

The background is a vibrant red with a low-poly, geometric aesthetic. Several white spotlights are positioned at various heights and angles, casting beams of light downwards. The overall effect is dynamic and modern.

Диалог искусств и арт-парадигм

Статья. Очерки. Материалы

Том 86

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований**

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 86

*По материалам XIX Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART XIX»*

28 ноября 2025 года

Художественная картина мира

Саратов, 2026

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы.
Д 44 Том 86: по материалам XIX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «*SCIENCEFORUM PAN-ART XIX*». 28 ноября 2025 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2026. – 332 с.

ISBN 978-5-94841-712-7 (Т. 86)
ISBN 978-5-94841-314-3

В томе 86 предлагаемого альманаха представлен пятый блок статей российских и зарубежных участников XIX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («*SCIENCEFORUM PAN-ART XIX*»), который проводился 28 ноября 2025 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Данный том выводит в смысловое пространство, обычно обозначаемое в нашем альманахе как *художественная картина мира*. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-712-7 (Т. 86)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2026

Содержание

Александр Демченко (Саратов) The contours of the world artistic heritage. ENLIGHTENMENT (<i>The second half of the 18th century</i>) Horizons of Light and Mind. Essay 1	3
Сергей Главатских (Москва) Методические принципы К.Ф.Э.Баха в трактате «Опыт истинного искусства клавирной игры».....	18
Александр Клюев (Петербург) Горизонты научного пространства.....	27
Сергей Козлов (Струнино) Создатели современной моды о ключевых социокультурных проблемах.....	64
Игорь Кондаков (Москва) На руинах советской эстетики	131
Лариса Крупина (Воронеж) Процессы стабилизации гомофонного тематизма в эпоху Барокко (на примере танцевальных жанров)	143
Ольга Кузьмина (Челябинск) Научно-исследовательская работа как методическая основа педагогической деятельности студентов музыкальных вузов	153
Ольга Кулапина (Саратов) Вузовский курс методологии музыкознания у студентов-музыковедов	158
Елена Куприна (Самара) Сотворчество гениев романтизма: Ш.-В.Алькан, Ф.Шопен, Ф.Лист	164
Адиля Кясова (Москва) Образ черкешенки в русской графике XIX – начала XX века	181

Юлия Медведева (Нижний Новгород) Западная опера второй половины XX века в диалоге с театральными моделями Дальнего Востока.....	200
Анна Меловатская (Москва) О значении танцевального фольклора и о специфике работы с музыкой (из рукописных записей хореографа Геннадия Малхасянца)	208
Роберт Миннуллин, Светлана Решетникова (Казань) Жизнь и творчество баса Евгения Нестеренко. Гений оперного искусства.....	213
Оксана Мищенко (Волгоград) Симфония № 7 для струнных и клавирина <i>op. 81</i> Мечислава Вайнберга: эстетико-философский аспект	218
Наталья Мурашова (Новосибирск) Что изучает книжное искусствоведение?	223
Гульнара Мурзиева (Казань) Вера Анатольевна Таганцева: путь концертмейстера.....	234
Инга Никитина (Вологда) «Змея когнитивного диссонанса»: либретто балета Р.Щедрина «Анна Каренина» как «вертикаль поэтического воображения»	240
Вера Нилова (Петрозаводск) У истоков финского музыкального модернизма. «Mysterium» Эрнста Пенгу.....	250
Ольга Полисадова (Владимир) Лев Бакст – прорыв в будущее мировой моды	260
Анастасия Попова (Саратов) «Русские сезоны» Леонида Десятникова: к проблеме работы композитора с фольклором.....	265
Екатерина Скоробогачева (Москва) Синтезированный художественный язык в решении религиозной темы на примере творчества С.Т.Конёнкова	274

Николай Третьяков (Москва)

Особенности трансформации синтеза искусств

в монументальной живописи:

влияние социальных и технических факторов..... 288

Ernesto Triguero / Эрнесто Тригеро (Куба)

Innovación en el rol de la enseñanza de las Artes en la Educación

Superior Cubana: retos y desafíos / Инновации в преподавании искусств

в системе высшего образования Кубы: вызовы и задачи 293

Александр Демченко (Саратов)

Эпохи музыкального искусства. *Древний мир и Античность* 305

Сведения об авторах 325

Александр Клюев (Петербург)

Горизонты научного пространства

От редактора-составителя. Александр Сергеевич Клюев – доктор философских наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (РГПУ им. А.И. Герцена); ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (РИИИ). Выпускник Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (ЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова) – пианист и музыковед (1980), прошёл подготовку по программе Американской музыкотерапевтической ассоциации (АМТА) как музыкотерапевт (1994). Сотрудник Международной Академии Этики (IAE) (Дели, Индия), член культурной общественно-политической ассоциации «Возрождение третьего тысячелетия Ринасименто Миллениум III Ренессанс» (Rinascimento Millennium III Renaissance) (Л’Аквила, Италия), главный редактор международного журнала «ArtAnalytics» (Острава, Чехия), заместитель главного редактора и ведущий рубрики «Философия искусства» в журнале «Медицина и искусство» (Москва, Россия), член редколлегии и ведущий рубрики «Музыка и человек» в журнале «Философские науки» (Москва, Россия), член редколлегии и ведущий рубрики «Русская культура и современный мир» в журнале «Вопросы культурологии» (Москва, Россия); член редколлегии и ведущий рубрики «Портрет на фоне истории» в журнале CredoNew (Санкт-Петербург, Россия), член редсовета в журнале «Временник Зубовского института» (Санкт-Петербург, Россия). Автор более 350 научных работ, опубликованных в России и ряде зарубежных стран (США, Италия, Испания, Германия, Чехия, Румыния, Греция, Турция, Китай, Индия, Пакистан, ОАЭ, Молдова, Беларусь, Украина). На отдельные работы получены рецензии от ведущих учёных из России и зарубежных стран (США, Канада, Италия, Германия, Болгария, Египет, Украина).

Основные направления научной деятельности

Терапия искусством в художественном образовании

В период 2008–2017 гг. организовал и провёл в РГПУ им. А.И. Герцена 10 международных научно-практических конференций по данной тематике, в которых, в общей сложности, приняли участие более 1000 человек из 22 стран.

Материалы конференций опубликованы:

Музыкотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10 международных научно-

практических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.) / Сост. и науч. ред. проф. А.С. Клюев. СПб.: Алетейя, 2018. – 378 с.

Философские основы музыкального творчества

Главные работы по этой теме:

- 1) Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире. СПб.: Ut, 1997. – 160 с.;
- 2) Онтология музыки. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – 144 с. (2-е изд., испр. и перераб. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. – 125 с.);
- 3) Философия музыки. СПб.: СПГУВК, 2004. – 367 с. (2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Астерион, 2010. – 227 с.);
- 4) Музыка: путь к Абсолюту. СПб.: Алетейя, 2015. – 92 с.;
- 5) Сумма музыки. СПб.: Алетейя, 2017. – 608 с. (2-е изд., испр. и перераб. М.: Прогресс-Традиция, 2021. – 520 с.).

Русская философская мысль о музыке

Существенные работы указанной направленности:

- 1) 10 статей по русской философии музыки: Сб. статей [Материалы к курсу “История русской философии”]. СПб.: Изд-во РХГА, 2023. – 102 с.;
- 2) Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s articles. (Transl. from Russ.). Ostrava: Tuculart Edition & European Institute for Innovation Development, 2023. – 154 p.;
- 3) Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов. М.: Прогресс-Традиция, 2024. – 240 с.

Персональный сайт: **aklujev.ru**

**МУЗЫКА КАК ПУТЬ САМОРЕАЛИЗАЦИИ:
диалог с профессором Александром Ключевым
(Интервью)**



Тайрон Ачури – колумбийский философ, доктор психологии (PsyD).

Преподаватель в Национальном открытом университете дистанционного образования (UNAD), Богота, округ Колумбия.

Автор книг: «Демократия и терроризм» (2004),

«Этика, культура и образование в Колумбии» (2012),

«Этические основы теории политического действия» (2017),

«Постправда, гуманизмы и воображаемое» (2021),

«Введение в историю философии» (2022).

Также является автором стихов, рассказов, романов.

В течение десяти лет был директором университетской радиопрограммы «Palabreando con Sofía»,

символического пространства для философского и социального образования, ставшего важной опорой

в популяризации философии в UNAD.

В настоящее время ведёт YouTube-канал «Ethos filosófico»,

где продолжает продвигать критическое мышление и этическое образование в новых цифровых форматах.



Александр Клюев – российский философ, музыкант,
музыковед, музыкотерапевт.
Доктор философских наук, профессор
Российского государственного
педагогического университета им. А.И. Герцена,
а также ведущий научный сотрудник
Российского института истории искусств.

Автор книг: «Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства
в развивающемся мире» (1997), «Онтология музыки» (2003, 2010),
«Философия музыки» (2004, 2010), «Музыка: путь к Абсолюту» (2015),
«Сумма музыки» (2017, 2021), «10 статей по русской
философии музыки» (2023), «Russian Philosophy of Music:
2010s and 2020s articles (Transl. from Russ.)» (2023),
«Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов» (2024).
Член редколлегий и ведущий рубрик в журналах: «Философские науки»,
«Временник Зубовского института», «Вопросы культурологии»,
«Медицина и искусство», «CredoNew» и других.

Тайрон Ачури (Т.А.). Уважаемый профессор Клюев, Вы являетесь известным философом, музыкантом. Ваши научные труды опубликованы не только в России, но и в США, Италии, Испании, Германии, Румынии, Греции, Чехии, Турции, Индии, Китае, Пакистане, ОАЭ, во многих странах бывшего СССР. Вы – автор оригинальной модели философии музыки. В этом интервью я бы хотел обсудить с Вами Вашу модель философии музыки, а также Ваше понимание связи музыки с педагогикой, роли музыки в формировании человеческого опыта. Итак, профессор Клюев, главный вопрос: не могли бы Вы сказать, в чём суть Вашей модели философии музыки?

Александр Клюев (А.К.). Уважаемый доктор Ачури, свою модель я рассматриваю, в целом, как итог развития русской философии музыки. Русская философия музыки зародилась, приблизительно, в XV веке и постоянно развивалась. В чём особенность понимания музыки русскими философами? Русские философы трактуют музыку (каждый, разумеется, по-своему) как *совершеннейшее средство спасения человека*. Идеи русских философов о музыке обобщены мной в трёх моих книгах: «10 статей по русской философии музыки» (изданной в 2023 году в Санкт-Петербурге, в издательстве РХГА имени Ф.М. Достоевского), «RussianPhilosophyofMusic: 2010sand 2020sarticles. (Transl. from-Russ.)» (изданной в 2023 году в Чехии, в Остраве, на английском языке в издательстве TukulartEdition&EuropeanInstituteForInnovationDevelopment) и «Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов (изданной в 2024 году в Москве, в издательстве «Прогресс-Традиция»). О моей модели.

Я назвал свою модель «Новая синергетическая философия музыки». В ней две составные части: теоретическая и практическая.

В теоретической части модель строится на сопряжении двух начал: классической (старой) синергетики, разработанной немецким физиком Германом Хакеном, и исихазма – ядра православного учения. В практической – на демонстрации особенности претворения этого синтеза в музыке. Поясню сказанное.

Возникшая в 70-е годы XX века классическая (старая) синергетика явилась междисциплинарным направлением в науке, в рамках которого изучались особенности самоорганизации систем в мире. Было установлено, что системы эволюционируют в направлении: от менее организованной (упорядоченной, устойчивой, надёжной) – к более организованной (упорядоченной, устойчивой и т.д.).

В исихазме утверждается единение энергий телесно-душевно-духовного человека и энергий Бога, которое предстаёт как возрастание энергий человека в последовательности: телесные – душевные – духовные. Такое возрастание осуществляется вследствие чтения человеком Иисусовой, или Умной молитвы.

А сопряжение классической (старой) синергетики и исихазма связано с тем, что в процессе молитвы христианин-исихаст осуществляет (и в наши дни!) общение со всеми людьми, человечеством. Такое его общение способствует зарождению в каждом человеке – мирянине – *стремления к единению с Богом в миру*. Это стремление выражается в телесно-душевно-духовной активизации

человека в мире и обуславливающей развитие мира, согласно принципу самоорганизации систем. Сама же самоорганизация систем, по моему мнению, представлена последовательностью: *природа – общество – культура – искусство – музыка*. То есть музыка, в моём понимании, – высшее развитие мира, обусловленное развитием человека, и одновременно – воплощение единения человека с Богом в миру.

