

А. С. Ключев

10

СТАТЕЙ
ПО РУССКОЙ
ФИЛОСОФИИ
МУЗЫКИ



РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

А. С. Ключев

**10 статей
по русской философии
музыки**

Сборник статей

*Материалы к курсу
«История русской философии»*

Санкт-Петербург
Издательство РХГА

2023

УДК 1:78.01
ББК 87:85.31
К52

Рецензенты:
доктор философских наук, профессор *А. А. Ермичёв*
(РХГА им. Ф.М. Достоевского)
доктор искусствоведения, профессор *Л. А. Скафтымова*
(СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова)

Клюев А. С.

К52 10 статей по русской философии музыки : Сборник статей [Материалы к курсу «История русской философии»]. — СПб. : Изд-во РХГА, 2023. — 102 с.

ISBN 978-5-907613-77-5

В сборнике представлены статьи известного российского философа, музыканта Александра Сергеевича Клюева, посвящённые взглядам на музыку русских философов.

Издание предназначено изучающим курс «История русской философии», а также всем интересующимся русской философией, русской культурой.

УДК 1:78.01
ББК 87:85.31

ISBN 978-5-907613-77-5

© А. С. Клюев, 2023
© АНО ВО «РХГА», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Русские философы о музыке (увертюра)	5
Предчувствие музыки (Нил Сорский)	20
Странствующий флейтист (о музыке в жизни Г. С. Сквороды)	23
Гимн музыке: кн. В. Ф. Одоевский	33
Музыка как Литургия (о. Павел Флоренский).....	40
Основной вопрос философии музыки (по А. Ф. Лосеву)	46
Философия музыки Н. О. Лосского.....	52
Музыка в философских штудиях И. И. Лапшина.....	63
Смысл музыки в истолковании кн. Е. Н. Трубецкого.....	76
Принципы Новой синергетической философии музыки (А. С. Ключев)	88

РУССКИЕ ФИЛОСОФЫ О МУЗЫКЕ (УВЕРТЮРА)

Что такое русская философия?

Вопрос, что есть русская философия, непостоянной, 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 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»³.)

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

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

³ Евлампиев И. И. Гностические мотивы в русской философии // Соловьёвские исследования. Вып. 13. Иваново, 2006. С. 9.

Такие учёные полагают, что гностическое умонастроение интенсивно упрочивалось на Западе, начиная с позднего Средневековья: Бернард Клервоский, Майстер (Иоганн) Экхарт и др., 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 Ханса Йонаса, «мы можем говорить о гностических школах, сектах и культах, гностических произведениях и учениях, гностических мифах и спекуляциях, и даже о гностической религии»⁴. Йонас приходит к выводу, что гностицизм являет собой своеобразный сплав эллинистической философии и восточных истоков, при этом отмечает, что «в целом... тезис о восточном (ориентальном) происхождении гностицизма имеет преимущество перед... эллинским»⁵.

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

Мистицизм — совокупность представлений о непосредственной связи человека с сакральными началами⁶. 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»⁷.

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

Родина исихазма — Византия. Наиболее известные византийские исихасты — свв. Макарий Египетский, Диадок Фотикийский, Григорий Синаит, Исаак Сирий, Григорий Палама. На основе византийского исихазма стал развиваться исихазм в России. Потому совершенно справедливо утверждение В. Н. Лосского о том, что «русское христиан-

⁴ Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия): Пер. с англ. СПб., 1998. С. 47–48.

⁵ Там же. С. 49.

⁶ Мистицизм: теория и история. М., 2008.

⁷ Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие: Пер. с фр. М., 2015. С. 198.

ство — византийского происхождения» и имеет вместе с ним однородный характер «духовной семейственности»⁸.

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»⁹.

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 *антропологизм, метаантропологизм*. 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*...»¹⁰.

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 —

⁸ Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие: Пер. с фр. М., 2015. С. 204.

⁹ Григорий Палама, свят. Триады в защиту Священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр.: Пер. с греч. М., 2018. С. 309.

¹⁰ Хоружий С. С. Исихазм как пространство философии // Хоружий С. С. О старом и новом. СПб., 2000. С. 281.

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 прощательно писал Г. В. Флоровский.

По мнению Флоровского, русская культура (русскость) заключает 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 “духотворённости” души, в чрезмерной “душевности” или “поэтичности”». «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»¹¹.

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)*¹².

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»¹³.)

¹¹ Флоровский Г. В. Пути русского богословия. М., 2009. С. 15–16.

¹² Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969.

¹³ 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: Ключев 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. научных статей. 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.

В поисках смысла музыки

Музыка всегда влекла к себе русских философов. Чтобы убедиться в этом, необходимо предварительно уточнить, с какого времени ведет 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 именует «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.

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...»¹⁴.

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,

¹⁴ Нил Сорский, *преп.* Устав и послания. 2-е изд. М., 2016. С. 170.

звучащая икона... Знаменное песнопение — ...молитва, выраженная в звуках... Задача знаменного пения (есть. — А. К.) очищение души от страстей, отражение образов духовного, невидимого мира»¹⁵.)

Делая акцент на *утешении и слёзах*, святой те 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 поветей о житии и подвигах и поучений святых (литература. — А. К.)... иной же от каких-то канонов и тропарей (певческие жанры. — А. К.) сокрушается»¹⁶.

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»¹⁷.

Такое, по выражению Флоровского, «томление духа», иногда мечтательное, иногда экстатическое»¹⁸ 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.

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»¹⁹. (При этом Зеньковский делает важное, особенно в контексте наших размышлений, уточнение: «И если сблизить Сковороду с мистиками, то не западными... а с восточными»²⁰.)

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.

¹⁵ Кутузов Б. П. Русское знаменное пение. 2-е изд. М., 2008. С. 43.

¹⁶ Нил Сорский, преп. Устав и послания. 2-е изд. С. 168.

¹⁷ Флоровский Г. В. Пути русского богословия. С. 161.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Зеньковский В. В. История русской философии. С. 65.

²⁰ Там же. С. 70.

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

Как пишет Сковорода, «весь мир состоит из двоих *натур*: одна — видимая, другая — невидимая. Видимая называется тварь, а невидимая — Бог. Сия невидимая *натура*, или Бог, всю тварь пронизывает и содержит, везде и всегда был, есть и будет»²¹.

