека. С другой стороны, опираясь на свои рассуждения о природе музыки, Августин развивает учение о диалектике материального и идеального, сопоставляя его с диалектикой временного и вечного. Для него музыкальный процесс служит наглядной демонстрацией временного потока и тем самым имеет какую-то связь с материей; для выражения музыки необходима некоторая овеществленность и репрезентативность через голос, музыкальные звуки, посредством инструментов, в конце концов. В то же время важнейшие составляющие музыки — время, число и пропорциональность — становятся базовой характеристикой ее идеальной сущности, вне которой она не может состояться вовсе. “Человеческий голос начинает звучать, и звучит, и еще звучит, но вот он умолк, и наступило молча-

ние, звук ушел, и звука уже нет. Он был в будущем, пока не зазвучал, и его нельзя было измерить, потому что его еще не было, и сейчас нельзя, потому что его уже нет. Можно было тогда, когда он звучал, ибо тогда было то, что могло быть измерено. Но ведь и тогда он не застыл в неподвижности, он приходил и уходил [...] проходя, он тянулся какой-то промежуток времени, которым и можно его измерить: настоящее ведь длительности не имеет. Если, следовательно, можно было измерить тогда, то вот смотри: начинает звучать другой звук, звучит еще и сейчас непрерывно и однообразно; измерим его, пока он звучит. Когда он перестанет звучать, он уйдет и измерять будет нечего. Измерим же точно и скажем, какова его длительность. Но он еще звучит, а измерить его можно только с того момента, когда он начал звучать, и до того, как перестал. Мы, значит, измеряем промежуток между каким-то началом и каким-то концом. Поэтому звук, еще не умолкший, нельзя измерить и сказать, долог он или краток, равен другому, вдвое его длиннее или еще что-нибудь подобное. Когда же он умолкнет, его уже не будет. Каким же образом можно его измерять? Мы измеряем, следовательно, не будущее время, не прошедшее; не настоящее, не проходящее — и все же мы измеряем время” [1, с. 263].

Таким образом, происходит необходимое соединение материального выражения музыкального произведения и его идеальной сути; данная диалектика одновременно имеет место и в представлении о времени, максимально сближенное Августином (до тождества) между собой. “Я вымеряю долгий слог кратким и чувствую, что он равен двум кратким. Но когда один звучит после другого, сначала краткий, потом долгий, как же удерживать мне краткий, как приложить его в качестве меры к долговому, чтобы установить, что долгий равен двум кратким? Долгий не начнет ведь звучать раньше, чем отзвучит краткий. А долгий — разве я измеряю его, пока он звучит? Ведь я измеряю его только по его окончании. Но, окончившись, он исчезает” [там же, с. 264].

Здесь, безусловно, присутствует элемент субъективизма, свойственный представлениям о времени и музыке, когда, слушая мелодию, мы оцениваем не только отзвучавшие звуки, но и наше их восприятие. Но в то же время последовательность слогов и звуков выстраивается в одну временную линию, в которой, однако, нет модусов и фиксированного момента, который можно схватить и “пощупать”. Тем самым временное, по сути, является общедоступным способом сказать о вневременном; катафатическое (выраженное) временное является нагляднейшей иллюстрацией апофатического (невывраженного) и вечного состояния.

Что же выступает связующим звеном, которое объединяет все элементы музыкального процесса? “Я собираюсь пропеть знакомую песню; пока я не начал, ожидание мое устремлено на

А. Миронов
Музыка времени
в интеллектуальных
исканиях
Августина



Св. Августин.
Фреска капеллы
Санкта Санкториум
в Латерано. VI век

² Подробнее об отличиях античных искусств см. в работе Ф. Ницше [12].

нее в целом; когда я начну, то по мере того, как это ожидание обрывается и уходит в прошлое, туда устремляется и память моя. Сила, вложенная в мое действие, рассеяна между памятью о том, что я сказал, и ожиданием того, что я скажу. Внимание же мое сосредоточено на настоящем, через которое переправляется будущее, чтобы стать прошлым [...]. То, что происходит с целой песней, то происходит и с каждой ее частицей и с каждым слогом” [там же, с. 266]. Восприятие мелодии как универсальной идеи, несущей в своем замысле всю полноту музыкального произведения, начинается до ее непосредственного воспроизведения — идеально. Временная структура смены музыкальных звуков, не являясь сама звуком, превращается в мелодию не в прямом воздействии, а в трансцендентальном (до-опытном) синтезе временного единства, “слышание” мелодии происходит до ее непосредственного звучания — идеально, в голове музыканта как некий музыкальный образ.