В практике предлагаемая мной работа строится на осознании того, что музыка – мощнейшее средство единения человека с Высшим – Богом. Процессом приведения музыкой человека к Высшему, я считаю, является *музыкотерапия*. Мной разработана технология музыкотерапии, как я надеюсь, помогающая восхождению человека к Высшему началу (отмечу, что по этой технологии я восемь лет проводил музыкотерапевтические тренинги в России, США и Финляндии).

Модель детально представлена в моей монографии «Сумма музыки» (2021), изданной в России, а также, более или менее полно, в отдельных статьях, опубликованных в России и в зарубежных странах.

Т.А. Вы – педагог. Скажите, может ли музыкально-педагогический процесс стать моделью педагогического процесса в целом, или это только специальный процесс? И ещё: как музыкально-педагогический процесс может влиять на педагогический процесс?

А.К. Давайте сначала определим, что такое педагогический процесс. На мой взгляд, педагогический процесс есть *приобщение человека к миру*. И это приобщение осуществляется в трёх последовательных акциях: *сенсорный контакт, познание и практическое освоение*, вытекающих из последовательного проявления трёх составляющих сознания человека: чувства, разума и воли. Но вот что интересно: указанные акции отчётливейшим образом заявляют о себе в музыкально-педагогической работе, выступая в качестве последовательно протекающих (конечно, большей частью в теории, а не на практике, где они тесно переплетены) *музыкального воспитания, музыкального образования и музыкального обучения*.

Музыкальное воспитание – это развитие способности музыкального переживания как предпосылки должного отклика на музыку.

О музыкальном переживании обстоятельно пишет Б.М. Теплов в своей знаменитой книге «Психология музыкальных способностей». По Теплову, *«специфическим для музыкального переживания является переживание звуковой ткани как выражения некоторого содержания*. Этот критерий является главным и основным для отличия “музыкального переживания” от “внемusicalного” переживания музыки».

Музыкальное образование – это расширение музыкальных представлений, предопределяющее осознание музыки как оригинального вида искусства.

Огромный вклад в совершенствование процессов музыкального образования внёс Б.В. Асафьев. Асафьев предложил эвристический метод в этом направлении на основе технологии *«наблюдения музыки»*. По мысли прославленного музыковеда, «из анализа... свойств (музыки. – А.К.) и из установки по-

ложений, помогающих уяснить её “содержание”, удалось прийти к выводу, что для правильного приближения к (пониманию. – А.К.) музыки... необходимо не столько обучение ей или изучение её как научной дисциплины, сколько *наблюдение* (разумно организованное) совершающихся в ней изменений и преобразований материала».

Наконец, *музыкальное обучение* – это подготовка для работы с музыкальным материалом (особенно важная в профессиональной среде).

Указанная работа требует проявления *музыкально-творческой воли*. Закономерности этого проявления обсуждает известный немецкий пианист и педагог К.А. Мартинсен. Мартинсен называет музыкально-творческую волю *звукотворческой волей* (*schöpferischer Klangwille*) и разъясняет, что её образуют шесть отдельных модусов: «Звуковысотная воля (*Tonwille*)»; «Звукотембровая воля (*Klangwille*)»; «Линиеволя (*Linienwille*)»; «Ритмоволя (*Rhythmuswille*)»; «Воля к форме (*Gestaltwille*)» и «Формирующая воля (*Gestaltungswille*)».

Таким образом, музыкальное воспитание, образование и обучение оказываются тремя последовательными стадиями (этапами) приобщения человека к музыке, но учитывая, что музыка – совершеннейшее воплощение мира (согласно предложенной мной модели «Новой синергетической философии музыки»), очевидно, что приобщение к музыке может рассматриваться в качестве модели приобщения к миру, а значит, универсальной формой педагогической деятельности. Этот педагогический потенциал музыки я попытался показать в своей статье «Музыкальное воспитание, образование и обучение в феноменологическом осмыслении», опубликованной в журнале «Философские науки» в 2019 году.

Т.А. *Вы отметили феноменологическую направленность Вашей статьи, посвящённой музыкальной педагогике. А не могли бы Вы подробнее сказать о том, какую роль, на Ваш взгляд, играет феноменология в познании музыки? И сразу ещё один, как мне кажется, связанный с этим вопрос: какое значение, по Вашему мнению, имеет субъективный опыт общения с музыкой педагога-музыканта для его педагогической деятельности?*

А.К. Да, конечно, феноменологический подход чрезвычайно важен для постижения закономерностей музыки. Ведь что такое феноменология? Начну с термина. Термин *феномен* (греч. φαινόμενον, от φαίνεσθαι – являться, быть видимым, также – казаться) в общем смысле означает явление, данное в чувственном созерцании. Этот термин лежит в основе понятия *феноменология*, которое означает учение о феноменах. Впервые его употребил немецкий философ Иоганн Генрих Ламберт в своей работе «Новый органон» (1764).

По Ламберту, феноменология – теория видимости (*Theorie des Scheinens*). Феноменология помогает «пробиться через видимость (ослепление видимостью. – А.К.) к истинному». Как пишет Ламберт, понятие *видимости*, и по слову, и по своему первоисточнику, касается *впечатлений*, «которые воспринимаемые вещи (*Dinge*) вызывают в органах чувств». Это понятие распространяется на все органы чувств И поскольку оно распространяется на все органы чувств, вполне закономерно, если этим понятием будет обозначено «впечатление... ко-

торое доставляет нам всякий орган чувств посредством восприятия им предметов, например, если бы мы хотели сказать... “тепло”... “звук” (и т.п. – А.К.)». То есть феноменология – путь к познанию глубинной сути явления.

В музыкознании таким путём оказывается погружение в *звуковые слоимузыки*. Что это за звуковые слои?

О звуковых слоях музыки писали многие именитые исследователи: Карл Дальхауз и Николай Гартман – в Германии. Этой теме посвятил раздел в своей замечательной книге «Древо музыки» российско-американский учёный Генрих Орлов. Я предложил свой подход. В чём он заключается?

Прежде всего я отметил, что для большей корректности в разговоре о звуковых слоях музыки речь должна идти о *звуковых слоях отдельного музыкального произведения*. И таких слоёв я выделяю три:

первый – определяемый посредством ритма, метра, темпа, тембра, динамики;

второй – определяемый посредством интонации;

третий – распознаваемый с помощью лада (тональности), мелодии, гармонии.

Далее. Я полагаю, что перечисленные звуковые слои, в порядке их перечисления, – последовательные стадии выявления центра музыкального произведения. В соответствии с этим элементы, фиксирующие указанные слои: ритм, метр, темп, тембр, динамика, интонация, лад (тональность), мелодия и гармония, – последовательные элементы, выявляющие этот центр. В итоге, *именно гармония высвечивает центр музыкального произведения*. (Я считаю, что приведённая «картина» обнаруживается в любой музыке, поскольку наращивание: ритм – метр – темп – тембр – динамика – интонация – лад (тональность) – мелодия – гармония, в том или ином обозначении указанных элементов музыки, всегда предопределяло построение музыкальных произведений.)

Согласно моему представлению, этот центр есть *Дух, Духовная энергия*.

Таким образом, нельзя не согласиться с известным швейцарским дирижёром и феноменологом музыки Эрнестом Ансерме в том, что «музыка была найдена раньше звуков». И, кстати, Ансерме подчёркивает: «смысл музыки... проявляется в каждом (музыкальном. – А.К.) произведении».

Свои идеи о звуковых слоях музыкального произведения я развиваю в статье: «О тетрасфере музыкального языка», опубликованной в журнале «Вестник музыкальной науки» в 2021 году.

И о субъективном опыте общения с музыкой... Я – пианист, закончил Ленинградскую (теперь она называется Санкт-Петербургская) консерваторию. Давал концерты. Помню на одном из своих выступлений, а играл я тогда Баха, Бетховена, Мендельсона, играл в каком-то опьяняющем меня восторге: абсолютно свободно – пальцы как бы сами собой «носились» над клавиатурой (!), я, а скорее кто-то внутри меня, стал задавать вопросы: что происходит? почему собрались люди? куда улетают звуки? и вообще: *что такое музыка?*.. Видите – живая феноменология звука...

Т.А. Скажите, профессор, вообще музыка только представляет реальность, или же и формирует её? Как музыка способствует выстраиванию человеческого бытия?

А.К. Уважаемый доктор Ачури, а что такое реальность? Есть представление об этом эмпирическое, есть мистическое...

Вы знаете, в средневековой Европе возник спор по поводу того, являются ли универсалии объективно существующими субстанциями или, напротив, абстракциями, формируемыми в процессе познания мира человеком. По сути, это был спор о том, что есть реальность. Нашлись те, кто утверждали, что общие понятия имеют реальное существование и предшествуют единичным вещам и предметам, они получили название – *реалисты* (Иоанн Скот Эриугена, Фома Аквинский). Были те, кто отрицали онтологическое значение универсалий, то есть утверждали, что общие понятия существуют не в действительности, а только в мышлении. Они стали именоваться *номиналистами* (Росцелин, Оккам). Были и те, которые, в этом споре занимали среднюю позицию, утверждая, что в единичных предметах существует нечто общее, выражаемое понятием. Они получили наименование *концептуалисты* (Пьер Абеляр, Дунс Скот).

Я долго думал, к какому из этих трёх лагерей себя отнести, и понял, что всё-таки я – реалист, в том самом средневековом смысле. Дело в том, что реалисты утверждали: общие понятия существуют в трёх видах: «до вещей» в божественном разуме, «в самих вещах» как их сущность или форма и «после вещей», то есть в человеческом разуме как результат абстракции и обобщения. Для меня – общие понятия живут в самих вещах – в отдельных музыкальных произведениях. Именно в этом смысле я и говорю об обретении человеком Бога в музыке.

Относительно выстраивания музыкой человеческого бытия, скажу так. Конечно, музыка выстраивает план человеческого бытия, более того, она постоянно совершенствует этот план, даже при прослушивании человеком одного и того же музыкального творения. Это и есть движение человека к Богу в музыке. По мере своего развития человек обретает в музыке всё большее единение с Богом, которое постоянно поднимает его и выносит на новый уровень – план существования. Что это означает? А это означает *изменение временного параметра бытия человека*, движение человека сквозь время – в вечность.

Данный процесс получил отражение в комментариях теоретиков и практиков музыкального искусства XX века. Например, по словам музыковеда К. Дальхауза, посвятившего этой теме раздел «К временной структуре музыки» своей книги «Музыкальная теория XVIII – XIX веков», музыка существует «во времени», хотя время необратимо. «Необратимое время» не содержится в непосредственном музыкальном опыте. Это «постоянное», «гомогенное», «пустое», «квантовое» время, или «время мира», не осознаётся и не воспринимается при слушании; оно остаётся «внешним моментом музыки». Вместе с тем «настоящее» время – это «переживаемое» время, в котором прошлое и будущее синтезируются, а измеримое время, с различаемым прошлым и будущим, остаётся второстепенным». Подобный эффект отмечает и композитор Б.А. Циммерман.

Он считает, что у музыки есть внешнее время, которое может меняться, – темп музыкального произведения, и внутреннее время, практически неизменное, – переживание человеком (слушателем) организационного становления музыкального произведения. Внутреннее время важнее. Как объясняет свою позицию Циммерман, «время в музыкальном произведении упорядочено двояким образом: с одной стороны, с помощью выбора определённой *действительной* меры времени (темпа. – *А.К.*)... с другой стороны, с помощью выбора определённой *внутренней* меры времени (переживания. – *А.К.*)... “Внутренняя”, как и “действительная”, меры определяются внутренним музыкальным сознанием времени, которое приобретает в этом смысле регулирующее значение».

Т.А. *Уважаемый профессор, известны два мощных подхода к музыке, сложившиеся в Германии – Гегеля и Ницше. Как Вы относитесь к этим подходам и какой из них ближе Вашей модели?*

А.К. *Уважаемый доктор Ачури, чтобы разобраться с подходами Гегеля и Ницше к музыке нужно предварительно понять, в чём суть учений Гегеля и Ницше. Начну с учения Гегеля.*

Как известно, работой Гегеля, наиболее полно выразившей философскую систему великого немецкого мыслителя, явилась книга «Феноменология духа» (1807). В ней Гегель делает предметом изучения духовное, оставляя материальное, бездуховное за пределами науки о явлениях духа.

В философии Гегеля дух развивается, проходя три ступени: субъективный, объективный и абсолютный.

Субъективный дух – это душа, сознание отдельного человека.