Вторая — о трёх природах: макромире (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?»²² Или: «Кто может узнать план в земных и небесных... материалах... если его прежде не мог усмотреть в... плоти своей?»²³ И ещё: «Тело моё на вечном плане основано... (Ты. — А. К.) видишь одно скотское в тебе тело. Не видишь тела духовного»²⁴.

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?»²⁵

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 *насхи* Божией, переходя от земли к небесному, от осязаемого к неосязаемому, от нижнего, тленного, в мир первородный»²⁶.

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, весь труд и обман его от его тени, на которой все останавливаемся. А ведь истинный человек и Бог есть то же»²⁷. «Сей-то есть истинный *человек*, предвечному своему отцу существом и силою равен, единый во всех нас и во всяком целый, его же царствию нет конца...»²⁸.

²¹ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1973. С. 149.

²² Там же. С. 135.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 136–137, 138.

²⁵ Там же. С. 341.

²⁶ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1973. С. 52.

²⁷ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 140.

²⁸ Там же. С. 162.

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»²⁹. «Скрип музыкального орудия каждое ухо слышит, но, чтоб чувствовать вкус утаённого в скрипении согласия, должно иметь тайное понятия ухо, а лишённый оного для того... нем в музыке»³⁰.

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 страшивости людской, возбуждаемой в воображении их от усопших тел. Иногда пел там что-либо приличное благодуществу; 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»³¹.

Добавим, что Сковорода глубоко осознавал благотворное воздействие музыки на человека. Так, устами персонажа одного из своих ди-

²⁹ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 134. Идея Г. Сковороды о том, что Бог в музыке — музыка, развита в статье: Клюев А. С. Странствующий флейтист (о музыке в жизни Г. С. Сковороды) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2023. Т. 24. Вып. 1. С. 140–149, помещённой в данном сборнике.

³⁰ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 362.

³¹ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 393.

алогов, он говорит: «Музыка — великое врачество в скорби, утешение же в печали и забава в счастье»³².

ХІХ век

ХІХ 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). Не случайно 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. Шевырѐв, А. И. Кошелѐв 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. Кошелѐву (1827): «Мы... изящное согласим с нравственностью, возбудим любовь к правде... чистоту жизни возвысим над чистотою слога»³³.

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 разовѣется до невыразимости, тогда только пришла в зрелость. Это невыразимое, проглядывая сквозь выражение, даст силу поэзии и музыке...»³⁴.

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

³² Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 113.

³³ Киреевский И. В. Из писем // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 336.

³⁴ Там же. С. 362.

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 Существующее» 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 *Безуслова* 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, (и. — А. К.) дело мыслителя открыть её и исследовать её законы»³⁵. При этом «познание есть соединение познаваемого с познающим, другими словами: для того чтобы предмет мог сделаться познанием, необходимы две сферы: *познающего* и *познаваемого*»³⁶.

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)»³⁷. 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 не-музыкантов, приспособленный в особенности к разработке рукописей о нашем древнем песнопении», к сожалению, до сих пор неопубликованной.)

³⁵ 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., 1974. С. 157.

³⁶ Там же. С. 168–169.

³⁷ Там же. С. 157–158.

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»³⁸.

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».

В названной работе Трубецкой утверждает, что смысл жизни открывается человеку благодаря философии, которая помогает ему понять, что смысл его жизни — в воссоединении с Богом³⁹.

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 навеванная 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 выраженной 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 смя-

³⁸ Ермичёв А. А. Имена и сюжеты русской философии. СПб., 2014.

³⁹ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. СПб., 2017. С. 23.

тение 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»⁴⁰.

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»⁴¹.

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-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. А. Ермичёва, Д. К. Богатырёва, 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.

⁴⁰ Трубецкой Е. Н., кн. Воспоминания // Трубецкой Е. Н., кн. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск, 2000. С. 157.

⁴¹ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 208.

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 мира⁴².

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 имеет название: «Новая синергетическая философия музыки». В ней две составные части: «Теория» и «Практика».

Теория

В теоретическом плане 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 устойчивой и т. д.).

⁴² Уваров М. С. Музыка и исповедь // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26–27 мая 1997 г.). СПб., 1997. С. 99–104.

По признанию родоначальника синергетики, немецкого физика Германа Хакена, для названия предложенной им новой научной отрасли — «синергетика» — он взял слово «синергия».

Об исихазме было сказано выше. Сейчас отметим в нём то, что особенно значимо для предлагаемой модели: чтение молитвы христианином-исихастом не только вело к его единению с Богом, но и предопределяло *передачу опыта этого единения*. Что имеется в виду?

Дело в том, что *в процессе молитвы христианин-исихаст осуществлял общение со всеми людьми, человечеством*⁴³. Такое общение христианина-исихаста во время молитвы с людьми способствовало зарождению в каждом человеке — мирянине — *стремления к единению с Богом «в миру»*. Это стремление выражалось в телесно-душевно-духовной активизации человека «в миру» и обуславливающей развитие мира, согласно принципу самоорганизации систем. Сама же самоорганизация систем, на наш взгляд, представлена последовательностью: *природа — общество — культура — искусство — музыка*. То есть *музыка — воплощение единения человека с Богом «в миру»*.

Практика

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 взаимосотносимых 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).

⁴³ *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.

Таким образом, 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 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 бытия⁴⁴.

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!⁴⁵

⁴⁴ Клюев А. С. Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. М., 2021.

⁴⁵ Статья опубликована на английском языке: *Klujev A. Russian philosophers about music [Overture]. In Proceedings of the International Science Conference «SCIENCE. EDUCATION. PRACTICE» (May 5, 2023). Delhi, pp. 40–46.*

ПРЕДЧУВСТВИЕ МУЗЫКИ (НИЛ СОРСКИЙ)

Нил Сорский (1433–1508) — православный святой, преподобный, *деятельность которого была связана с утверждением русского самосознания, русскости*. В чём выражается русское самосознание? Что такое русскость? Назовём важнейшие признаки русскости:

- бегство от внешнего к внутреннему;
- нестяжательство;
- чистота помыслов;
- любовь к ближнему;
- жажда встречи с Богом (идея спасения);
- почитание Православной Веры и борьба с врагами Православия (еретиками и жидовствующими).

