

**Клюев А.С.**  
**доктор философских наук,**  
**профессор кафедры музыкального воспитания**  
**и образования РГПУ им. А.И. Герцена,**  
**вице-президент Ассоциации музыкальных психологов**  
**и психотерапевтов (АМПП),**  
**председатель Санкт-Петербургского отделения АМПП,**  
**член CID UNESCO**  
**E-mail: aklujev@mail.ru**

## **ТРАНС/КРИПЦИЯ ВОЗДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ НА ЧЕЛОВЕКА**

***Аннотация.** В статье предлагается транс/крипция – анализ в трансперсональном ключе – воздействия музыки на человека. Указывается, что в обозначенном ключе воздействие музыки на человека предстает в виде специфического (музыкального) воздействия Личности Бога на личность слушателя, в результате которого происходит последовательное восхождение личности слушателя в динамике: личность слушателя – личность исполнителя – личность композитора – Личность Бога. Подчеркивается, что выявленное восхождение, в конечном счете, приводит к Единению человека (слушателя) с Богом.*

**Ключевые слова:** музыка, человек, воздействие музыки, личность слушателя, личность исполнителя, личность композитора, Личность Бога, Единение человека с Богом.

Воздействие музыки на человека – процесс чрезвычайно сложный. Если существуют различные теоретические модели воздействия «просто звука» на человеческий организм (Г. Гельмгольца, Г. Флетчера, И. Эвальда и др.), что уж говорить о наличии разных представлений о воздействии музыкального звука. Не случайно вопросам воздействия музыкального звучания на человека посвящены труды многих исследователей. Наиболее фундаментально их рассматривает швейцарский музыковед Э. Курт.

По мнению Курта, воздействие музыки выражается в становлении *напряжения внутри нас*. Это напряжение, по Курту, обеспечивают «перерабатывающие энергии», которые «предшествуют чувственным впечатлениям» [10, с. 40]. Ученый говорит о различных типах таких энергий, фактически сводимых к двум. По поводу первого из них: «Воздействие энергии (этого типа. – *А.К.*)... пронизывает все единичные тоны мелодического (линейного. – *А.К.*) потока... Состояние напряжения определенного ощущения поэтому имманентно отдельным тонам мелодической линии, то есть неразрывно связано с ней... Внутренний процесс (проявляющийся в мелодическом движении. – *А.К.*)... обнаруживается в единичном тоне (выделенном из общей связи и изучаемом со стороны его напряжения), как противодействие ощущению покоя. В нем сокрыто... состояние напряжения... (которое можно определить. – *А.К.*) как „кинетическую (двигательную) энергию”» [10, с. 41-42].

О втором типе: «Каждый тон, заимствующий живую силу из линейной связи движения, к которой он принадлежит, переносит силу напряжения в те аккордовые образования, в которые он попадает». «Рассматривая аккордовое созвучие, к которому принадлежит тон, обладающий кинетической силой напряжения (закономерно прийти. – *А.К.*)... к понятию состояния энергии в аккордах» (которое может быть названо. – *А.К.*)... “*потенциальной энергией*”» [10, с. 74].

«Энергетические» идеи о музыке Э. Курта разделял Б.В. Асафьев. Об этом свидетельствуют, например, следующие высказывания отечественного музыковеда: «Чем интенсивнее (в музыке. – *А.К.*) ощущается... затрата энергии, тем сложнее деятельность сознания, сравнивающая каждый новый момент звучания с предшествующим (“слушание музыки”). Понятие энергии не может не быть приложимо именно к явлению сопряжения созвучий, потому что иначе совсем уничтожается понятие музыкального материала (“звучащего вещества”), а значит – и физическая данность музыки...

поскольку при исследовании процессов оформления в музыке никак нельзя исключить самого факта звучания... факт работы, факт перехода некоей затраченной силы в ряд звукодвижений и ощущение последствий этого перехода в восприятии наличествует в музыке... Пока произведение не звучит... оно все равно что не существует. Те или иные формы его (озвучивания. – *А.К.*), начиная от мысленного... или “чтения” партитуры, затем исполнения в переложении или, наконец, в подлинном виде, превращают *потенциальную энергию* (здесь и далее выд. нами. – *А.К.*)... музыки (интонируемой композитором. – *А.К.*) в *кинетическую энергию* (ее исполнения. – *А.К.*), переходящую в свою очередь в акте слушания музыки в *новый вид энергии* – “душевное переживание”. Этот ряд превращений составляет необходимый путь музыки от первых этапов зарождения ее в воображении композитора... до восприятия ее чутким слушателем» [1, с. 53-54]. Позже интерес к энергетике музыки нашел отражение в работах многих наших музыковедов: В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинскогo, Г.А. Орлова, М.А. Аркадьева. Однако, как подчеркивалось в литературе, до сих пор «не существует целостной теории энергетической природы музыкального искусства» [7, с. 47].