Объективный дух – это «дух общества в целом».

Абсолютный дух – это высшее проявление духа, вечно действительная истина.

Таким образом, субъективный дух предшествует объективному духу, а объективный дух, в свою очередь, предшествует абсолютному духу.

Любопытно, что Гегель ничего не писал о музыке. Мысли Гегеля о музыке изложены в его лекционных конспектах, которые, уже после смерти философа, были собраны и изданы его учеником, Генрихом Густавом Гото, под общим названием «Лекций по эстетике» (1835-1838).

Из этих материалов явствует, что музыка для Гегеля – романтическое искусство, связанное с выражением субъективного духа (души отдельного человека). Гегель отмечает: «Музыка есть дух, душа, непосредственно звучащая для самой себя и чувствующая себя удовлетворённой в этом слушании себя». Понятно, что в свете своей философской системы Гегель, скажем так, не очень превозносил музыку. Об этом, в частности, свидетельствует следующее высказывание мыслителя: «Музыкальный талант большей частью... проявляется в ранней молодости, когда голова ещё пуста и душа мало пережила, иногда он может даже достигнуть значительной высоты раньше, чем художник приобрёл какой-нибудь духовный и жизненный опыт. По той же причине мы часто встречаем значительную виртуозность в музыкальной композиции и исполнении рядом с большой скудостью духовного содержания и характера».

Что касается Ницше, принято считать главным его произведением, в котором он изложил суть своего учения, – текст «Так говорил Заратустра» (1885). В этом сочинении Ницше представил основные свои идеи: «Бог умер», «Сверхчеловек», «Воля к власти», «Вечное возвращение» и другие. Идеал Ницше – сильная (точнее было бы сказать необузданная) личность, разрушающая принятые в обществе нормы поведения и морали.

Ницше много писал о музыке, что объяснимо: Ницше был композитором, пианистом, и, что самое интересное, вообще считал себя композитором. Работы Ницше о музыке хорошо известны, это, прежде всего, сочинения: «Рождение трагедии из духа музыки» (1872, 2-е изд. – 1886, с предисловием «Опыт самокритики» и подзаголовком «Эллинство и пессимизм») и «Казус Вагнер» (1888). Множество ярких суждений о музыке можно найти в книге Ницше «Воля к власти» (это – заметки Ницше, собранные и отредактированные его сестрой Элизабет Фёрстер-Ницше и Петером Гастом в 1888 году).

Музыка у Ницше – буйная стихия, выплёскивающая энергию самоуничтожения и самовозрождения жизни. Образ музыки у Ницше связан с образом древнегреческого бога Диониса – бога вина и веселья. По Ницше, современная ему немецкая музыка, которая, как он считал, имеет романтическое происхождение (примечательно, что, как и Гегель, Ницше акцентирует романтическое начало в музыке), должна стать *дионисийской*. Вот как он пишет об этом в «Опыте самокритики»: романтическая музыка должна быть преодолена дионисийской: «какова должна быть музыка, которая уже не была бы романтического происхождения, подобно немецкой, – но дионисийского?». Приведу и цитату Ницше о музыке из его работы «Воля к власти»: «Мы снова смеем быть абсурдными, ребячливыми... – одним словом: “мы – музыканты”».

Итак, говоря о музыке, Гегель подчёркивает её духовный характер (на уровне субъективного духа), Ницше – чувственный, телесный. Вы спрашивали, чьи идеи о музыке – Гегеля или Ницше – ближе моей модели философии музыки. Отвечаю: Гегеля.

Т.А. *Какой, на Ваш взгляд, является основная проблема для музыки в XXI веке, мы находимся в периоде расширения музыкального сознания или в кризисе музыкального потребительства?*

А.К. На мой взгляд, у музыки нет проблем. Музыка была, есть и будет. Музыка существует вечно, даже до звуков (вспомним высказывание Э. Ансерме, которое я приводил). О «вечной музыке» писали Ферруччо Бузони, Морис Равель, Николай Метнер... Проблемы имеются не у музыки, проблемы – у человека, потерявшего музыку, утратившего с ней связь. Напомню, что в V-IV вв. до нашей эры в Древней Греции жил философ, его звали Диоген Синопский, который среди бела дня ходил с фонарём по людным местам со словами «ищу человека»? Не настало ли время и сегодня кому-то со слуховым аппаратом ходить по разным концертным площадкам со словами «ищу музыку»? А Вы знаете, мне кажется, *искать музыку, значит искать человека в музыке*, так что намерение Диогена было весьма и весьма провидческим...

Сегодня, как правило, в музыке нет человека, более того – он из неё намеренно изымается.

Всё это началось с творчества А. Шёнберга, затем необыкновенно усилилось в связи с организацией международных летних курсов новой музыки в Дармштадте (1946), на которых свои способы изъятия человека из музыки стали оттачивать многие композиторы: П. Булез, К. Штокхаузен, Б. Мадерна, Л. Ноно, Л. Берио, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис, М. Кагель, В. Рим, М. Фелдман, Б. Фернихоу, Х. Лахенман, Б. Фуррер и другие.

В наши дни особой популярностью пользуется способ изъятия человека из музыки, заявляемый Х. Лахенманом. Что делает Лахенман? Приведу описание одного из его творений – Концерта для ударных *Air* («Воздух», возможны и другие переводы названия), 1968-69, ред.: «По ходу пьесы солист использует невероятное количество инструментов от стеклянного японского гонга... до обычных литавр и прочих барабанов (включая струнный барабан, или «львиный рёв»...), а также до... электрогитары и прочих инструментов. Оркестровые музыканты в разные моменты (используют. – *А.К.*)... игрушечных лягушат, на которых играют и духовики, и струнники в заключительных тактах сочинения. Кваканье игрушек в конце, возможно, создаёт ностальгическую атмосферу... Каким бы ни было настоящее назначение этих игрушек, они... замечательно контрастируют с прочими удивительными звуками последних разделов сочинения: медные инструменты бурлят водой, налитой в раструбы, электрические дверные звонки приводятся в действие парой специальных исполнителей и т.д.»

В современной России немало композиторов, перенимающих способ Лахенмана: А. Маноцков, О. Раева, А. Филоненко, Б. Филановский, С. Невский, Д. Курляндский и другие. Пожалуй, наиболее старательно придерживается инструкций Лахенмана Д. Курляндский.

Вот, например, что говорит Курляндский о своём сочинении *Vacuum pack* («Вакуумная упаковка»), 2015, написанном для голоса, тромбона, фортепиано, гlockеншпиля, скрипки и электроники: «В какой-то момент я почувствовал, что мне недостаточно сочинять только сочетания звуков или даже сами звуки... На первой странице происходит вот что. Вокалистка наклоняется ухом к одному из четырех стоящих перед ней стаканов и прислушивается. Стаканы (издают. – *А.К.*) шум разной высоты (эффект морской раковины). Она (повторяет. – *А.К.*) услышанный тон и как будто опускает его в другой стакан – поёт в него. От выдоха стакан чуть запотевает – конденсат позже в пьесе становится самостоятельным материалом, с которым работают музыканты. “Положив” звук в стакан, певица снова прислушивается к другому стакану, подхватывает новый звук и переносит его дальше. При этом каждый стакан подзвучен и выведен на отдельную колонку...».

Подробно обо всём об этом я пишу в своей статье «Игра в музыку: доколе?», опубликованной в материалах международной научной конференции, проведённой в Российской академии музыки имени Гнесиных в 2020 году.

Что касается второй части Вашего вопроса, как можно охарактеризовать происходящее сегодня в музыкальном творчестве: расширение музыкального

сознания или кризис музыкального потребительства. Думаю, что это две стороны одного процесса. И процесс этот я бы определил так: *распыление музыкального сознания*.

Об отсутствии концентрации внимания, и отсюда – торжестве массового (не требующего усилий для восприятия) искусства, писал ещё Вальтер Беньямин в своём эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). Уже ближе к нашему времени о тотальном омассовлении искусства (и даже рэжете, которым оно занимается) много писал Жан Бодрийяр. Особенно в этом смысле нашумевшим стал сборник статей и интервью философа «Заговор искусства» (1995).

Т.А. *И последний вопрос, уважаемый профессор. Скажите, какими Вам видятся перспективы развития музыки в ближайшие десятилетия?*

А.К. Вы знаете, этот вопрос я сформулировал для себя и попытался ответить на него ещё почти 30 лет назад в статье: «О направлениях развития музыки в XXI веке» (1998). И, похоже, то, к чему я пришёл в этой статье, к сожалению, остаётся актуальным и сегодня.

Я выделил семь направлений развития музыки в XXI веке (как и Вы определили для меня семь вопросов).

Первое из них и, как мне кажется, наиболее существенное – *появление новых технических средств для создания и исполнения музыкальных сочинений на основе дальнейшей разработки принципов электронного, в частности компьютерного, музыкального звучания*.

Действительно, текущий XXI век – век последовательного наращивания научно-технических возможностей, которое, безусловно, коснётся и технических средств музыкального искусства, в том числе, разумеется, электронных. Как объяснял этот процесс К. Штокхаузен, использование техники усиливает экспансию человека в мире, «ведь с помощью очков, маленького магнитофона и тому подобных предметов человек может лучше видеть, лучше слышать – и он начинает смотреть на них, как на часть своего тела».

Второе направление развития музыки – *дальнейшее движение в области взаимодействия всевозможных разновидностей музыкального искусства*.

Убеждённость в этом базируется на изучении современных музыкальных произведений, принадлежащих одновременно различным музыкальным жанрам, стилям и т.д., а также на высказываниях композиторов о наблюдаемом в настоящее время стремлении к объединению различных проявлений музыкального искусства. Например, Сергей Слонимский утверждал: «Сейчас идёт процесс сближения разных течений и музыкальных систем, когда стираются “предписанности” или “приписанности” композитора к тому или иному направлению». Или вот мнение Кшиштофа Пендерецкого: «Сегодня... шанс выжить имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая всё, что произошло за несколько последних десятилетий».

Третьим направлением эволюции музыки необходимо считать *последовательное расширение звукового диапазона музыкального искусства, иначе го-*

воря, всё более активное омузыкаливание включаемых в ткань музыкальных сочинений звучаний живой и неживой природы.

По образному выражению Евгения Назайкинского, «к старым вопросам типа “относятся ли к музыке магические заклинания или пение канарейки” добавляются всё новые и новые, например, – является ли музыкой родившееся во Франции в середине столетия *musique concrete*, а также так называемая “графическая”, “концептуальная” музыка и многие другие побегы, выросшие на стволе музыкальной истории в XX веке».

Четвёртым направлением эволюционного движения музыки является *всё большее её стремление к единству, взаимосвязи с другими искусствами.*

Как отмечает Моисей Каган, «значение расширения контактов музыки с другими искусствами объясняется тем, что синтетические художественные структуры отвечают потребности *многосторонне-целостного моделирования человеческого бытия*».

Пятое направление развития музыки – *усложнение её языка.*

Одним из примеров такого усложнения можно считать укрупнение тонального плана музыкальных сочинений. Например, по замечанию Эдисона Денисова, «новая музыка расширилась, старая тональность входит в современную систему как один из простейших элементов». Не менее значимым оказывается и использование в музыке так называемой техники мутации. Согласно К. Штокхаузену, «теперь... в музыке впервые... музыкальная фигура порождает новую, связанную с ней генетически, но связь эта скрыта, не очевидна. А процесс изменений (музыкальной фигуры. – *А.К.*)... постоянен. Эта техника трансформации, техника мутации совершенно нова...».

Шестое направление развития музыки – *всё более активное включение в состав музыкальных произведений того, что традиционно является противоположным звучанию: тишины.*

Как известно, одним из первых, кто стал использовать тишину при создании музыкального произведения, был Дж. Кейдж. Для примера приведу его широкоизвестную фортепианную пьесу «4'33"», при исполнении которой пианист не извлекает из инструмента ни единого звука. Подобные сочинения создаёт и ученик Дж. Кейджа Дж. Брехт. Вот как, в частности, выглядит сочинение Брехта «Водяной джем». В этом произведении, напоминающем сюиту, большое количество самостоятельных пьес, записанных на отдельных листах картона. Некоторые из этих пьес имеют названия: «Квартет для струнных», «Флейта соло» и т.д. Однако исполнение их крайне своеобразно: так, например, в «Квартете для струнных» музыканты не играют, а едва встряхивают руками, во «Флейте соло» – разбирают и собирают флейту.