В самом общем виде русскость можно определить как *стремление к переплавлению душевного в духовное*⁴⁶.

Стремясь утверждать русскость, Нил Сорский огромное внимание уделяет вопросу претворения душевного в духовное. Этому вопросу посвящены практически все труды преподобного, особенно — **«Устав о скитской жизни» (конец XV — начало XVI вв.)**.

В этом сочинении Нил Сорский подчёркивает, что переход душевного в духовное происходит вследствие победы над страстными помыслами. Таких помыслов святой насчитывает восемь:

1. Чревообъядения;

⁴⁶ О том, что именно такое стремление лежит в основе русскости, писал Г. В. Флоровский. По суждению Флоровского, русскость заключается в «преображении душевного в духовное». *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. М., 2009. С. 16. (См. об этом в статье: *Клюев А. С.* Русские философы о музыке [увертюра] // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. Т. 23. Вып. 2. С. 212–225, имеющейся в данном сборнике.) Сегодня указанная идея отчётливо предстаёт в трудах Института русской цивилизации, выполненных под научной редакцией О. А. Платонова. См.: Институт русской цивилизации имени митрополита Иоанна (Снычёва). Итоги научной деятельности и Каталог изданий 1991–2021 гг. М., 2021.

2. Блудный;
3. Сребролюбия;
4. Гнева;
5. Печали;
6. Уныния;
7. Тщеславия;
8. Гордости⁴⁷.

Победа достигается, прежде всего, вследствие произнесения Иисусовой, или Умной молитвы. Нил Сорский пишет о том, что необходимо «постоянно смотреть в глубину сердечную и говорить (молитву. — А. К.): “Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй меня” — полностью, иногда же половину: “Господи Иисусе Христе, помилуй мя”. И, опять изменив, говори: “Сыне Божий, помилуй меня”, — что и удобнее новоначальным, сказал Григорий Синаит. “Не подобает же, — сказал он, — часто делать перемену, но — изредка”. Ныне же отцы прибавляют к молитве слово: сказав “Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй меня”, тут же говорят: “грешного”. И это допустимо. Особенно же подходит нам, грешным»⁴⁸. При этом важно, отмечает Нил, говорить молитву мысленно, умом: «Помолюсь духом, помолюсь... умом... И это апостол завещал... и особо подтвердил, сказав так: “Хочу пять слов умом моим сказать, нежели тьму слов языком”... И ещё сказали отцы: “Кто устами только молится, о уме же небрежёт, тот молится воздуху, ибо Бог уму внимает”... Потому блаженный Григорий Синаит не только отшельников и в уединении живущих учил о трезвении и безмолвии, то есть блюдении ума, но и пребывающим в общежитиях повелевал внимать этому и об этом заботиться»⁴⁹.

Нил Сорский подчёркивает, что молиться лучше ночью: «Особенно ночью в делании этом подобает усердствовать, сказали отцы. Ибо,

⁴⁷ Нил Сорский, *преп.* Устав и послания. М., 2016. С. 122–123.

⁴⁸ Там же. С. 99–100.

⁴⁹ Там же. С. 88, 90. — Об Иисусовой, или Умной молитве замечательно размышляет игумен Варсонофий (Верёвкин): «В основании (этой. — А. К.) молитвы, — указывает игумен, — развивающей громадную молитвенную энергию, энергию высокого молитвенного чувства, положена краткая молитва: “Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного!”. Большинство подвижников “Добротолюбия” (православных авторов IV–XV вв. — А. К.) оставили в своих творениях учение об этой молитве. Особенно же потрудились в научении (ей. — А. К.) богоносный Лествичник, Диадок святой, епископ Фотики, Симеон Новый Богослов, (а также. — А. К.) аскет Никифор». *Варсонофий (Верёвкин), игум.* Учение о молитве по «Добротолюбию». Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2011. С. 151.

сказал блаженный Филофей Синаит, “ночью наиболее очищается ум”. И святой Исаак говорит: “Всякая молитва, которую приносишь ночью, да будет в твоих очах большей, чем все дневные деяния, достойна чести. Ибо сладость, днём даваемая постникам, от света ночного делания истекает”⁵⁰.

Нил Сорский поучает, что молиться нужно со слезами: «Молиться *нужно* Владыке Христу прилежно со... слезами»⁵¹. «Говоря и думая (о согрешениях своих. — А. К.), если Божьей благодатью обретём при этом слёзы, подобает плакать, сколько имеем силы и крепости. Потому что, сказали отцы, плачем избавляются от огня вечного и прочих будущих мук... Духом и сердцем сокрушённым и смиренным следует скорбеть в уме, и печалиться, и искать слёз. Говорит ведь преподобный Нил Синайский: “Прежде всего молись о получении слёз”»⁵².

По убеждению преподобного Нила Сорского, молитвы душевные со слезами — вот что способствует превращению душевного в духовное. Как считает Нил, молитвенные тексты, находящиеся в святых Писаниях, «подобает прилежно говорить из глубины сердца при прощении слёз. И “часто *да* помолимся Господу”, как говорит святой Исаак, “да подаст нам эту благодать слёз, лучшую прочих дарований и *их* превосходящую”. Ибо если получим её, благодаря ей войдём в чистоту душевную и все блага духовно воспримем... Говорит ведь Лествичник: “От вредного или природного пересадить слёзы на духовное — это достохвально”»⁵³.

Нил Сорский провидчески заявляет, что особенно слезам и творению душевного в духовное способствует *пение в храме* («каких-то канонов и тропарей (жанры православного церковного пения. — А. К.)»⁵⁴). Ссылаясь на преподобного Лествичника, Нил Сорский считает храмовое пение вообще высочайшей молитвой, представляющей собой «стояние без лени в пении»⁵⁵.

Думаем, что подчёркивание Нилом Сорским исключительных возможностей храмового пения было предчувствием заключённой в этом пении музыки⁵⁶.

⁵⁰ *Нил Сорский, преп.* Устав и послания. С. 113–114.

⁵¹ Там же. С. 149.

⁵² Там же. С. 162, 163.

⁵³ Там же. С. 167–168, 169.

⁵⁴ Там же. С. 168.