Важное утверждение Курта: эти два типа энергии: *кинетическая* – *потенциальная* и *рождают музыку внутри нас*. «Начало музыки, – говорит исследователь, – не есть ни тон, ни аккорд... или какое-либо другое звуковое явление. Тон есть лишь начало, простейшее явление внешнего звучания... из колебаний струн... образуется только звуковое впечатление, но никак не музыка. Музыка есть борьба сил, *становление внутри нас*» [10, с. 39-40].

Акцент Курта на внутреннем звучании соответствует разработанной в отечественной психологии концепции внешнего и внутреннего поля сознания, в рамках которой особое внимание уделяется внутреннему полю. Так, А.Н. Леонтьев – автор концепции, констатирует: в процессе длительного развития человека в его

психической организации «появляется некоторое как бы... внутреннее поле... на которое проецируются, обрисовываются внешние (воздействия. – *А.К.*)» [11, с. 143]. Показательно, что на явление внутреннего поля обратили внимание и музыковеды. В частности, по наблюдению Т.П. Бибиковой, «внутреннее поле выражает себя чувственной тканью, которая не осознается, а переживается» [3, с. 21]. «Поле как неотъемлемая основа психической жизни, как ощущение внутренних процессов, в которых “бродит” и “отстаивается” содержание нашего опыта, вбирает в себя все то, что каждый из нас осуществляет на протяжении своей жизни – то, о чем мы думаем, говорим, поем, что мы... любим, ненавидим, приобретаем и теряем» [3, с. 22].

Курт указывает, что возникает «внутри нас» *абсолютная музыка*. Свое представление о ней он развил в монографии о Брукнере.

Как пишет ученый в этой работе, «абсолютная музыка лишена предметности, но у нее есть свои собственные законы. Она является силой, которая лучится (в звучании. – *А.К.*). Ощущение “абсолютного”, ощущение свободы, переливается в ощущение бесконечного»... Такая музыка – «духовная, высвобожденная в неясной, сверхмировой дали... Вопрос же, каковы эти неохватные дали, оказывается, одновременно, и вопросом о смысле абсолютной музыки...» [13, с. 27].

Почти за 20 лет до Курта аналогичным образом об абсолютной музыке (трактуя ее как *Музыку*, отличая от музыкального искусства!), размышлял Ф. Бузони. По свидетельству итальянского музыканта, абсолютная музыка выходит за границы материального (звукового) оформления, она способна «парить и быть свободной *от условий материи* (выд. нами. – *А.К.*)». «В самом человеке, – указывает Бузони, – она так же универсальна и совершенна, как и в мировом пространстве» [4, с. 12, 51]. Своеобразным подтверждением существования абсолютной музыки можно считать «внезаходимость»

музыкального произведения. Действительно, где музыкальное произведение? Известны на этот счет суждения Р. Ингардена о *h-moll'* ной сонате Шопена, Э. Жильсона о «Крейцеровой» сонате и Ж.-П. Сартра о Седьмой (VII) симфонии Бетховена и др. Вот, например, что пишет Сартр о VII симфонии Бетховена: «Я слушаю оркестр, исполняющий VII симфонию Бетховена... Но... что такое... VII симфония?.. Рассмотрим сначала, *что* я слушаю. Для меня VII симфония не существует во времени, я не считаю ее датированным событием или представлением, которое имеет место в зале Шатле 17 ноября 1938 г. Если завтра или через неделю я услышу, как Фуртвенглер дирижирует другим оркестром, исполняющим это произведение, то я снова окажусь перед той же самой симфонией. Просто сыграна она будет лучше или хуже. Теперь проанализируем, *как* я слушаю эту симфонию. Некоторые закрывают глаза, и... предаются одним чистым звукам. Другие пристально глядят в оркестр или на спину дирижера. Но они совершенно не видят то, на что смотрят... На самом деле зал, дирижер и сам оркестр исчезают. Таким образом, я нахожусь перед VII симфонией при обязательном условии нигде не слышать ее и не думать, что она настоящее, датированное событие... В той мере, в какой я ее постигаю, эта симфония *не здесь*, между вот этими стенами и на конце вот этих смычков...» [12, с. 22-23].

По Курту, смысл абсолютной музыки заключается в обнаружении Абсолюта – Бога. (Уже отмечалось исследователями, что, согласно швейцарскому аналитику, погружение в абсолютную музыку – предвестие мистического провидения. Вместе с тем, когда учёный говорит о мистическом провидении «речь идет о сверхчувственном познании “сокровеннейших движений всех вещей” и “сущности всех мировых явлений”, что *отождествляется с познанием Бога* (выд. нами. – А.К.)» [5, с. 111].) А это означает, что в музыке присутствует Бог, и через музыку Личность Бога призывает личность слушателя.