Наконец, седьмое направление эволюции музыки – *повышение роли личности композитора и исполнителя в музыкально-творческом процессе.*

Последнее направление особенно важно: *именно оно позволит вернуть человека в музыку.* Ведь что такое человек? – это не его тело, о котором так пекутся сегодня некоторые философы, эстетики, культурологи (пекутся вслед за Ницше, я их называю ницшеброды, или ницшеи духом!), а его, человека,

сознание, т.е. – личность. Вообще, встреча в музыке человека с Богом есть не что иное, как многомерный межличностный процесс, в котором и Бог выступает как Личность – Личность Бога (да, православный Бог обладает Личностью, это утверждают все русские философы и, прежде всего, Лев Карсавин). Вот как я описываю (выстраиваю) этот процесс в своей книге «Сумма музыки»: изначально Личность Бога воздействует на личность композитора (способствуя возникновению у композитора идеи музыкального произведения), личность композитора – на личность исполнителя (обуславливая выбор исполнителем музыкального произведения для интерпретации) и, наконец, личность исполнителя – на личность слушателя (вовлекая слушателя в интерпретируемое музыкальное произведение). В результате такого многоступенчатого воздействия Личности Бога на личность слушателя происходит восхождение личности слушателя в последовательности: личность слушателя – личность исполнителя – личность композитора – Личность Бога.

Я полагаю, именно этот процесс и нужно иметь в виду, когда мы говорим о музыке как пути самореализации.

Т.А. Спасибо за интервью, уважаемый профессор Клюев.

А.К. А я благодарю Вас, уважаемый доктор Ачури.

Русские философы о музыке. Что такое русская философия?

Вопрос, что есть русская философия, непростой, попробуем в нём разобраться.

Изначально нужно сказать, что русская философия неразрывно связана с Православием. Эта связь постоянно подчёркивалась русскими философами. Сошлёмся хотя бы на высказывание В.В. Зеньковского: «Русская мысль всегда (и навсегда) осталась связанной со своей религиозной стихией, со своей религиозной почвой; здесь был и остаётся главный корень своеобразия... русской философской мысли»¹.

Сегодня в отечественной философской литературе отчётливо проводится мысль о том, что связь русской философии с Православием («со своей религиозной стихией») не свидетельствует о её оригинальности: русская философия перманентно связана с западной, является стадией её развития². На каком основании выдвигается такая точка зрения?

Авторы, придерживающиеся такого подхода, считают, что русская философия взаимодействует не с каноническим, строгим Православием, а с его сокровенным глубинным ядром, которым является *гностицизм*. (Например, как утверждает И.И. Евлампиев, «постоянное тяготение русской философии и всей

¹Зеньковский В.В. История русской философии. М., 2011. С. 18.

²Кстати, такая позиция не оригинальна. Её заявляли и раньше, см.: Яковенко Б.В. История русской философии: Пер. с чеш. М., 2003.

русской культуры к гностическому мировоззрению не вызывает никаких сомнений. Этот факт долгое время не получал должного признания в литературе только в силу устоявшейся тенденции, характерной для церковных и православно-ориентированных авторов»¹.)

Такие учёные полагают, что гностическое умонастроение интенсивно упрочивалось на Западе, начиная с позднего Средневековья: Бернард Клервоский, Майстер (Иоганн) Экхарт и другие, а отсюда – русская философия связана с западной. Но что такое гностицизм?

Гностицизм – явление сложное и до конца не определённое. По словам авторитетного специалиста в этой области германо-американского философа Ганса Йонаса, «мы можем говорить о гностических школах, сектах и культах, гностических произведениях и учениях, гностических мифах и спекуляциях, и даже о гностической религии»². Йонас приходит к выводу, что гностицизм является собой своеобразный сплав эллинистической философии и восточных истоков, при этом отмечает, что «в целом... тезис о восточном (ориентальном) происхождении гностицизма имеет преимущество перед... эллинским»³.

Таким образом, гностицизм – *respective мистицизм*, пришедший с Востока. А что такое мистицизм?

Мистицизм – совокупность представлений о непосредственной связи человека с сакральными началами⁴. Такая связь обеспечивает человеку прорыв из земного, тленного, мира в мир Божественный, нетленный, и тем самым – избавление от земного мира, выходом из него. Мистицизм лежит в основе всех религий (на это указывают в своих работах известные исследователи мистицизма: Э. Андерхилл, Р. Отто, С. Катц, К. Шмидт и другие), но особенно – Православия как Восточной Церкви. Более того в Православии мистицизм, по сути, сливается с каноническим богословием.

Так, согласно В.Н. Лосскому, «восточное Предание никогда не проводило резкого различия между мистикой и богословием, между... опытом познания божественных тайн и догматами, утверждёнными Церковью»⁵.

В Православии мистицизм, прежде всего, представлен *исихазмом*.

Родина исихазма – Византия. Наиболее известные византийские исихасты – свв. Макарий Египетский, Диадокх Фотикийский, Григорий Синаит, Исаак Сирин, Григорий Палама. На основе византийского исихазма стал развиваться исихазм в России. Потому совершенно справедливо утверждение В.Н. Лосского о том, что «русское христианство – византийского происхождения» и имеет вместе с ним однородный характер «духовной семейственности»⁶.

¹ *Евламповцев И.И.* Гностические мотивы в русской философии // Соловьёвские исследования. Вып. 13. Иваново, 2006. С. 9.

² *Йонас Г.* Гностицизм (Гностическая религия): Пер. с англ. СПб., 1998. С. 47-48.

³ Там же. С. 49.

⁴ Мистицизм: теория и история. М., 2008.

⁵ *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Лосский В.Н. О догматическом и мистическом богословии: Пер. с фр. 2-е изд. М., 2024. С. 208.

⁶ *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. С. 214, 215.

Основу исихазма составляет аскетическая практика *внутренней (безмолвной) молитвы*, именуемой Иисусовой, или Умной.

Молитва направлена на добывание, хранение и передачу опыта единения христианина с Богом. Такое единение есть обожение, стяжание Духа Святого, осуществляемое по Божией Благодати. Оно есть дар Божий.

Единение христианина с Богом есть единение энергий человека – телесно-душевно-духовного («всецелого», в терминологии исихастов) человека – и энергий Бога, которое предстаёт как осуществляемое по Божией Благодати возрастание энергий человека в последовательности: телесные – душевные – духовные. При этом, по свидетельству Григория Паламы, энергии Бога превосходят все энергии человека, «не только потому, что Он их причина, но и потому, что принятое всегда оказывается лишь ничтожной долей Его дара»¹.

Взаимодействие энергий человека и энергий Бога в исихазме именуется *синергией*. Синергия обеспечивает человеку преодоление тягот земной жизни и даже – самой смерти. Такое преодоление есть *спасение*. («Спасение» – понятие, чрезвычайно важное в Православии. По сути, вся жизнь православного человека – труд, который, по Божией Благодати, может привести человека к спасению. А труд этот, как мудро было замечено, заключается в «преображении сердца» [Макарий Египетский].)

Исихазм обусловил в русской философии её ярко выраженный *антропологиязм, метаантропологиязм*. На это указывает С.С. Хоружий.

Хоружий подчёркивает, что, благодаря исихазму, в русской философии «человек становится бытийным... бытие становится человеческим... (Возникает. – А.К.) взаимная принадлежность человека и бытия. Реальность событий, взятую в горизонте этой взаимной принадлежности, (можно. – А.К.) называть *действительностью человека...*»².

Имея теснейшую связь с византийской мистико-философской традицией, прежде всего – через исихазм, русская философия постоянно стремилась к самоопределению в ней, обретению в ней своего лица – не за счёт исключения византийства, но за счёт его освоения, преобразования.

А это своё лицо, своё «Я» русской философии предопределялось особенностью русской культуры (по сути, русскостью), о которой проницательно писал Г.В. Флоровский.

По мнению Флоровского, русская культура (русскость) включает в себе две культуры, как бы находящиеся на двух этажах. На нижнем этаже находится культура, идущая от *язычества*. Флоровский называет её «ночной» культурой. На верхнем этаже – культура, идущая от *христианства (Православия)*, обозначаемая учёным «дневной» культурой. По суждению Флоровского, «“ночная” культура есть область мечтания и воображения», она проявляется «в недостаточной “одухотворённости” души, в чрезмерной “душевности” или “поэтично-

¹ *Григорий Палама, свят.* Триады в защиту Священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр.: Пер. с греч. М., 2018. С. 309.

² *Хоружий С.С.* Исихазм как пространство философии // Хоружий С.С. О старом и новом. СПб., 2000. С. 281.

сти”». «“Дневная” культура (является. – А.К.) культурой духа и ума». Когда мы говорим о «дневной» культуре «речь идёт о духовной сублимации и преобразении душевного в духовное»¹.

Таким образом, обретение русской философией своего лица, своей самобытности имело два этапа. Первый – обретение себя на уровне «ночной» культуры: душевности, и второй – на уровне «дневной» культуры: духовности. При этом важно помнить, что *духовность на Руси издревле понималась как нравственный подвиг: служение созиданию и противление разрушению (уничтожению)*².

И вот теперь, учитывая всё вышесказанное, можно попробовать ответить на вопрос: «Что такое русская философия?»

Думается, в самом обобщённом, суммарном виде ответ на этот вопрос будет выглядеть следующим образом: *русская философия есть решение нравственной задачи победы над смертью*. (Предельно точно об этом пишет Л.В. Карасёв: «Нет проблемы России, есть проблема преодоления смерти»³.)

В поисках смысла музыки

Музыка всегда влекла к себе русских философов. Чтобы убедиться в этом, необходимо предварительно уточнить, с какого времени ведёт отсчёт русская философия, то есть, когда она впервые почувствовала себя – на уровне «ночной» культуры. Здесь очень помогает взгляд на историю русской философии, предложенный В.В. Зеньковским.

Зеньковский отмечает, что в истории русской философии был пролог (его философ именуется «порогом философии»). Полагаем, в этом прологе русская философия впервые и почувствовала себя.

Философ делит пролог на два периода: 1) *до XVIII века* и 2) *XVIII век*. Рассмотрим эти периоды.

До XVIII века

В это время уже появляются мыслители – богословы, деятели церкви, святители, поднимающие философские вопросы. Среди таких мыслителей следует назвать Климента (Клима) Смолятича, Кирика Новгородца, Кирилла Туровского, но особенно – святого, преподобного Нила Сорского.

¹ Флоровский Г.В. Пути русского богословия. М., 2009. С. 15-16.

² Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969.

³ Карасёв Л.В. Русская идея (символика и смысл) // Вопросы философии. 1992. № 8. С. 104. Этот раздел статьи существует в виде самостоятельной статьи, опубликованной на русском, итальянском и английском языках (см.: Клюев А.С. Что такое русская философия? // Двадцатый Славянский научный Собор «Урал. Православие. Культура». Русский язык и литература в культуре России: от наследия свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия к современности: Материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции: Сб. науч. ст. Челябинск, 2022. С. 170-174; Klujev A.: 1) Che cos'è la filosofia russa? in [El.] Idee&Azione. 2022. 14.11; 2) What is Russian philosophy? In: [El.] Ethicsacademy.co.in. 2023. 13.06).

Нил Сорский был последователем и преемником византийских исихастов. Так, он говорит о состоянии внутренней молитвы, приводящей к своеобразному просветлению, при котором «облегчение в борьбе бывает и помыслов успокоение, причём ум, словно обильной пищей, насыщается молитвой и веселится, а из сердца исходит некая сладость невыразимая, и на всё тело распространяется, и во всех членах болезнь обращает в сладость... В радости бывает тогда человек...»¹.

Будучи связанным с византийскими исихастами, Нил Сорский, однако, проявляет известную самостоятельность в подходе к их наследию. Так, например, в описании Иисусовой молитвы Нил добавляет два новых момента: *утешения* и *слёз*.

У Нила Сорского есть замечательные размышления о музыке, точнее, – о церковном пении, основу которого составлял *знаменный распев*.

(Знаменный распев – вид древнерусского богослужебного пения. Особенности этого пения заключались в том, что, во-первых, при пении главным было произнесение слов, являвшихся словами Иисусовой молитвы, а во-вторых, пение осуществлялось в унисон – одногласно: пели все вместе, как один человек. По разъяснению Б.П. Кутузова, «знаменный распев... – музыка иконописная, это, можно сказать, звучащая икона... Знаменное песнопение –...молитва, выраженная в звуках... Задача знаменного пения (есть. – *А.К.*) очищение души от страстей, отражение образов духовного, невидимого мира»².)