⁵⁵ Там же. С. 175.

⁵⁶ Доп. см.: *Нил Сорский, преп.* 1) О восьми главных страстях и о победе над ними. М., 1997; 2) О спасении души. М., 2003; 3) О мысленной в нас брани: по трудам преподобного Нила Сорского. М., 2017; 4) Наставление о душе и страстях: [Пер. с церк.-слав.] Иваново, 2021.

СТРАНСТВУЮЩИЙ ФЛЕЙТИСТ (О МУЗЫКЕ В ЖИЗНИ Г. С. СКОВОРОДЫ)

Введение

При всём обилии материалов о жизни и творчестве Григория Саввича Скворода (1722–1794), он всё равно остаётся для нас загадкой. Действительно, кто такой Скворода — философ, писатель, богослов, композитор, педагог? Даже происхождение, «исток» Сквороды не понятен. Скворода родился 3 декабря 1722 года в селе Чернухи Лубенского округа Полтавской губернии, в Малороссии, входившей тогда в состав Российского государства. По словам первого биографа Сквороды Михаила Ковалинского, Скворода «обыкновенно называл Малороссию матерью... а Украину — тёткою»⁵⁷.

Думается, на вопрос «кто такой Григорий Скворода» нужно ответить так: Григорий Скворода — многогранный мыслитель («Многомерный человек»), смысл жизни которого заключался в поиске Бога. При этом поиск Бога Сквородой осуществлялся в соответствии с двумя его учениями: 1) о двух натурах: внешний и внутренней — тварной и Божественной и 2) о трёх природах: микрокосме (человеке), макрокосме (Вселенной) и Библии, в своём овеществлённом виде являю-

⁵⁷ *Скворода Г. С. Сочинения: В 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 394. В дискуссии о происхождении Сквороды одни выступали за то, что Скворода, будучи малороссом, — русский мыслитель (такая точка зрения, впервые была высказана В. Ф. Эрном (Эрн В. Ф. Г. Скворода. Жизнь и учение // Эрн В. Ф. Борьба за Логос; Г. Скворода. Жизнь и учение. Минск; М., 2000. С. 333–589 [Эрн В. Ф. Григорий Саввич Скворода. Жизнь и учение. М., 1912]), а затем нашла поддержку у Шпета, Франка. Другие — за то, что Скворода — исключительно украинский мыслитель (такая позиция была представлена Н. Ф. Сумцовым в его полемике с В. Ф. Эрном (Сумцов М. Ф. Скворода і Ерн // Літературно-науковий вісник. 1918. Т. 69. Кн. 1. С. 41–49). Позже установка Сумцова была развита Д. И. Чижевским).*

щихся выражением внешней природы. То есть поиск Бога Сквородой фактически заключался в движении *от чувственно воспринимаемого к умственно (духовно) постигаемому*.

Важно отметить, что главным чувством — сенсорным каналом, задействованным в этом процессе у Сквороды, был слух. *Скворода вслушивался в мир, пытался услышать Бога* (в буквальном смысле *Скворода был по-слушником!*). Ярким выражением этого по-слушания было того, что на протяжении всей своей жизни, приблизительно с семилетнего возраста и за два месяца до кончины, Скворода повторял (пел) стих Иоанна Дамаскина: «Образу золотому на поле Деире, служиму, трие Твои отроцы не брегоша безбожного веления», который, как он признавался, «сам не зная почему, любил... преимущественно пред всеми прочими церковными напевами»⁵⁸.)

Можно сказать, согласно Сквороде, мир звучит, мир — Космическая музыка. В этом своём понимании мира он исходил из представлений о мире древних мудрецов, прежде всего — Пифагора, его учения о *Гармонии сфер*. Скворода считал, что Бог пребывает внутри этих сфер, являясь их первоначалом. Мыслитель выдвигает оригинальное суждение о Гармонии сфер, называя её *Симфонией*⁵⁹.

По Сквороде, Симфонию (Гармонию сфер) последовательно образуют входящие в неё симфонии, в основе которых лежит музыка, в которой сокрыт Бог⁶⁰.

Таким образом, вслушивание Сквороды в Симфонию (Гармонию сфер) означало его последовательное вслушивание в образующие её симфонии, устремляясь к её первоистоку — музыке (Богу).

Сквороду часто именуют странником. И это правильно. Только, в сущности, Скворода странствовал не по земному миру, а по своим, слышимым им, симфониям, двигаясь навстречу музы-

⁵⁸ Долгалёв В. Н. Стеллецкий. Странствующий мудрец Г. С. Скворода // [Эл.] <https://proza.ru/2013/05/19/1776>.

⁵⁹ Слово «симфония» происходит от слова «синфония» (греч. συνφωνία — созвучие, согласие). В свою очередь слово «синфония» родственно слову «синергия» (греч. συνεργία — сотрудничество, соработничество). А термин «синергия» означает в Православии, его ядре — исихазме, воссоединение энергий человека и энергий Бога. Григорий Скворода, безусловно, был знаком с исихазмом, поскольку скрупулёзно изучал труды Максима Исповедника, Дионисия Ареопагита и других исихастов.

⁶⁰ Требуется пояснить, что музыка, о которой говорит Скворода, — это в конечном счёте содержащаяся в музыке, создаваемой человеком, некая начальная музыка, предопределяющая бытие мира. В этой музыке у Сквороды и сокрыт Бог.

ке (Богу)⁶¹. Показательно, что неразлучной спутницей его в этом странствовании была флейта, на которой он, «вынув (её. — А. К.) из-за пояса... наигрывал... свои фантазии»⁶². По всей видимости, *флейта для Сквороды была камертоном, с помощью которого он модулировал (транспонировал и т. д.) своё движение по симфониям в предвкушении встречи с музыкой (Богом)*⁶³.

Зримым воплощением этого движения было творчество Сквороды. Каким образом? Дело в том, что отчётливыми областями творчества мыслителя были *философия, литература и музыка (музыкальное искусство)*, которые оказывались симфониями — *симфонией философии, симфонией литературы и симфонией музыки (музыкального искусства)*, двигаясь по которым Скворода и пытался приблизиться к «началу начал»: музыке (Богу)⁶⁴.