Воплощение этой идеи, однако, отличается от реализации идеального замысла мастера, в каменную скульптуру или металлический шар². Здесь нет последовательности в использовании вполне зримого, физически ощущаемого — объективно существующего материала. Музыка льется одновременно как последовательная смена звуков, идеальных и материальных одновременно; она выражает всю целостность мелодии — произведения искусства и в то же время не имеет в себе ни грана вещества и фактурности. Отзвучавшие звуки, являясь конститутивным составляющим каждого последующего звука, воздействуют в данный момент на слух в целом. Выходит, что отзвучавшие в прошлом звуки удерживаются в “теперь”, направляя акт восприятия на еще не отзвучавшие — ожидаемые звуки. Отзвучавшие и не отзвучавшие звуки сосуществуют в данном “теперь”, которое удерживает в своем настоящем “миге” прошлое и находится в ожидании будущего; восприятие каждого музыкального тона осуществляется в настоящем — “теперь”. Если в этом временном интервале мы не обнаружим связи между двумя тонами, то не возникает никакой временной структуры последовательности тонов. Поэтому если отзвучавший тон не присутствовал бы и в последующем интервале времени, восприятие мелодии прекратилось бы или воз-

никла какофония. “Теперь” сочетает в одном временном моменте все многообразие тонов. Поэтому факт наполненности восприятия тона другими предшествующими тонами означает, что полноценное восприятие тона имеет одинаковую физическую временную протяженность. «В этом единстве собственно настоящее как актуальность составляет наименьшую, точечную часть собственно восприятия. И акт-континуум синтезирует это актуальное точечное “теперь” в единстве с “протяженными” частями общего потока времени. С одной стороны, являясь собственно актом памяти, этот акт синтезирует прошлое. С другой стороны, синтезирует он и ожидание. Точечное актуальное “теперь”, чье собственное содержание составляет мгновенное ощущение физического воздействия, изнутри “расширено” памятью и ожиданием» [13, с. 194].

Происходит растягивание “теперь” во времени, которое наполнено всеми тонами модулирования. Воспринимая музыкальный тон как “теперь” при продолжающемся звучании он имеет все новое “теперь”, а предыдущие “теперь” остаются в памяти. Получается, что последовательность тонов растягивается во временном интервале, включающем в себя все предшествующие тона. Если же допустить, что временной интервал не включает “прошлое”, что они воспроизводятся заново в настоящем интервале “теперь”, то звучащий тон в данный момент будет единичен; однако, на протяжении всего музыкального процесса внимание следует за непрерывным потоком звуков “в настоящем”, складывающихся в единое целое мелодии.

Диалектика музыкальных звуков в теории Августина направлена на преодоление платоновского и манихейского разделения мира на два противоположных друг другу. На языке новой — христианской философии — это выразилось в диалектике единства идеального и материального, духовного и физического, потенциального и актуального, временного и вечного, звуков и мелодии, музыкального инструмента и музыки, которую на нем играют. Здесь мелодия не “берется” в готовом виде и не распространяется от создателя к слушателю механически; она может жить только в диалогическом и в то же время — интимно-исповедальном пространстве творца и слушателя. Ибо музыку нельзя поставить на полку, как вазу, и созерцательно ею любоваться, физически “пригвоздив” к реальности. Такой процесс подобен молитвенному общению верующего с Богом или какому-либо схожему с ним религиозно-исповедальному процессу, в котором слово как квинтэссенция идеального обретает “плоть” в момент живого причастия человека Богу.

То же самое происходит и со временем. Оно твое и не твое одновременно. Человек, слушающий Бога в душе, всегда находится с ним в диалогически-исповедальных отношениях, и, будучи созданием Божиим, является одновременно со-творцом

А. Миронов
Музыка времени
в интеллектуальных
исканиях
Августина



времени, а также своей “новой” жизни в будущем — в Вечности. “Итак, время существует лишь потому, что стремится исчезнуть” [2, с. 587].

Очевидно, что единство музыкального процесса и концепции времени у Августина представлено наглядно. *Память, созерцание и ожидание* являются основными характеристиками музыкального процесса как единого, пребывающего во времени и отражающего его главные параметры: *становление, изменение и движение*, с одной стороны, и неподвижную вечность мгновения-“*теперь*” — с другой. Музыкальный процесс, фиксируется в каждый момент времени с помощью этих мгновений “теперь”, соотносится с уже прослушанным музыкальным материалом и тут же обращает слушателя к последующим “теперь”; так до конца звучания музыки. Хочется добавить — до конца протекания жизни.