Делая акцент на утешении и слёзах, святой же моменты выделяет и в воздействии богослужебного пения. Нил Сорский указывает: «Дара слёз... приобретающие... кто от чего: один – от рассмотрения таинств человеколюбия Господня (иконопись. – *А.К.*), другой – от чтения повестей о житии и подвигах и поучений святых (литература. – *А.К.*)... иной же от каких-то канонов и тропарей (певческие жанры. – *А.К.*) сокращается»³.

XVIII век

В XVIII веке, как подчёркивает Г.В. Флоровский, заметно усиливается бесцерковный аскетизм, который явился «пробуждением мечтательности и воображения. Развивается (какое-то. – *А.К.*) мистическое любопытство»⁴.

Такое, по выражению Флоровского, «“томление духа”, иногда мечтательное, иногда экстатическое»⁵, отразилось на трудах духовных лиц этого времени, прежде всего – свв. Тихона Задонского и Паисия Величковского.

Вместе с тем в это время в России (в Малороссии, входившей тогда в состав Российского государства) мощно заявляет о себе оригинальный мыслитель, пробивающийся к философии, – Григорий Саввич Сковорода.

¹ *Нил Сорский, преп.* Устав и послания. М., 2016. С. 170.

² *Кутузов Б.П.* Русское знаменное пение. 2-е изд. М., 2008. С. 43.

³ *Нил Сорский, преп.* Устав и послания. С. 168.

⁴ *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. С. 161.

⁵ Там же.

В силу этого «касания» философии Григорий Сковорода и стал провозвестником русской философии (на уровне «ночной» культуры).

Согласно В.В. Зеньковскому, Сковорода – «первый философ на Руси в точном смысле слова»¹. (При этом Зеньковский делает важное, особенно в контексте наших размышлений, уточнение: «И если сближать Сковороду с мистиками, то не западными... а с восточными»².)

Философия Сковороды – пёстрая смесь греческой философии, библейских сюжетов, восточных интуиций, фольклорных мотивов и пр. Однако при всей пестроте в ней отчётливо проступают две важные темы.

Первая – о двух натурах: внешней и внутренней – тварной и Божественной.

Как пишет Сковорода, «весь мир состоит из двух *натур*: одна – видимая, другая – невидимая. Видимая называется тварь, а невидимая – Бог. Сия невидимая *натура*, или Бог, всю тварь проникает и содержит, везде и всегда был, есть и будет»³.

Вторая – о трёх природах: макром мире (Вселенной), микромире (человеке) и Библии.

По представлению Сковороды, все эти природы сосредоточены в человеке. Так, Сковорода замечает: «А не измерив себя прежде, что пользы знать меру в прочих тварях?»⁴ Или: «Кто может узнать план в земных и небесных... материалах... если его прежде не мог усмотреть в... плоти своей?»⁵ И ещё: «Тело моё на вечном плане основано... (Ты. – А.К.) видишь одно скотское в тебе тело. Не видишь тела духовного»⁶.

В своём учении о человеке Сковорода подчёркивает значение сердца. Он уверяет: «Глава в человеке всему – сердце человеческое. Оно-то есть самый точный в человеке человек». И дальше потрясающее умозаключение: «А что ж есть сердце, если не душа? Что есть душа, если не бездонная мыслей бездна?»⁷

Сковорода постоянно указывал на тленность земной жизни, необходимость вырваться из неё. Мыслитель призывал: «Оставь сей весь физический гной и мотылу глупым и сопливым девам. А сам кушай с Иезекиилем благоуханный опреснок и сытоносную *манну* священной *пасхи* Божией, переходя от земли к небесному, от осязаемого к неосязаемому, от нижнего, тленного, в мир первородный»⁸.

Чрезвычайно значимым явилось утверждение Сковороды о единстве людей, единстве в «истинном человеке» – во Христе. Сковорода пишет: «Один труд... – познать себя и уразуметь Бога, познать и уразуметь точного человека,

¹ Зеньковский В.В. История русской философии. С. 65.

² Там же. С. 70.

³ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1973. С. 149.

⁴ Там же. С. 135.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 136-137, 138.

⁷ Там же. С. 341.

⁸ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1973. С. 52.

весь труд и обман его от его тени, на которой все останавливаемся. А ведь истинный человек и Бог есть то же»¹. «Сей-то есть истинный человек, предвечно-му своему отцу существом и силою равен, единый во всех нас и во всяком цельный, его же царствию нет конца...»².

Сковорода много говорит о музыке. И это неслучайно.

Помимо обладания богословским и философским дарованиями, Сковорода был чрезвычайно одарён музыкально: сочинял духовные концерты и песни; играл на многочисленных музыкальных инструментах: скрипке, флейтравере, бандуре, гусях; великолепно пел.

В представлениях о музыке Сковорода исходил из пифагорейской идеи существования Небесной музыки – Гармонии сфер.

Гармония сфер, по Сковороде, – воплощение Космического Согласия, которое он называл *Симфония*. Слово «симфония» происходит от греческого слова «синфония» – созвучие, а слово «синфония» напрямую связано с понятием «синергия».

Как полагает Сковорода, Небесная музыка (Гармония сфер) есть Бог. Сковорода размышляет: «Не Бог ли всё содержит?.. Он в дереве – истинное дерево, в траве – трава, в музыке – музыка»³. «Скрип музыкального орудия каждое ухо слышит, но, чтоб чувствовать вкус утаённого в скрипении согласия, должно иметь тайное понятия ухо, а лишённый оногo для того... нем в музыке»⁴.

Наиболее ярко, считает Сковорода, Небесная музыка проявляется в музыке, созданной человеком, – инструментальной и пении.

Связь Небесной музыки с музыкой, созданной человеком, в понимании Сковороды, поэтично предстаёт в описании его ученика и близкого друга Михаила Ковалинского: «Не довольствуясь беседою... приглашал он друга своего (М. Ковалинского. – А.К.) в летнее время прогуливаться поздно вечером за город и нечувствительно доводил его до кладбища городского. Тут, ходя в полночь между могил и видимых на песчаном месте от ветра разрытых гробов, разговаривал о безрассудной страшливости людской, возбуждаемой в воображении их от усопших тел. Иногда пел там что-либо приличное благодушестью; иногда же, удалясь в близлежащую рощу, играл на флейтравере, оставя друга молодого между гробов одного, якобы для того, чтоб издали ему приятнее было слушать музыку»⁵.

Добавим, что Сковорода глубоко осознавал благотворное воздействие музыки на человека. Так, устами персонажа одного из своих диалогов, он говорит: «Музыка – великое врачество в скорби, утешение же в печали и забава в счастии»⁶.

¹ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 140.

² Там же. С. 162.

³ Там же. С. 134.

⁴ Там же. С. 362.

⁵ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 393.

⁶ Там же. С. 113.

XIX век

XIX век, по Зеньковскому, – начало собственно истории русской философии. И что интересно, по Флоровскому, – это время утверждения русской философии как самобытного явления (на уровне «дневной» культуры). Неслучайно этот исторический момент Флоровский называет «пробуждением» русской философии.

«Пробуждение» русской философской мысли было подготовлено общественной ситуацией в России – было откликом на неё.

В это время в России возникает большое количество философских кружков. Самым известным из них стало «Общество любомудрия». В него входили Д.В. Веневитинов, В.Ф. Одоевский, И.В. Киреевский, С.П. Шевырёв, А.И. Кошелёв и другие.

По всей видимости, наиболее значительным философом в этом объединении был И.В. Киреевский. Пафос философии Киреевского заключался в отстаивании самобытности русской философии – в сравнении её с западной.

Эту самобытность он усматривал в опоре русской философии на Священное Предание, отражение и претворение в ней мудрости Святых Отцов.

Центральным положением русской философии Киреевский считал утверждение нравственных принципов. Уже хрестоматийной стала его фраза из письма А.И. Кошелёву (1827): «Мы... изящное согласим с нравственностью, возбудим любовь к правде... чистоту жизни возвысим над чистотою слога»¹.

О музыке Киреевский писал мало. Вместе с тем есть у него удивительное по своему прозрению высказывание, в котором он упоминает музыку. Так, в письме А.С. Хомякову (1840) Киреевский замечает: «Покуда мысль ясна для разума или доступна слову, она ещё бессильна на душу и волю. Когда же она разовьётся до невыразимости, тогда только пришла в зрелость. Это невыразимое, проглядывая сквозь выражение, даст силу поэзии и музыке...»².

Однако наиболее последовательно и углублённо пишет о музыке в это время В.Ф. Одоевский.

Об интерпретации музыки В.Ф. Одоевским свидетельствует его трактат «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» (в этот трактат, по-видимому, изначально входили два раздела – «Сущее, или Существоющее» и «Гномы XIX столетия», позже от него отпочковавшиеся).

В этом трактате Одоевский исходит из того, что у всякого частного явления есть своя сущность. В свою очередь есть и некая сущность, которая составляет сущность всех сущностей. Таковой, по Одоевскому, является *Безуслов* (*Абсолют*).

Безуслов предопределяет гармонию природы и открывается душе человека. Как указывает Одоевский, «существование *Безуслов* находится не только в природе, но мысль о том в самой душе человека, эта мысль родная душе, она свойство души человеческой». И далее: «Сия мысль врождена душе нашей,

¹ Киреевский И.В. Из писем // Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 336.

² Там же. С. 362.

(и. – А.К.) дело мыслителя открыть её и исследовать её законы»¹. При этом «познание есть соединение познаваемого с познающим, другими словами: для того, чтобы предмет мог сделаться познанием, необходимы две сферы: *познающего и познаваемого*»².

Одоевский подчёркивает, что музыка есть звуковое воплощение гармонии природы – гармонии *живящего и мертвящего* начал. Живящее и мертвящее начала «в музыке являются под видами... *созвучия и противозвучия* (consonantia – dissonantia)»³. По мнению Одоевского, представляя гармонию природы, музыка передаёт гармонию души человека и таким образом является *непосредственным выражением слиянности души и Безуслова*.

Исключительно важным явилось обращение Одоевского, уже в конце жизни, к изучению древнерусского православного пения.

(Одоевским написано большое количество статей о древнерусском церковном пении. Среди них: «Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения», «Православное церковное пение и его нотные, крюковые и другие знаки», «К вопросу о древнерусском песнопении» и другие. Обобщённо они представлены в его работе «Древнерусское песнопение. Опыт руководства к изучению основных законов мелодии и гармонии для немусыкантов, приспособленный в особенности к разработке рукописей о нашем древнем песнопении», к сожалению, до сих пор неопубликованной.)

1-я половина XX века

В 1-й половине XX века наблюдается бурное развитие русской философии, её подлинный расцвет в рамках общего «Русского духовного ренессанса»⁴.

Знаменательно, что в это время среди русских философов обнаруживается огромный интерес к музыке, уяснение в ней необыкновенных философских возможностей. И эти возможности каждый из философов видел по-своему.

Так, у А.Ф. Лосева музыка – исключительное средство восхождения к Богу, род молитвы; у П.А. Флоренского – живительная сила Литургического действия, основанного на ритме и осуществляемого в соответствии с типиконом (церковным уставом); Н.О. Лосский пишет о том, что звук выражает собой единение видимого и невидимого; И.И. Лапшин подчёркивает слиянность музыки и философии – особенно в творчестве Скрябина. Но, пожалуй, наиболее обобщённо в это время специфика истолкования музыки русскими философами раскрывается в работах Е.Н. Трубецкого.

Трактовка музыки Трубецким вытекала из установок его главного философского труда – «Смысл жизни».

¹ Одоевский В.Ф. Опыт теории изящных искусств с особым применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 157.

² Там же. С. 168-169.

³ Там же. С. 157-158.

⁴ Ермичѳв А.А. Имена и сюжеты русской философии. СПб., 2014.

В названной работе Трубецкой утверждает, что смысл жизни открывается человеку благодаря философии, которая помогает ему понять, что смысл его жизни – в воссоединении с Богом¹.

Это воссоединение требует творческой активности человека.

По мнению Трубецкого, ярчайшим выражением такой активности является музыка. Трубецкой приходит к выводу, что музыка обладает уникальными возможностями воссоединения человека с Богом и рассказывает о том, как он сам пережил встречу с Богом, слушая на концерте 9-ю Симфонию Бетховена.