Движение по этим симфониям Скворода осуществлял согласно избранной им установке: от внешнего — к внутреннему, предопределявшей движение в последовательности: *симфония философии — сим-*

⁶¹ Нам кажется, такое представление согласуется с мудрым замечанием В. Ф. Эрн о том, что все великие созидатели культуры, такие как Платон, Данте, Микеланджело, Бетховен, «всегда полны внутреннего пустынножительства. И истинное величие гения всегда равно силе внутренней аскезы, имманентно проникающей все движения его духа». Эрн В. Ф. Г. Скворода. Жизнь и учение // Эрн В. Ф. Борьба за Логос; Г. Скворода. Жизнь и учение. Минск; М., 2000. С. 454.

⁶² Долгалёв В. Н. Стеллецкий. Странствующий мудрец Г. С. Скворода // [Эл.] <http://proza.ru/2013/05/19/1776>.

⁶³ Интересно, что обозначенному процессу способствовала сама флейта, на которой он играл. Это была барочная флейта флейтравер, или траверсо (от фр. *flûte traversière*), которая по сравнению с современной флейтой требовала, чтобы исполнитель всё время менял на ней высоту тонов (за счёт изменения положения амбушюра, при этом повернув флейту к себе или от себя). Таким образом, *требовалась постоянная настройка инструмента!* (Баутерсе Ж. Настройка флейт траверсо // [Эл.] <http://www.blf.ru/forum/printthread.php?t=5599>). Необходимость её побудила в определённый момент отказаться от этого инструмента, однако в настоящее время наблюдается необыкновенный рост интереса к нему. Во многом этому способствуют выступления пропагандистов инструмента — флейтистов Бартольда Куйкени, Франса Брюнгена и других.

⁶⁴ Нельзя не отметить близость заявленной нами модели учению Дионисия Ареопагита об отражении небесной иерархии ангелов в земной иерархии священнослужителей (*Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника: Пер. с греч. СПб., 2002*). У Сквороды, вне всякого сомнения, небесная иерархия слышимых им симфоний находила отражение в земной иерархии симфоний творчества.

фония литературы — симфония музыки (музыкального искусства), выступавшими своего рода тремя шагами навстречу музыке (Богу). Совершим и мы эти шаги вслед за Сковородой.

Шаг 1. Симфония философии

Философские тексты Григория Сковороды чрезвычайно разнообразны в жанровом отношении, это: трактаты, притчи, диалоги, причём зачастую отдельные произведения представляют собой полижанровые образования. Уже в них, ещё очень отдалённо, но всё же просматривается цель — музыка, в которой пребывает Бог.

Так, в притче «Благодарный Еродий» помещён текст хороводной обрядовой песни «Мак»:

Соловеечку, сватку, сватку!
Чи бывал же ты в садку, в садку?
Чи видал же ты, как сеют мак?
Вот так, так! Сеют мак.
А ты, шпачку, дурак...⁶⁵

Притча «Убогий Жаворонок» завершается текстом песни «Пастыри милы»:

Вопрос. Пастыри милы,
Где вы днесь были?
Где вы бывали,
Что вы видали?
Ответ. Грядём днесь из Вифлеема,
Из града уничиженна,
Но днесь блаженна.
Вопрос. Какое же оттуда несёте чудо?
И нам прореките
Благовестите.
Ответ. Видели мы вновь рожденно
Дитя свято, блаженно,
Владыку всем нам...⁶⁶

В притче-диалоге «Брань архистратига Михаила с сатаню...» используется и текст песни-веснянки:

...Зима прошла, Солнце ясно
Миру открыло лицо красно.
Из подземной клетки явились цветы,

⁶⁵ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 129.

⁶⁶ Там же. С. 143.

Морозом прежде побиенны.
Уже все райские птицы
Выпущены из темницы.
Повсюду летают, сладко воспевают,
Веселья исполнены...⁶⁷

Диалог «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира» открывает текст песни:

О жизнь беспечна! О драгий покой!
Ты дражайший мне всяких вещей.
На тебя смотрит везде компас мой.
Ты край и гавань жизни моей.
Мне одна в свете тишина нравна:
И безмятежный, неславный путь.
Се моя мера в житии главна.
Весь да кончится мой циркуль тут!⁶⁸

Шаг 2. Симфония литературы

Литературные тексты Сковороды также разнообразны по жанрам. Это: басни, стихотворения. И в них уже отчётливее просматривается цель — музыка, в которой присутствует Бог.

Так, в басне «Соловей, Жаворонок и Дрозд» говорится о певческом таланте. Несмотря на то, что он принадлежит разным его носителям (в басне — птицам), он способствует дружбе:

«Счастлив, кто хоть одну только тень доброй дружбы нажить удостоился. Нет ничего дороже, слаще и полезнее её... Сладка вода с другом, славна с ним и безименность»⁶⁹.

В басне «Кукушка и Косик» утверждается, что пение существует не для развлечения, а чтобы сопровождать сродный труд:

«Счастлив, кто сопряг сродную себе частную должность с общему. Сия есть истинная жизнь. И теперь можно разуметь следующее Сократово слово: “Иные на то живут, чтоб есть и пить, а я пью и ем на то, чтоб жить”»⁷⁰.

⁶⁷ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 89–90.

⁶⁸ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 412.

⁶⁹ Там же. С. 105.

⁷⁰ Там же. С. 93.

В басне «Жаворонки» высказывается убеждение:

«Знай, друг мой, и всегда себе сию песенку пой:

Не тот орёл, что высоко летает,

Но тот, что легко садает...

Многие без природы изрядные дела зачинают, но худо кончат. Доброе намерение и конец всякому делу есть печать»⁷¹.

Ещё более просматривается искомая цель в басне «Волк и козлёнок». Здесь уже появляется тема игры на музыкальном инструменте:

Козля от стада осталось до беса.

Се ж и товарищ бежит — Волк из леса,

Кинулось было с начала в утеки.

Потом став, так сказала Драпеке:

«Я знаю, что мне нельзя минуть смерти

От твоих зубов. Но будь милосердый!

Сделай, молю тебя, ту милость едину:

На флейтузе мне заграй на кончину,

Чтоб моя мне жизнь увенчалась мила,

Сам, мудрый, знаешь, что в конце вся сила...»