Время и музыка в итоге становятся иллюстрацией вневременной природы ее создателей — **Бога и человека**. Да, человека, ибо в музыке соединены элементы материального и идеального, временного и вечного, подобно тому, как в “теперь” одномоментно присутствует и прошлое, и будущее нашего сиюминутного существования. Каждый миг в этом смысле, принадлежа нам и отражаясь в наших поступках, принадлежит и не нам, но Богу, представляя символический хронотоп Божественной “судебной канцелярии” на земле. Очевидно, что каждый миг нашей жизни — не кусочек, осколок большой жизни в прошлом и потенциальной — в будущем, но вся жизнь (мелодия целиком) в ее одномоментном схватывании — целостности. Поэтому, согласно Августину, не только “У Господа один день” (II Пет., 8), но и у человека — каждый день — вечное “сегодня”, “которое не сменяется завтра” и не вытесняет “вчера”. Твое “сегодня” — вечность, а потому вечен и Сын Твой, коему ты сказал: “Ты Сын Мой; Я ныне родил Тебя” (Пс. II, 7) [2, с. 586–587].

Другая сторона музыкального процесса — ее числовая структура. Связь чисел и музыки в Средневековье давно установлена и хорошо изучена [6]. Музыка демонстрирует движение в соответствии с числом, соблюдая величины времени и интервалов. Числа подвержены временным характеристикам “ведь те и другие исчезают вместе со временем своего действия” [3]. Августин выделяет пять видов чисел, проявляющихся в музыке. Одни числа существуют в самом звуке независимо от того, слышит ли их кто-либо. Вторые числа даны благодаря сознанию воспринимающего их человека. Они проявляются как в звуке, так в тишине. Третьи числа — движущиеся, то есть находящиеся в воображении, даже в отсутствии реального звучания и восприятия. “Ведь молча, про себя, мы можем порождать в мыслях некоторые числа за тот же самый промежуток времени, в который они порождаются голосом. Эти числа, как очевидно, заключены в каком-то действии души; поскольку этот

третий вид чисел не производит никакого звука вовне и не воздействует на уши” [там же].

Четвертые числа хранятся в памяти; мы можем не вспоминать о них, но, услышав знакомую мелодию, наша память мгновенно их активизирует. “Ведь то число, которое заключено в интервалах времени, никак не может быть судимо нами, если не поможет нам в этом память” [там же]. Здесь Августин вновь негласно воспроизводит учение о врожденных идеях Платона, размышляя об априорной наполненности памяти, вмещающей в себя звуки, числа, знания — многообразные идеи. Пятый тип чисел — судящие, благодаря им бессознательно оцениваются все остальные числа с точки зрения их “приятности” и “неприятности”. Их можно уподобить эстетическим категориям греков. “Одно есть звучание, которое приписывается телу, другое — слышание (то, что душа под действием звуков испытывает в теле), третье — порождение чисел более протяжное или краткое, четвертое — память о них, пятое — суждение по некоему как бы естественному праву обо всех них” [там же]. Августин здесь явно продолжает пифагорейскую традицию соединения эстетической природы музыки и числа, в то же время вписывая ее в более широкий контекст соединения природы музыки и времени, материального и идеального в ее сущностной природе. На это прозорливо указал А. Лосев: “всякое изменение предмета предполагает и его идеальную неизменность. Только тогда можно и говорить, что во все моменты времени перед нами один и тот же, но меняющийся предмет [...] Любое музыкальное произведение таит в себе такой эстетический предмет” [8, с. 205].

Августин указывает еще на один важный аспект, без которого единство музыкального процесса в полной мере невозможно. “В любом коротком слого, поскольку он и начинается и кончается, начало его звучит в одно время, а конец — в другое. Следовательно, и самый слог растягивается на какой-то малый промежуток времени и от начала своего через свою середину направляется к концу. Так разум обнаруживает, что и пространственные, и временные промежутки способны к бесконечному делению, а потому ни в одном слого не слышен конец вместе с его началом. При слышании, стало быть, даже самого краткого слога, если бы не приходила нам на помощь память и если бы в тот момент, когда звучит уже не начало, а конец слога, не оставалось в душе это движение, возникшее, когда звучало самое начало, мы ни о чем не могли бы сказать, что мы его услышали” [3]. Таким образом, вместилище памяти — душа — отвечает за целостное восприятие последовательности музыкальных тонов как таковых. “То, чего она ждет, проходит через то, чему она внимает, и уходит туда, о чем она вспоминает. Кто станет отрицать, что будущего еще нет? Но в душе есть ожидание будущего. И кто станет отрицать, что прошлого уже нет? Но и до сих пор есть в душе память о про-

А. Миронов
Музыка времени
в интеллектуальных
исканиях
Августина



шлом. И кто станет отрицать, что настоящее лишено длительности — оно проходит мгновенно. Наше внимание, однако, длительно, и оно переводит в небытие то, что появится. Длительно не будущее время — его нет, длительное будущее — это длительное ожидание будущего. Длительно не прошлое, которого нет, длительное прошлое — это длительная память о прошлом” [1, с. 265].