Вот как философ описывает это событие: «Трудно передать то состояние восторга, которое я испытал тогда в симфоническом концерте. Всего несколькими месяцами раньше перед моим юношеским сознанием стала навеянная Шопенгауэром и Достоевским дилемма. Или есть Бог, и в нём полнота жизни *над миром*, или не стоит жить вовсе. И вдруг я увидел эту самую дилемму глубоко, ярко выраженную в гениальных музыкальных образах. Тут есть и нечто бесконечно большее, чем постановка дилеммы, – есть *жизненный опыт* потустороннего, – *реальное ощущение (вечного. – А.К.) покоя*. Мысль ваша... воспринимает всю мировую драму с той высоты вечности, где всё смятение и ужас чудесно претворяются в радость и *покой*. И вы чувствуете, что (этот. – А.К.) вечный покой, который нисходит сверху на вселенную, – не отрицание жизни, а полнота жизни. Никто из великих художников и философов мира не ощутил и не раскрыл этого так, как это удалось Бетховену»².

Бетховен помог Трубецкому пережить встречу с Богом. И здесь необходимо отметить чрезвычайно важный момент: это случилось тогда, когда Трубецкой был погружён в *симфонию* – 9-ю Симфонию Бетховена. А слово «симфония» имело сакральное значение для Трубецкого (близкое значению этого слова для Григория Сковороды).

В представлении Трубецкого симфония – то, что объединяет земное и небесное (Божественное). Философ напоминает: «Симфония, объединяющая весь мир небесный и земной, звучит уже в самом начале Евангелия – в рассказе евангелиста Луки о Рождестве Христовом. *Благая весть*, проповеданная *всей твари*, есть именно обетование этой симфонии»³.

Предвестием такой симфонии и явилась для Е. Трубецкого 9-я Симфония Бетховена.

2-я половина XX века – сегодняшний день

Во 2-й половине XX века происходит крушение русской философии как самобытного духовного явления.

Крах русской философии отразился и на работах, в которых исследовались философские вопросы музыки. При этом – отразился двояко: в одних трудах русская философия была заменена на господствующую в то время марксистско-

¹ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. СПб., 2017. С. 23.

² Трубецкой Е.Н., кн. Воспоминания // Трубецкой Е.Н., кн. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск, 2000. С. 157.

³ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. С. 208.

ленинскую, в других – философская проблематика была вообще растворена в музыковедческой.

И всё же во 2-й половине XX столетия, скорее уже на рубеже XX – XXI веков, наблюдается возврат к русской философии – «ренессанс ренессанса» русской философии – и связан он с трудами А.Л. Казина, А.А. Ермичёва, А.А. Королькова С.М. Половинкина, Н.К. Гаврюшина и других авторов. Это возвращение дало о себе знать и в области философии музыки.

На рубеже XX – XXI веков появляются первые работы по философии музыки, вновь выстраиваемые на устоявшейся для русской философии основе. Эти работы принадлежат М.С. Уварову.

Уваров рассматривает музыку как средство исповедания. На эту тему философом написано большое количество статей и книг, но, думается, наиболее концентрированно его идеи выражены в статье «Музыка и исповедь».

В ней М.С. Уваров пишет о том, что аспект исповедального слова, хорошо «прочитываемый» в основных жанрах художественного творчества, особенно ярко проявляется в музыке. Музыка любого выдающегося композитора, подчёркивает Уваров, не может не нести в себе исповедального смысла. Зрелость мышления художника зависит от способности анализировать художественную задачу, в том числе и на уровне её переживания, даруемого исповедью и молитвой. Композитор, чутко реагируя на объективную конфликтность бытия, осознаёт и переносит меру собственного осознания трагедийности в ткань художественного произведения, что в свою очередь выражает степень постижения гармонии мира¹.

Дальнейшее развитие философии музыки в России – на фундаменте русской философии – осуществлялось (и осуществляется по сей день) автором данной статьи.

Нами предложена модель философии музыки, которую, как мы полагаем, сегодня можно рассматривать в качестве итога развития суждений о музыке русских философов (начиная с периода *до XVIII века* и кончая *сегодняшним днём*).

О модели

Модель называется «Новая синергетическая философия музыки». В ней две составные части: теоретическая и практическая.

В теоретической части модель строится на сопряжении двух начал: классической (старой) синергетики и исихазма. Поясним сказанное.

Возникшая в 70-е годы XX века классическая (старая) синергетика представляла собой междисциплинарное направление в науке, в рамках которого изучались особенности самоорганизации систем в мире. Было установлено, что системы эволюционируют в направлении: от менее организованной (упорядоченной, устойчивой, надёжной) – к более организованной (упорядоченной,

¹ Уваров М.С. Музыка и исповедь // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции (26-27 мая 1997 года). СПб., 1997. С. 99-104.

устойчивой и т.д.). По признанию родоначальника синергетики, немецкого физика Германа Хакена, для названия предложенной им новой научной отрасли – «синергетика» – он взял слово «синергия».

Об исихазме уже было сказано выше.

Сопряжение классической (старой) синергетики и исихазма происходит следующим образом: чтение молитвы человеком – христианином-исихастом – ведёт (и в наши дни) не только к его единению с Богом, но и передаче опыта этого единения, поскольку в процессе молитвы христианин-исихаст осуществляет общение со всеми людьми, человечеством¹. Такое его общение способствует зарождению в каждом человеке – мирянине – *стремления к единению с Богом в миру*. Это стремление выражается в телесно-душевно-духовной активизации человека в миру и обуславливающей развитие мира, согласно принципу самоорганизации систем. Сама же самоорганизация систем, по нашему мнению, представлена последовательностью: *природа – общество – культура – искусство – музыка*. То есть *музыка – воплощение единения человека с Богом в миру*².

В практике мы исходим из того, что музыка – мощнейшее средство единения человека с Богом. Процессом приведения музыкой человека к Богу, на наш взгляд, является *музыкотерапия*.

Нами разработана технология музыкотерапии, призванная обеспечить человеку восхождение к Богу. За счёт чего это достигается?

Мы полагаем, существует структурное подобие человека и музыки. По нашему мнению, и человек, и музыка состоят из трёх взаимосоотносимых уровней: первый уровень человека соотносится с первым уровнем музыки, второй уровень человека – со вторым уровнем музыки, третий уровень человека – с третьим уровнем музыки.

Уровни человека: телесный, душевный, духовный.

Уровни музыки, её как бы телесный, душевный, духовный уровни, именуется нами, соответственно, физико-акустический (элементами которого являются ритм, метр, темп, тембр, динамика), коммуникативно-интонационный (элементом которого является интонация), духовно-ценностный (элементами которого предстают лад (тональность), мелодия и гармония).

То есть с телесной ипостасью человека соотносится физико-акустический уровень звучания музыки (ритм, темп и пр.), душевной – коммуникативно-интонационный (интонация), духовной – духовно-ценностный (лад (тональность) и т.д.).

Принцип работы: на первых сеансах используется музыка, в которой превалирует первый уровень музыки (ритм, метр, темп, тембр, динамика). Такая

¹ *Каллист (Уэр), еп. Диоклийский*. Сила имени. Молитва Иисусова в православной духовности // *Каллист (Уэр), еп. Диоклийский; Софроний (Сахаров), архим. О молитве*. Тула, 2004. С. 3-29.

² Нагляднейшим подтверждением сопряжения классической (старой) синергетики и исихазма может служить то, что в обоих этих явлениях ключевое понятие одно и то же: «синергия». Можно сказать, что эти явления скрепляет слово «синергия».

музыка призвана активизировать телесно-пластическую составляющую человека (при этом, разумеется, не исключается использование и других типов звучания, но главным всё же оказывается материал, базирующийся на ритме, метре и пр.).

На последующих сеансах акцент сначала делается на втором уровне музыки (опирающемся на интонацию), а затем – на третьем (основу которого составляют лад (тональность), мелодия и гармония), активизирующих, соответственно, душевную и духовную ипостаси человека. Таким образом, проводимые музыкотерапевтические сессии стимулируют телесно-душевно-духовное возрастание человека, открывающее ему Высшее измерение бытия¹.

Вместо заключения

Итак, рассмотрение темы показало, что русские философы уделяли пристальное внимание музыке, причём это внимание усиливалось от эпохи к эпохе. Такое усиление объяснялось тем, что русские философы всё отчётливее осознавали величие музыки, её небывалые возможности в освобождении человека от злосчастий земного существования, всего временного, конечного.

И действительно, слушая музыку, мы забываем о времени, пространстве, мы попадаем в какое-то другое «чудесное» измерение бытия – в новый мир неувядающей красоты, величия, благородства. Этот мир – вечного бытия, вечной жизни. А если это так, то, значит, музыка помогает нам преодолеть земные горести, печали – ненадолго, пока она звучит, но тем самым укрепить нашу веру в то, что такое преодоление возможно навеки. Иными словами, музыка свидетельствует о том, что возможно победить смерть!²

Литература

1. Григорий Палама, свят. Триады в защиту Священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр.: Пер. с греч. М.: РИПОЛ классик, 2018. – 440 с.
2. Евлампиев И.И. Гностические мотивы в русской философии // Соловьёвские исследования. Вып. 13. Иваново, 2006. С. 5-16.
3. Ермичёв А.А. Имена и сюжеты русской философии. СПб.: Азимут, 2014. – 710 с.

¹ Клюев А.С. Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. М., 2021.

² Опубликовано: Клюев А.С. Русские философы о музыке // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. Т. 23. Вып. 2. С. 212-225 aklujev.ru/74.pdf. Перепеч.: 1) Credo New. Теоретический журнал. 2023. № 1 (113). С. 248-269 <https://credo-new.ru/archives/3090>; 2) [Эл.] Музыка России. 2022. 18.12 <https://music-gazeta.com/2022/12/18/russkie-filosofy-o-muzyke/>. Transl.: Klujev A. Russian philosophers about music. In: Proceedings of the International Science Conference “SCIENCE. EDUCATION. PRACTICE” (May 5, 2023). Delhi, 2023, pp. 40-46 aklujev.ru/76.pdf. Cop.: 1) [El.] Ethicsacademy.co.in. 2023. 24.07 ethicsacademy.co.in/russian-ph...; 2) [El.] Homo Universalis. 2025. 25.04 homouniversalisgr.blogspot.com/2025/04/ru...; 3) [El.] Sindh Courier. 2025. 27.04 sindhcourier.com/russian-ph...; 4) [El.] PolisMagazino. 2025. 14.05 www.polismagazino.gr/alexander-...; 5) Вопросы культурологии. 2025. Т. XXII. № 5. С. 418-429 aklujev.ru/89.pdf.

4. Зеньковский В.В. История русской философии. М.: Академический проект, 2011. – 880 с.
5. Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М.: Художественная литература, 1969. – 799 с.
6. Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия): Пер. с англ. СПб.: «Лань», 1998. – 384 с.
7. Каллист (Уэр), еп. Диоклийский. Сила имени. Молитва Иисусова в православной духовности // Каллист (Уэр), еп. Диоклийский; Софроний (Сахаров), архим. О молитве. Тула: Образ, 2004. С. 3-29.
8. Карасёв Л.В. Русская идея (символика и смысл) // Вопросы философии. 1992. № 8. С. 92-104.
9. Киреевский И.В. Из писем // Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. С. 335-382.
10. Клюев А.С. Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Прогресс-Традиция, 2021. – 520 с.
11. Клюев А.С. Что такое русская философия? // Двадцатый Славянский научный Собор «Урал. Православие. Культура». Русский язык и литература в культуре России: от наследия свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия к современности: Материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции: Сб. науч. ст. Челябинск, 2022. С. 170-174.
12. Кутузов Б.П. Русское знаменное пение. 2-е изд. М.: ИП Андрей Рублёв, 2008. – 304 с.
13. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Лосский В.Н. О догматическом и мистическом богословии: Пер. с фр. 2-е изд. М.: Академический проект, 2024. С. 195-370.
14. Мистицизм: теория и история. М.: ИФ РАН, 2008. – 203 с.
15. Нил Сорский, преп. Устав и послания. М.: Институт русской цивилизации, Родная страна, 2016. – 240 с.
16. Одоевский В.Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 156-169.
17. Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1973. – 511 с.
18. Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1973. – 486 с.
19. Трубецкой Е.Н., кн. Воспоминания // Трубецкой Е.Н., кн. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск: Изд-во «Водолей», 2000. С. 89-226.
20. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2017. – 348 с.
21. Уваров М.С. Музыка и исповедь // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции (26-27 мая 1997 года). СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 1997. С. 99-104.
22. Флоровский Г.В. Пути русского богословия. М.: Институт русской цивилизации, 2009. – С. 848 с.

23. Хоружий С.С. Исихазм как пространство философии // Хоружий С.С. О старом и новом. СПб.: Алетейя, 2000. С. 261-288.