«Не знал я сего во мне качества», —

Волк себе мыслит... Потом минавета

Начал надувать, а плясать Козлятко,

Волка хвалами подмазывая гладко.

Вдруг юрта собак, как вихрь, вокруг их стала.

Музыканта из рук и флейта упала...

Не дотолпятся. А он вздыхает:

«На что (сам себе) стал ты капельмейстром,

Проклятый, с роду родившись кохмейстром?

Не лучше ль козы справлять до россолу,

Неж заводить музыкантскую школу?

А! а! достойно!..» А собаки, рыла

Потопивши, рвут... И так смерть постигла⁷².

Дальнейшее движение к конечной цели демонстрируют стихотворения, которые уже по праву называются песнями, поскольку к ним была сочинена музыка, причём самим Сковородой. Наиболее яркие такие песни составили цикл из 30 произведений и были названы Сковородой «Сад божественных песен» («Сад божественных песней»).

⁷¹ Сковорода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 81.

⁷² Там же. С. 460–461.

К сожалению, музыка этих песен практически не сохранилась. Приведём тексты (в сокращении) песен, к которым музыка сохранилась:

№ 4 («Ангелы, снижайтесь»)

Ангелы, снижайтесь, ко земле сближайтесь,
Господь бо, сотворивший веки, живёт ныне с человеки.
Станьте с хором все собором,
Веселитесь, яко с нами Бог!

Се час исполняется! Се Сын посылается!
Се летá пришла кончина! Се Бог посылает Сына.
День приходит, Дева родит,
Веселитесь, яко с нами Бог!⁷³

№ 10 («Всякому городу нрав и права»)

Всякому городу нрав и права;
Всяка имеет свой ум голова;
Всякому сердцу своя есть любовь,
Всякому горлу свой есть вкус каков, —
А мне одна только в свете дума,
А мне одно только нейдет с ума...

Строит на свой тон юриста права,
С диспут студенту трещит голова.
Тех беспокоит Венерин амур,
Всякому голову мучит свой дур, —
А мне одна только в свете дума,
Как умереть бы мне не без ума...⁷⁴

№ 13 («Ах, поля, поля зелены»)

Ах, поля, поля зелены,
Поля цветами распещрены!
Ах, долины, яры,
Круглы могилы, бугры!
Ах, вы, вод потоки чисты!
Ах, вы, берега трависты!
Ах, ваши волоса,
Вы, кудрявые леса!..⁷⁵

⁷³ Сковорода Г. С. Сад божественных песней. Харьков, 2009. С. 161.

⁷⁴ Там же. С. 170–171.

⁷⁵ Там же. С. 176–177.

И последний:

№ 18 (Ой, ты, птичко желтобоко)
Ой, ты, птичко желтобоко,
Не клади гнезда высоко!
Клади на зелёной травке,
На молоденькой муравке.
Вот ястреб над головою
Висит, хочет ухватить,
Вашею живёт он кровью,
Вот, вот когти он острит!⁷⁶

Шаг 3. Симфония музыки (музыкального искусства)

Музыкальные сочинения Сковороды также чрезвычайно разнообразны в жанровом плане, при этом жанры делятся на вокальные и инструментальные.

Вокальные: песни-романсы (к которым относят песни «Сада божественных песен»), духовные песни («Христос Воскресе» «Воскресения день», «Иже Херувимы», последняя была издана при поддержке Д. Бортиянского в 1804 году), канты, хоровые концерты, в том числе — двойные хоровые концерты.

Инструментальные: гармонизации духовных напевов (например, канона Пасхи обиходного распева), инструментальные импровизации.

Все эти жанры выстраиваются таким образом, что *уже последовательно приводят к музыке (Богу)*. Свидетельством приведения служит постепенное «истаивание» сохранённой музыки. В итоге абсолютно не сохранённой оказалась музыка, созданная Сковородой в процессе импровизаций. Эту музыку он предназначал исключительно для слушания (вслушивания — по-слушания!). О создании такой музыки вспоминает Михаил Ковалинский: «Не довольствуясь беседою... приглашал он друга своего (М. Ковалинского. — А. К.) в летнее время

⁷⁶ Сковорода Г. С. Сад божественных песней. С. 186. Указанные песни стали очень популярными, при этом мелодии песен варьировались исполнителями. Наиболее популярной стала песня № 10: «Всякому городу нрав и права». Она не только исполнялась как самостоятельное произведение, но и вошла в состав музыкальных сочинений других авторов (музыкально-драматическое произведение И. П. Котляревского «Наталка Полтавка» и, с изменённым текстом, в оперу В. А. Пашкевича «Санкт-Петербургский гостиный двор»). Исключительно востребована песня и сегодня. Она входит в репертуар многих современных кобзарей-исполнителей: Сергея Захарца, Тараса Компаниченко, Александра Триуса и др.

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 страшиливости людской, возбуждаемой в воображении их от усопших тел. Иногда пел там что-либо приличное благодушеству; иногда же, удалясь в близлежащую рощу, играл на флейтравере (! — А. К.), оставя друга молодого между гробов одного, якобы для того, чтоб издали ему приятнее было слушать музыку»⁷⁷. Не содержалась ли именно в музыке, рождаемой в процессе импровизаций Сквороды, музыка, в которой жил Бог?⁷⁸

Заключение

Богоискательство Сквороды через движение к музыке (в пределе — к той, в которой и сокрыт Бог) повлияло на многих деятелей русской культуры: Иннокентия Анненского, Вячеслава Иванова, Александра Блока, но особенно — на Андрея Белого. У Белого даже есть произведения (пожалуй, наиболее значительные в его творческом наследии), которые он назвал «Симфонии».

А. Белый написал четыре симфонии: первая — «Северная симфония (1-я, героическая)», вторая — «Симфония (2-я, драматическая)», третья — «Возврат» и четвёртая — «Кубок метелей». Как отмечал Белый, «я пишу нечто очень смутное, это впоследствии легло в основу формы “симфоний”, нечто космическое и одновременно симфоническое»⁷⁹.

Симфонии были организованы подобно музыкальным произведениям и были призваны «способствовать конкретному обнаружению метафизических начал в фактуре “музыкально” ориентированного словесного текста»⁸⁰.