Можно ли говорить о Личности Бога? Согласно некоторым религиозным учениям: индуизму, буддизму, джайнизму, Бог не обладает Личностью, однако в соответствии с другими, прежде всего христианством, – обладает (иногда, правда, и в тех религиозных системах, где традиционно Личность Бога отрицается, обнаруживается представление о Боге как Личности, например в индуизме – в отношении Бога Ишвары). Причем на основании многих свидетельств можно предположить, что особенно утверждается Личность Бога в *православии*, то есть *православие – наиболее Боголичностная религия!* Вот что об этом думает Л.П. Карсавин. По мнению философа, Бог Триипостасен и в этой Триипостасности выступает как Единая Личность: «...ибо ипостасное бытие не вне Его усли и ей не противостоит, будучи образом существования ее, а Он сам – личный Бог». «Божественная Триипостасная Сущность, или Божье Триединство, – единственное личное бытие». И наконец: «Миру тварному открыто все Триипостасное Божество как Божественная Личность» [8, с. 26, 99, 100].

Указанный процесс можно описать следующим образом: *Личность Бога императивно (гипнотически) воздействует на личность композитора (являясь предпосылкой созданного композитором музыкального произведения), личность композитора, соответствующим образом, – на личность исполнителя (обуславливая выбор исполнителем музыкального произведения для интерпретации) и, наконец, личность исполнителя – на личность слушателя (вследствие воздействия озвучиваемого исполнителем музыкального произведения на слушателя). В результате такого многоступенчатого воздействия Личности Бога на личность слушателя происходит последовательное возрастание личности слушателя по принципу: личность слушателя – личность исполнителя – личность композитора – Личность Бога.*

Призыв Личности Бога личность слушателя воспринимает как одновременно тревожащий и пьянящий зов музыки. Такой зов музыки был обнаружен давно. Еще в XVIII веке французский писатель Б. Фонтенель по поводу него произнес знаменитое: «Соната, чего ты хочешь от меня?» (эта фраза затем попала в «Музыкальный словарь» Ж.-Ж. Руссо и другие труды о музыке XVIII столетия – И.Н. Форкеля, А. Гретри, И.Ф. Рейхардта). После солидного перерыва, в конце XIX века, вновь внимание к этому явлению, и также во Франции, привлек А. Бергсон. В одной из своих работ Бергсон замечает: «Разве можно было бы понять могучую... власть музыки, если не допустить, что мы внутренне повторяем слышимые звуки, что мы как будто погружаемся в... (определенное. – А.К.) состояние...» [2, с. 35].

Предопределяя продвижение личности слушателя до Личности Бога, музыка способствует Единению слушателя с Богом.

Обретенное Единение влечет за собой переход слушателя в новое время существования, что выражается изменением слушательской установки на временной параметр музыки. Такая ситуация получила отражение в комментариях теоретиков и практиков музыкального искусства. Например, по словам именитого музыковеда К. Дальхауза, посвятившего этой теме раздел «К временной структуре музыки» своей книги «Музыкальная теория XVIII – XIX веков» (1984), 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 осознается и не воспринимается при слушании; оно остается «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, остается второстепенным [6, с. 143]. Подобный эффект отмечает 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 определенной *действительной* меры времени (темпа. – *А.К.*)... с другой стороны, с помощью выбора определенной *внутренней* меры времени (переживания. – *А.К.*)... “Внутренняя”, как и “действительная”, меры определяются внутренним музыкальным сознанием времени, которое приобретает в этом смысле регулирующее значение» [14, с. 95-96].

Таким образом, не вызывает сомнения, что *конечный смысл и предназначение воздействия музыки на человека – обеспечение Встречи человека с Богом.* (Более развернуто материал настоящей статьи представлен в нашей монографии: [9].)

### Список литературы

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971.
2. *Бергсон А.* Непосредственные данные сознания: время и свобода воли: Пер. с фр. 5-е изд. М., 2014.
3. *Бибикова Т.П.* Гипотеза о внутреннем поле // Музыка в ряду искусств. Вып. 3. Петрозаводск, 1994.
4. *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства: Пер. с нем. СПб., 1912 (Казань, 1996).
5. *Галкин О.А.* Концепция музыки Эрнста Курта: от психологизма к онтологизму // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании: Межвуз. сб. научных статей. М.; Уфа, 2007.

6. *Дальхауз К.* К временной структуре музыки // Филиппов С.М. Феноменология и герменевтика искусства (Музыка – Сознание – Время). Пермь, 2003.

7. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. трудов РАМ. Вып. 129. М., 1994.

8. *Карсавин Л.П.* О личности // Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1992.

9. *Клюев А.С.* Музыка: путь к Абсолюту. СПб., 2015.

10. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха: Пер. с нем. М., 1931.

11. *Леонтьев А.Н.* Лекции по общей психологии. 5-е изд., стер. М., 2010.

12. *Сартр Ж.-П.* Произведение искусства // Современная западноевропейская и американская эстетика: Сб. пер. М., 2002.

13. *Ното musicus.* Альманах музыкальной психологии. М., 1994.

14. *Циммерман Б.А.* Интервал и время // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия. М., 2009.