24. Яковенко Б.В. История русской философии: Пер. с чеш. М.: Республика, 2003. – 510 с.

25. Klujev A. Che cos'è la filosofia russa? in [El.] Idee&Azione. 2022. 14.11.

26. Klujev A. What is Russian philosophy? In: [El.] Ethicsacademy.co.in. 2023. 13.06.

О русскости русской музыки

Сегодня разговор о русскости, в том числе – русскости русской музыки, чрезвычайно актуален. К сожалению, в наши дни у многих русскость вызывает раздражение (почему? – это отдельная тема, которую, разумеется, сейчас нет возможности обсуждать). Зададим вопрос: *что такое русскость?*

На первый взгляд, кажется, что ответ на этот вопрос лежит на поверхности: русскость – некое свойство, качество национальности: по национальности русский – носитель русскости. Но здесь не всё так просто. Огромное число русских по национальности, особенно в наши дни, не являются носителями русскости и, наоборот, некоторые нерусские по национальности: французы, немцы, бразильцы являются носителями русскости. *Так что же такое русскость?*

Думается, ответ на этот вопрос может дать именно тот, *кто является носителем русскости*, и кого, на этом основании, по праву можно назвать *русским – русским человеком* (вводим новую категорию: «русский человек», то есть придаём русскому человеку онтологический статус). *Кто же такой русский человек и как он понимает русскость?*

Черты русского человека отчётливо обозначили святители Руси: Сергий Радонежский, Нил Сорский, Максим Грек (кстати, Максим Грек – грек по национальности). Особенно ярко и лаконично их сформулировал преподобный Нил Сорский в своём «Уставе скитской жизни». Вот они:

- бегство от внешнего к внутреннему;
- нестяжательство;
- чистота помыслов;
- любовь к ближнему;
- жажда встречи с Богом (идея спасения)¹.

Очевидно, что русский человек – религиозный человек – *homo religiosus*, а поскольку он русский человек, и значит, его Родиной, в буквальном, физическом, или духовном смысле, является Россия, в которой главенствующая религия – Православие, *это человек православный*.

То, что русский человек – православный, утверждали многие выдающиеся русские, обладавшие русскостью, писатели, учёные. Например, Ф.М. Достоевский подчёркивал: «Русский народ весь в Православии и в идее его. Более в нём

¹ Нил Сорский, преп. Устав и послания. М., 2016.

и у него ничего нет – да и не надо, потому что Православие всё... Кто не понимает Православия – тот никогда и ничего не поймёт в народе. Мало того; тот не может и любить русского народа, а будет любить его лишь таким, каким бы желал его видеть»¹. А однажды он даже отождествил: «Что православное, то русское»². Таким образом, для русского человека русскость связана с Православием. *Но что такое Православие для русского человека?* (серьёзнейший вопрос, ведь Православие исповедуют не только русские, но и другие народы: сербы, греки, румыны, эфиопы, не говоря уже о грузинах, молдаванах, белорусах и украинцах).

Итак, вопрос о том, что такое Православие для русского человека? – чрезвычайно важный (и, надо сказать, чрезвычайно сложный. Не случайно даже у религиоведов существуют разные ответы на него). Попробуем предложить свой ответ. У нас он развивается как бы по принципу *крецендо*, используемому в музыке:

Мы полагаем, *Православие для русского человека есть Сила Бога* (христианского Бога, в единстве трёх Его Ипостасей: Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Духа Святого), которая превосходит силу земли (природы), что, в частности, выражается в способности Бога повергнуть смерть («...смертию смерть поправ»). И поскольку в сознании древних русских людей импульсы земли были связаны с поведением языческих богов – Перуна, Велеса и других, не удивительно, что приведший Русь к Православию князь Владимир превосходство Силы Бога над силой земли выразил тем, что на холме, где ранее находился жертвенник Перуна, воздвиг храм в честь своего небесного покровителя – святого Василия Великого.

У русского человека Сила Бога – одновременно и Слава Бога. Показательно что в молитве «Отче наш» – главной молитве не только христиан, но и иудеев (у иудеев она именуется *Авину мálкену*), и мусульман (мусульмане её именуют *Аль-Фáтиха*), именно в православной её версии молитва завершается словами:

[Ибо] Твое есть царство, и сила,
и слава во веки веков. Аминь.

(Эти заключительные слова молитвы – безусловно, Хвала, Славословие Творцу!)

Наконец, *для русского человека Сила и Слава Бога заключены в Свете Бога* (Нетварном Фаворском Свете, явившемся апостолам на горе Фавор), который Бог по Воле Своей Благодатно излил на Русскую землю, дабы Русская земля сохраняла и утверждала в мире Его Силу и Славу и Светилась Его Светом.

И вот, прояснив понимание русским человеком Православия, пожалуй, уже можно сказать, что такое для русского человека русскость. *Для русского человека русскость есть Сияние Силы и Славы Божией.*

Определив русскость (для русского человека), попробуем выяснить, как она заявляет о себе в русской музыке.

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. Л., 1984. С. 64.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 24. Л., 1982. С. 173.

Поскольку русскость связана с Православием (возрастает и утверждается в лоне Православия), очевидно, что при разговоре о русскости русской музыки речь должна идти о *православной музыке*. Иными словами, в первую очередь, – о *знаменном пении, т.е. молитвенном пении в православном храме*. (В основе знаменного пения лежит русская народная лирическая песня. По сути, знаменное пение – русская народная лирическая песня, принявшая христианство, Православие). Сразу возникает вопрос: *а музыка ли знаменное пение, или это особым образом выраженная молитва?*

На этот счёт существуют две точки зрения. Согласно первой, принадлежащей в основном священнослужителями, но и некоторым исследователям богослужебного действия, знаменное пение – род молитвы. Эту точку зрения наиболее чётко выразил В.И. Мартынов. По суждению учёного, материалом, составляющим содержание знаменного пения, является Слово, и при его пропевании используется некая тонема, «которая обозначает не какой-то конкретный звук, а переход с одного звуковысотного уровня на другой или постоянное пребывание на одном и том же уровне»¹.

В соответствии со второй точкой зрения, отстаиваемой композиторами, регентами и певцами церковных хоров, а также некоторыми богословами, знаменное пение – вид церковной музыки. Так, например, считает известный богослов В.Н. Лосский. Как отмечает Лосский (кстати, в работе, текст которой в виде приложения приводится в одной из книг Мартынова!), в знаменном пении, при всём значении слова, предопределяющая роль принадлежит музыке. «Евангельское послание, – указывает Лосский, – это... слово, (которое. – *А.К.*)... может быть лишь “ссылкой” на более существенное слово – ...Воплощённое Слово. “Литургическое” слово – проповедь... которая... не терпит “тщетных слов”, не прошедших семикратного очищения огнём. Музыка призвана служить именно этому очищенному слову, связывающему со Словом Божиим...»². (Автор этих строк поддерживает вторую точку зрения.)

Особенно глубоким, сакральным содержанием обладает знаменное пение в момент исполнения «*Херувимской песни*» во время Божественной Литургии. В этот момент поющие в храме уподобляются поющим на небе ангелам (поэтому пение в храме называется *ангелоподобным*). При этом поющие на небе ангелы светятся и становятся всё более просветляющимися, приближаясь к Источнику Света – Богу! Как пишет святитель Григорий Палама: «(Ангелы. – *А.К.*) являются светом, и всегда исполняются светом, и сами становятся всё более и более светящимися... в радости ликуя близ Первого Света...»³. Значит, и уподобляющиеся ангелам поющие в храме тоже становятся всё более и более светящимися, сияющими...

¹Мартынов В.И. Пение, игра и молитва в русской богослужебной певческой системе. М., 1997. С. 109.

²Лосский В.Н. Богословские основы церковного пения // Мартынов В.И. История богослужебного пения: Учебное пособие. М., 1994. С. 237.

³Григорий Палама, свят. Омилия 22 // Григорий Палама, свят. Омилии (беседы). Часть 1.: Пер. с греч. М., 1993. С. 224.

Знаменное пение существовало в православном богослужении до середины XVII века, после чего было заменено партесом. Но что поразительно: знаменное пение не ушло, не угасло. Оно, как некогда легендарный град Китеж, погружившийся в озеро Светлояр, погрузилось в глубину истории, чтобы оттуда, из глубины веков, лучезарно воссиять Светом русской музыки!

Как нам представляется, это воссияние имело три яркие вспышки (зарева), последовательно проявившиеся в трёх типах русской музыки: *светской*, *церковной* и *светско-церковной* (светско-церковная музыка, собственно, – «третий пласт» русской музыки, воспользуемся понятием «третий пласт», предложенным В.Дж. Конен для характеристики совершенно другой музыки).

Первой вспышкой, что любопытно, возникшей именно в светской (!) музыке, стала опера М.И. Глинки *«Жизнь за Царя»* (*«Иван Сусанин»*) (1836). Каким образом?

Отметим, что работе Глинки над оперой предшествовала его работа над «Херувимской песней» (которую он создавал, ориентируясь на традиции русского церковного пения).

Над «Херувимской» Глинка начал работать в 1828 году, но не закончил, не написал заключительную часть – «Яко да Царя», живописующую ожидание и обретение Царя Небесного, а принялся за создание оперы «Жизнь за Царя» в финале которой – «Славься», по сути, осуществил замысел «Яко да Царя» (совпадение и мелодического материала и тональности – До мажор). По мнению Натальи Бекетовой, «“Славься” – изначально был внутренним сюжетом оперы, “запрограммированным” ещё “Яко да Царя”»¹. (Впервые «Херувимская» Глинки в полном виде была исполнена Придворной певческой капеллой в 1837 году, т.е. через год после премьеры «Жизни за Царя»).

Второй вспышкой, обнаружившейся в церковной музыке, стало сочинение П.И. Чайковского *«Литургия Святого Иоанна Златоуста»* (1878). Как отмечал Чайковский, создавая это произведение, он мечтал о возрождении в русской православной церкви «исконного церковно-русского пения»².

Чайковский применяет в «Литургии» элементы антифонного звучания разных хоровых составов, стремясь сочинять в традиции и духе богослужебного пения, опирающегося на антифонное (ангелоподобное) пение.

Особенно выразительна в «Литургии» «Херувимская песнь» (№ 6), в которой он следует «Херувимской песни» Глинки. (Только если у Глинки «Херувимская» – в До мажоре, у Чайковского – в ми миноре – Си мажоре.)

Финал «Херувимской» Чайковского, – «Аллилуия», – звонкий, яркий, блестящий, причём композитор многократно превышает допустимое число «Аллилуия». В обиходной «Херувимской песне» обычно бывает только три «Аллилуия», у него – 11! По точной мысли Евгения Тугаринова, «Чайковский распе-

¹ Бекетова Н.В. Глинка – Мусоргский: Гармония и кризис русского исторического бытия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1 (42). С. 59-60.

² Чайковский П.И. Полн. собр. соч.: В 63 т. Т. 63. М., 1990. С. 272.

вает «Аллилуия» 11 раз, чем выражает некую символику бесконечного ликования»¹.

Третьей вспышкой, внутри светско-церковной музыки, явилось сочинение Г.В. Свиридова «*Песнопения и молитвы*» (1980–1997). Это произведение исполняется на сцене, но имеет глубоко литургический смысл (написано на слова из литургической поэзии). Как пронизательно отмечала Ирина Бровина, строение «*Песнопений и молитв*» «вызывает ассоциации с вариантностью и разомкнутостью церковной службы, где каждое песнопение представляет собой элемент в структуре более высокого порядка»².

В соответствии с традицией антифонного (ангелоподобного) пения в некоторых песнопениях Свиридов использует разделение на два хора. Одна часть хора (меньшая по составу – возможно, «прихожане»), другая (большая – возможно, «ангелы»). И, конечно, Свет. Благодаря особой ладовой организации песнопений, где лады мажорного и минорного наклона сливаются в один лад, в них возникает эффект, названный Юрием Паисовым эффектом «таинственного свечения хоровых созвучий»³.

По словам Свиридова, с помощью этого эффекта «нарисовано лицо сильной выразительности или... Божественный лик»⁴.

И последнее.

В русской музыке всегда, на всех её исторических этапах, активно использовался *колокольный звон*. Вне всякого сомнения, *колокольные звоны – характернейшая черта русской музыки*. Как восклицал В.В. Стасов: «В который это раз являются у нас *звоны*: без них русская школа жить не может...»⁵. А Борис Асафьев сетовал на то, что «до сих пор сравнительно мало обращалось внимания на присутствие в (музыке. – А.К.) русских композиторов... колокольного звона»⁶. С чем это связано? Дело в том, что колокольный звон – наиболее яркое воссияние знаменного пения в русской музыке. А поскольку это так, значит, *колокольное звучание, используемое в русской музыке, – самое мощное выражение русскости русской музыки*⁷.