Особенно яркой была 2-я симфония. Интересно, что Э. К. Метнер находил в этой симфонии мотив («Невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена»), близкий мотиву из сонаты для фортепиано f moll, op. 5 Н. К. Метнера (своего брата). Он писал, что «предло-

⁷⁷ Скворода Г. С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 393.

⁷⁸ Правомерность такого вопроса диктуется тем, что создаваемая Сквородой в процессе импровизаций музыка воплощала единение энергий импровизирующего и энергий Первотворца — в полном соответствии с учением исхазма о слиянии энергий человека и энергий Бога.

⁷⁹ Белый А. Материал к биографии // ЦГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 11 об.

⁸⁰ Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Андрей Белый. Симфонии. Л., 1991. С. 7.

жил композитору (Н. К. Метнеру. — А. К.) прочесть неизвестную ему вторую симфонию, а затем просил его сыграть свою, никому пока неведомую вещь, незнакомому автору симфонии... Оба согласились (относительно близости этих мотивов. — А. К.)»⁸¹.

Сам Белый неоднократно указывал на связь своего творчества с творчеством Сковороды («громادнейшего», как подчёркивал Белый, Сковороды). Впервые в пору штудирования Канта, которое повлекло за собой разочарование в идеях кенигсбергского мыслителя и поворот к славянофилам. «Смена ориентиров» предопределила переделку Белым своего стихотворения «Искуситель», в котором, в новой его версии, появились такие заключительные строки:

Оставьте... В этом фолианте
Мы все утонем без следа!..
Не говорите мне о Канте!..
Что Кант?.. Вот... есть... Сковорода...⁸²

Но, на наш взгляд, особенно Белый продемонстрировал связь своих творческих устремлений с творческими принципами Сковороды в романе «Петербург». В эпилоге романа так говорится о занятиях героя, Николая Аполлоновича Аблеухова (в котором обнаруживаются черты автора романа), после его путешествия по разным странам и последующего возвращения в Россию: «В 1913 году Николай Аполлонович продолжал ещё днями расхаживать по полю, по лугам, по лесам, наблюдая с угрюмою ленью за полевыми работами; он ходил в картузе; он носил поддёвку верблюжьего цвета; поскрипывал сапогами; золотая, лопатобразная борода разительно изменяла его; а шапка волос выделялась отчётливой совершенно серебряной прядью... жил одиноко он; никого к себе он не звал; ни у кого не бывал; видели его в церкви; говорят, что *в самое последнее время он читал... Сковороду* (выд. нами. — А. К.)»⁸³.

Завершая статью, и солидаризируясь с героем романа А. Белого, выскажем напутствие: «Читайте Сковороду!», даже точнее: «Изучайте Сковороду!» Очевидно, что такое напутствие практически совпадает с напутствием Пифагора: «Изучайте монохорд!» И, думается, это не случайно...

⁸¹ Метнер Э. К. Симфонии Андрея Белого // Приднепровский край (Екатеринослав). 1903. № 2023, 16 декабря.

⁸² Лавров А. В. Андрей Белый и Григорий Сковорода // Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 163.

⁸³ Белый А. Петербург. М., 2022. С. 573.

ГИМН МУЗЫКЕ: КН. В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

Князь Владимир Фёдорович Одоевский (1803–1869) обладал множеством различных талантов. Он проявил себя как философ, теоретик искусства, писатель, композитор, учёный-изобретатель, общественный деятель. И всё же, при всём многообразии своих творческих проявлений, В. Ф. Одоевский прежде всего был *философом*. И философом он был не столько потому, что писал философские тексты (весьма разрозненные, как правило, входившие в другие его произведения) и даже был основателем первого в России философского кружка — «Общества любомудрия», сколько в силу своего *философского мышления*. Можно сказать: к чему бы ни прикасалась мысль Одоевского, то сразу становилось «добычей философии»⁸⁴.

Философская работа Одоевского заключалась в стремлении построить целостный Универсум, воплощением которого для него была *гармония*⁸⁵.

Гармонию Одоевский понимал как *единство Духа и предметного мира*. О таком понимании гармонии он писал во многих своих произ-

⁸⁴ Показательно название произведения В. Ф. Одоевского: «Пёстрые сказки, с красным словом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии...», где под именем Ирины Модестовича Гомозейки скрывается сам Одоевский.

⁸⁵ На это обращает внимание П. Н. Сакулин, владевший огромным объёмом информации о творчестве В. Ф. Одоевского. В одной из своих статей Сакулин подчёркивает то, что Одоевский «стремился... к гармонии... Это была его характерная особенность» (*Сакулин П. Н. Романтизм и «неоромантизм» // Вестник Европы. 1915. Кн. 3. Март. С. 159*). Об этом пишет и В. В. Зеньковский, отмечая, что «в последней книге “Мнемозины” (1825 года. — А. К.) Одоевский защищает необходимость “познания живой связи всех наук”, иначе говоря, необходимость исходить в изучении отдельных сторон бытия из “гармонического здания целого”» (*Зеньковский В. В. История русской философии. М., 2011. С. 142*).

ведениях, при этом чётко обозначая два ракурса размышлений: *теоретический* и *художественный*.

В *теоретическом* плане Одоевский размышлял о гармонии в своих работах 20-х годов. В этих работах, постигая гармонию, мыслитель акцентировал значимость *рационального начала (разума)*.

В 20-е годы Одоевским было создано большое количество трудов, в которых речь идёт о гармонии, однако наиболее глубоко и последовательно он пишет о ней в своём трактате **«Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» (1823–25 гг.)**. (Именно в этом трактате обнаруживаются яркие теоретические вкрапления, касающиеся гармонии.)

В разделе трактата, имеющем название «Гномы XIX столетия», Одоевский отмечает: «Бывая свидетелем ежедневных явлений, нельзя не заметить, что в каждом из них две стороны, без которых никакое явление быть не может: это — самое явление и наблюдатель оно, или мы... Нет явлений для человека и человек не существует... Явления без наблюдателя не суть уже для него явления. Но совокупление всех явлений есть *природа*. Следственно, природа есть беспрестанное зрелище человеческого духа; жизнь духа есть беспрестанное наблюдение или созерцание... Между духом и предметом — гармония; условие гармонии и соизмеримости — однородность; дух и предметы однородны; дух повторяется в предметах; предметы повторяются в духе...