Душа человека выступила внутренним основанием времени и одновременно наблюдателем и участником в создании мелодии, протекающей и во времени, и вне его. Именно способность души (памяти, созерцания и ожидания) дает возможность измерять время, говорить о нем как о модусах. “Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего — это память, настоящее настоящего — его непосредственное созерцание, настоящее будущего — его ожидание” [там же, с. 256]. Точно так и музыка живет в душе человека и через нее проникает в вещный мир, материализуется в звуках, обретает плоть и материальную оформленность.

Здесь Августин вновь обращает нас к диалектике идеального и материального. Он напоминает, что научить человека играть на инструменте можно, для этого достаточно самого примитивного слуха и такой общей для всех живых существ черты, как способности к подражанию, но стать творцом, научиться слышать музыку может только тот, кто обладает идеальным пониманием ее природы и непрерывно слышит ее в своей душе. Музыка — это квинтэссенция творческого начала в человеке; иллюстрация образа вечности во временном потоке жизни, символ идеального в материальном воплощении, пример сакрального в профанном мире. Музыка дарована Богом и ее рождение — это тип самообнажения, демонстрация того, как человек принял этот дар и как он в музыке исповедует Бога; ее можно считать видом искренней молитвы и в то же время жертвенным делом для Бога ради собственного спасения. Августин объясняет этой схожестью и обязательные песнопения в церкви, ставшие не только элементом службы, но и необходимым началом успокоения души:

“...в медалианской церкви было принято решение утешать и наставлять с помощью пения... Мы все волновались. Весь город жил в смятении и беспокойстве. Тогда-то и решили петь гимны и псалмы по обычаю Восточной Церкви, дабы успокаивать верных, и с той поры этот обычай неукоснительно соблюдается и усвоен уже почти во всем христианском мире”. [2, с. 537].

Августин, безусловно, был сыном своего времени, когда “музыке отводилась, пожалуй, самая трудная роль: она должна была помочь молящемуся отрешиться от повседневных забот, забыть о личных чувствах и целиком сосредоточиться на том, что открывали ему библейские тексты и церковные таинства”

[10, с. 34]. Музыка становится символом религиозного духа и внутренним образом вечности, символическим воплощением Бога. “Сколько плакал я над Твоими гимнами и песнопениями, горячо взволнованный голосами, сладостно звучащими в Твоей церкви. Звуки эти вливались в уши мои, истина отцеживалась в сердце мое, я был охвачен благоговением, слезы бежали, и хорошо мне было с ними” [1, с. 176].

Литература

1. *Августин Блаженный*. Исповедь. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2013.
2. *Августин Блаженный*. Исповедь / Об истинной религии. Теологический трактат. Минск: Харвест, 2011.
3. *Августин Блаженный*. Шесть книг о музыке. [Электронный ресурс] / Августин // URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/estetika-mages-renais/estetika-mages-renais-07.htm> (дата обращения: 25.01.2016).
4. Августин: pro et contra / Сост. Р. Светлов, В. Селиверстов. СПб.: РХГИ, 2002.
5. *Двоскина Е.М.* Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина De musica libri sex: автореф. на соискание уч. ст. канд. искус. М., 1998.
6. *Клюев А.С.* Философия музыки. Избранные статьи и материалы. СПб.: Астерион, 2008.
7. *Лосев А.Ф.* Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1960.
8. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М.: Правда, 1990.
9. *Майоров Г.Г.* Формирование средневековой философии. М.: Мысль, 1979.
10. *Минаков А.* История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления. М.: Эксмо, 2010.
11. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Под общей ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1966.
12. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. М.: Азбука-классика, 2008.
13. *Черняк Л.С.* Вечность и время / Под ред. А.А. Григорьева, О.А. Орлова. М.: СПб.: Нестор-История, 2012.

НОВЫЕ КНИГИ

Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / Пер. с фр. М.: Акад. проект, Парадигма, 2015. 543 с.

Малиновский Б. Магия, наука и религия / Пер. с англ. М.: Акад. проект, 2015. 298 с.

Мур Р., Жиллетт Д. Король, воин, маг, любовник: Новый взгляд на архетипы зрелого мужчины / Пер. с англ. М.: Луч, 2014. 192 с.: ил.

Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. СПб.: Лениздат, 2014. 480 с.

А. Миронов
Музыка времени
в интеллектуальных
исканиях
Августина