¹ Тугаринов Е. Духовное творчество П.И. Чайковского как отражение его религиозности // [Эл.] <https://rusregent.ru/library/stati-o-regentax-i-czerkovnyix-xorax/chajkovskij.html>.

² Бровина И.В. Поэтика «Песнопений и молитв» Г.В. Свиридова и древнерусская певческая традиция // Музыка во времени и пространстве: памяти Г.В. Свиридова. «Песнопения и молитвы» Георгия Свиридова в контексте современной духовной культуры России: Материалы открытой Всероссийской научной конференции (23-25 сентября 2003 года). Курск, 2007. С. 110.

³ Паисов Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей, исследований, интервью. Вып. 1. М., 1999. С. 185.

⁴ Свиридов Г.В. Музыка как судьба. 2-е изд., дораб. и доп. М., 2017. С. 245.

⁵ Страницы жизни Н.А. Римского-Корсакова: Летопись жизни и творчества. В 4 вып. Вып. 2. 1867–1893. Л., 1971. С. 349.

⁶ Глебов И. Чайковский. 1840–1893: Опыт характеристики. Пг., 1922. С. 13.

⁷ Опубликовано: Клюев А.С. О русскости русской музыки // Традиция в развитии русской культуры и наше время: Сб. материалов Всероссийской научной онлайн-конференции с международным участием (17-18 ноября 2023 года, Санкт-Петербург). М., 2024. С. 66-

Литература

1. Бекетова Н.В. Глинка – Мусоргский: Гармония и кризис русского исторического бытия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1 (42). С. 55-62.
2. Бровина И.В. Поэтика «Песнопений и молитв» Г.В. Свиридова и древнерусская певческая традиция // Музыка во времени и пространстве: памяти Г.В. Свиридова. «Песнопения и молитвы» Георгия Свиридова в контексте современной духовной культуры России (23-25 сентября 2003 года, Курск): Материалы открытой Всероссийской научной конференции. Курск: Изд-во КГУ, 2007. С. 108-121.
3. Глебов И. Чайковский. 1840–1893: Опыт характеристики. Пг.: Светозар, 1922. – 62 с.
4. Григорий Палама свят. Омилия 22 // Григорий Палама свят. Омилии (беседы). Часть 1.: Пер. с греч. Архимандрита Амвросия (Погодина). Репринт. изд. М.: «Паломник», 1993. С. 223-230.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 24. Л.: Наука, 1982. – 518 с.
6. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. Л.: Наука, 1984. – 463 с.
7. Лосский В.Н. Богословские основы церковного пения // Мартынов В.И. История богослужебного пения: Учебное пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. С. 233–238.
8. Мартынов В.И. Пение, игра и молитва в русской богослужебной певческой системе. М.: Филология, 1997. – 205 с.
9. Нил Сорский, преп. Устав и послания. М.: Институт русской цивилизации, Родная страна, 2016. – 240 с.
10. Паисов Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей, исследований, интервью. Вып. 1. М.: Композитор, 1999. С. 150-189.
11. Свиридов Г.В. Музыка как судьба. 2-е изд., дораб. и доп. М.: Молодая гвардия, 2017. – 795 с.
12. Страницы жизни Н.А. Римского-Корсакова: Летопись жизни и творчества. В 4 вып. Вып. 2. 1867–1893. Л.: Музыка, 1971. – 375 с.
13. Тугаринов Е. Духовное творчество П.И. Чайковского как отражение его религиозности // [Эл.] <https://rusregent.ru/library/stati-o-regentax-i-czerkovnyix-horax/chajkovskij.html>.
14. Чайковский П.И. Полн. собр. соч.: В 63 т. Т. 63. М.: Музыка, 1990. – 279 с.

74 https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2024/10/traditsiya_s-obl_opt.pdf. Перепеч.: Вопросы культурологии. 2024. Т. XXI. № 10. С. 897-903 aklujev.ru/85.pdf. Transl.: 1) La russicità nella musica russa: un viaggio attraverso tradizioni ortodosse e suoni secolari, in [El.] TOTA PULCHRA NEWS. 2024. 14.10 totalpulchra.news/russicita-...; 2) Sulla russicità della musica russa: un'introduzione, in Magazine Fondazione Nikolaos. 2024. № 29, pp. 21-29 aklujev.ru/86.pdf; 3) About the Russianness of Russian music. In: The Poetry Tribune. 2025. Issue No. 3, pp. 5-9 aklujev.ru/90.pdf.

По ком звонит русский колокол?

Предлагаемая статья, в известном смысле, – продолжение опубликованной нашей статьи «О русскости русской музыки»¹. В опубликованной статье обращалось внимание на то, что *русский колокольный звон – наиболее яркое воссияние знаменного пения – основного вида русского православного пения*².

Действительно, звучание русского колокола – ярчайшее выражение (воссияние) знаменного пения. Но знаменное пение – молитвенное пение, а следовательно, *звучание колокола есть колокольное молитвенное пение*³. И это колокольное молитвенное пение является *квинтэссенцией, обобщающим выражением молитвенного пения в России*⁴.

Особенность звучания колокольного молитвенного пения – его *Вселенский характер*, что подтверждается присутствием в звучании русского колокола звучания молитв, используемых в других религиях, в частности, звука *Ом*, пропеваемого в индуизме и буддизме. Как указывает бельгийский исследователь Йо Хаазен, звучание русского колокола воспроизводит звук *Ом*: «Наш современный притупившийся слух, увы, не так чувствителен... Но, если вы всерьёз захотите проверить свою способность к этому (слушанию. – *А.К.*), сядьте спокойно, закройте глаза и пропойте священный звук “Ом”. Тяните его достаточно долго и подберите наиболее подходящую высоту. По истечении некото-

¹ Клюев А.С. О русскости русской музыки // Традиция в развитии русской культуры и наше время: Сб. материалов Всероссийской научной онлайн-конференции с международным участием (17-18 ноября 2023 года, Санкт-Петербург). М., 2024. С. 66-74.

² Там же. С. 72.

³ О том, что звучание колокола можно считать молитвенным пением, делает вывод А.Б. Никаноров: «Иногда такие звоны могли быть мелодически и ритмически подобны отдельным фразам и даже целым фрагментам бытовавших в то время литургических... песнопений, интонации которых сохранялись и в более поздних колокольных композициях. Об этом сообщается некоторыми авторами, как о старинных преданиях: “... было время, когда у нас в некоторых церквях звонили по ‘нотам’ (выражение звонарей), например, ‘Господи, помилуй!’, ‘Святой Боже...’ и проч., об этом говорят изустные предания стариков-старожилов”. “С восхищением передают, что некогда был устроен особенный звон, нарочито подобраны были колокола, так, что можно было производить звон по нотам, выражавшим некоторое церковное песнопение”» (*Никаноров А.Б. Колокольная нотная традиция // Сообщения Ростовского музея. Выпуск VII. Колокола и колокольные Ростовы Великого. Ярославль, 1995. С. 12*).

⁴ Если обычное молитвенное пение выражало *общение человека с Богом, что подчёркивалось уподоблением поющих в храме поющим на небе ангелам, окружающим Престол Бога*, то колокольное молитвенное пение, по сути, означало *единение человека с Богом, о чём свидетельствовало уподобление звучания колокола гласу Бога*. Как писал священник Максим Худонов, «в могучем звоне церковного колокола чувство верующего воспринимает *глас Господен в крепости, глас Господен в великолепии, глас Господа, сокрушающего кедры, глас Господа, сотрясающего пустыню* (пс. 28). Это значение колокольного звона сознаёт народ, когда звон называет гласом Божиим... Звон церковный получает в душе определённый смысл, вызывает или сопровождает определённые чувства, дополняет собою и усиливает душевное состояние...» (*Худонов М.И. О значении колокольного звона в православной русской церкви. Оренбург, 1900. С. 1, 3*).

рого времени вы услышите... созвучие – ...чистую терцию. Основной тон звучит из груди... терция – изо рта... а квинта – из головы... Трезвучие... имеет тройственное значение, заключённое в божественном триединстве и отражающееся в человеке, поскольку он создан по образу и подобию своего Создателя (Быт. 1:26).

Хороший колокол – предмет с глубинным смыслом, напоминающий о гораздо большем, чем о времени или о каком-либо событии. Речь идёт о... равносоставленном треугольнике: *дух – душа – тело*, силы которого в равновесном взаимодействии делают жизнь человека гармоничной»¹.

Таким образом, можно утверждать, что русский колокол *молится за всех, крестит мир!*

И это подтверждено экспериментально. Так, в процессе проведения модального анализа конструкции колокола «было отмечено, что (колебания. – А.К.) частей колокола имеют вид эллипсов, колеблющихся в противофазе, то есть (обнаруживаются. – А.К.) два эллипса, оси которых перпендикулярны друг другу (объёмный крест)». Но что интересно! Части колокола не только производили колебания, но и излучали акустическую энергию. Последняя была обнаружена в процессе исследования пространственного распределения интенсивности звука вблизи поверхности колокола. Исследование осуществлялось двумя способами: «В первом случае в 30 мм от поверхности колокола в тех же... точках, в которых определялись спектры виброускорений при модальном анализе... Во втором случае измерительная поверхность представляла собой цилиндр диаметром 600 мм, ось которого совпадала с осью симметрии колокола. В каждой точке, расположенной на боковой поверхности цилиндра, вектор интенсивности измерялся в направлении, перпендикулярном оси симметрии колокола, а в точках на нижней поверхности – в направлении, параллельном оси симметрии колокола... Было выявлено, что по своему виду характеристика излучения акустической энергии напоминает объёмный крест»².

Да, русский колокол молится за всех, крестит мир. Но *кто русский колокол слышит?* – тот, кто жил? живёт? будет жить?.. *По ком звонит русский колокол?*³.

¹ Хаазен Й. Тайны колоколов // Музыка колоколов: Сб. исследований и материалов. СПб., 1999. С. 114. То, что русский колокол воссоздаёт звук *Ом*, фиксирует и А.С. Ярешко. По мнению учёного, «звуковое выражение колокола – “Ом”... с твёрдым акцентным произношением гласной “о” (в русской транскрипции – “бом”)... – это... многократное (утверждение. – А.К.) – Бог! (Ом, Он, Бом, Бог – это различные звуковые выражения одного понятия.)» (Ярешко А.С. Колокольные звоны России: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств. Саратов, 2005. С. 23, 24).

² Нюнин Б.Н., Юдин С.И. Исследование виброакустических характеристик колоколов // Колокола сии сооружали мастера ЗИЛа и иные трудники. М., 2022. С. 230-231, 232-233.

³ Опубликовано: Ключев А.С. По ком звонит русский колокол? // CredoNew. 2025. № 2 (119). С. 221-226 aklujev.ru/97.pdf. Transl.: 1) For whom does the Russian bell ring? In: Proceedings of the International Conference “Scientific research of the SCO countries: synergy and integration” (February 12, 2025, Beijing, China). Beijing, 2025, pp. 68-71 aklujev.ru/98.pdf; 2) Per chi suona la campana russa? in Magazine Fondazione Nikolaos. 2025. № 31, pp. 16-17 aklujev.ru/99.pdf.

Литература

1. Клюев А.С. О русскости русской музыки // Традиция в развитии русской культуры и наше время: Сб. материалов Всероссийской научной онлайн-конференции с международным участием (17-18 ноября 2023 года, Санкт-Петербург). М.: Институт Наследия, 2024. С. 66-74.

2. Никаноров А.Б. Колоколья с нотным звоном // Сообщения Ростовского музея. Выпуск VII. Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль: Фонд гражданских инициатив «Содействие», 1995. С. 5-17.

3. Нюнин Б.Н., Юдин С.И. Исследование виброакустических характеристик колоколов // Колокола сии сооружали мастера ЗИЛа и иные трудники. М.: Московский Политех, 2022. С. 226-236.

4. Хаазен Й. Тайны колоколов // Музыка колоколов: Сб. исследований и материалов. СПб.: РИИИ, 1999. С. 113-117.

5. Худоносков М.И. О значении колокольного звона в православной русской церкви. Оренбург: типо-лит. Тург. обл. правл., 1900. – 13 с.

6. Ярешко А.С. Колокольные звоны России: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2005. – 283 с.