Но дух *один* — предметов *множество*. Как могут они быть однородны? Как может быть между ними гармония? Как могут быть они соизмеримы? Каким образом дух повторяется в предметах, предметы повторяются в духе? Ясно, что тогда только это может быть, когда предметы будут относиться к духу, как особенное, или особенности, к общему; другими словами, когда в *едином* будет заключаться *многообразие*, а *единое* распадаться в *многообразие*»⁸⁶.

В разделе «О сущности теории» Одоевский углубляет мысль о гармонии, заявляя о том, что *гармония предопределяется существованием Безуслова (Абсолюта)*. Как пишет Одоевский, «существование *Безуслова* находится не только в природе, но мысль о том в самой

⁸⁶ Одоевский В. Ф. Гномы XIX столетия // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 171–172. Раздел «Гномы...» позже вышел из состава трактата и стал самостоятельным сочинением, но о том, что он первоначально входил в его состав, свидетельствует неосуществившееся желание В. Ф. Одоевского поставить этот раздел в начало трактата. См.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. С. 600.

душе человека, эта мысль родная душе, она свойство души человеческой»⁸⁷. На этом основании, полагает Одоевский, душа человеческая *стремится к слиянию с Безусловом*⁸⁸.

Особой любовью Одоевского была музыка, поскольку, по убеждению мыслителя, *музыка — кратчайший путь к гармонии*. Вот как он пишет об этом в трактате «Опыты...», в уже приводимом разделе трактата «О сущности теории»: музыка, подчёркивает Одоевский, есть звуковое воплощение гармонии *живящего и мертвящего* начал. Живящее и мертвящее начала «в музыке являются под видами *согласия и несогласия...* (или. — А. К.) *созвучия и противозвучия* (consonantia — dissonantia)⁸⁹. При этом, утверждает Одоевский, *музыка — «прямой язык души», а значит, непосредственное выражение слиянности души и Безуслова*.

Мыслитель разъясняет: «Согласие и несогласие являются под видом двух родов созвучий: *твёрдых и мягких* (cantus duves — cantus mollis, maggiore — minore). Они оба соответствуют двум началам наших чувствований: *весёлому и печальному...*

Полярность является в самом *созвучии...* отчего бас, голос средний и совокупность их, того и другого, — голос высший или дискант. В природе сия двойственность является четырьмя рядами человеческих голосов (отвечающих четырём возрастам человека): басом, тенором, альтом, дискантом»⁹⁰.

Что касается *художественного аспекта* постижения гармонии, то Одоевский пришёл к нему в своих литературных произведениях, создававшихся им в 30-е годы. В этих произведениях в разговоре о гармонии доминирует *иррациональный подход (чувство)*⁹¹.

⁸⁷ 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. С. 157.

⁸⁸ Своеобразно подчёркивает значимость гармонии Одоевский в статье «Секта идеалистико-элеатическая» (из «Словаря истории философии»): деятель искусств, отмечает мыслитель, «останавливается на окружности, когда нет ему проводника к средоточию, из коего все явления представились бы ему в гармонической, живой целостности» (Одоевский В. Ф. Секта идеалистико-элеатическая [отрывок] // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. С. 188).

⁸⁹ Одоевский В. Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке. С. 157–158.

⁹⁰ Там же. С. 158.

⁹¹ Если в 20-е годы Одоевский делал упор на рациональное, то в 30-е годы — на иррациональное уяснение гармонии. Такой поворот был связан с осознанием мыслителем значимости инстинкта — «инстинктуального чувства», по определению Одоевского. В заметке «Наука инстинкта. Ответ

В указанных произведениях Одоевский вновь главным образом пишет о музыке, но с ещё большим воодушевлением, поскольку усматривает в ней *неудержимую иррациональную стихию, приобщающую к гармонии*. С таким пониманием говорится о музыке во многих литературных сочинениях Одоевского, особенно ярко — в рассказах «**Последний квартет Бетховена**» (1830) и «**Себастьян Бах**» (1835) (позже включённых Одоевским в его роман «Русские ночи») ⁹².

В рассказе «Последний квартет Бетховена» изображается мощная творческая работа Бетховена. Показан волевой порыв композитора к гармонии. Вот несколько фрагментов из этого произведения.

Бетховен обращается к Луизе (персонажу, созданному воображением Одоевского):

«Идучи, я придумал симфонию, которая увековечит моё имя; напишу её и сожгу все прежние. В ней я превращу все законы гармонии, найду эффекты, которых до сих пор ещё никто не подозревал; я построю её на хроматической мелодии двадцати литавр; я введу в неё аккорды сотни колоколов, настроенных по различным камертонам» ⁹³.

И далее Одоевский пишет:

Рожалину» (содержание заметки, по всей видимости, обдумывалось в 30-е годы) Одоевский пишет: «Необходимо, чтобы разум наш иногда оставался праздным и переставал устремляться вне себя, иначе дать место развитию инстинктуального чувства, ибо точно так же, как человек может дойти до *сумасшествия*, предаваясь одному инстинктуальному бессознательному чувству (высшая степень сомнамбулизма), так может дойти до *глупости*, умертвив совершенно в себе инстинктуальное чувство расчётом разума» (Одоевский В. Ф. Наука инстинкта Ответ Рожалину // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 201). При этом Одоевский «инстинктуальное чувство» рассматривает как высшую ступень разума, возвышение разума. «Разум, — констатирует Одоевский, — действует лишь в круге известных ему предметов и по законам, им самим изобретённым; («инстинктуальное чувство». — А. К.) открывает неизвестное и по сим законам, разумом не определённым, которых он может знать существование, но подробности которых ему неизвестны» (Там же).

⁹² Заметим, что уже в конце 20-х годов Одоевский создаёт подобные рассказы. Один из них — «Мир звуков» (Одоевский В. Ф. Мир звуков [отрывок] // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. С. 176).

⁹³ Одоевский В. Ф. Последний квартет Бетховена // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 80.

«С семи словами Бетховен подошёл к фортепиано, на котором не было ни одной целой струны, и с важным видом ударил по пустым клавишам. Однообразно стучали они по сухому дереву разбитого инструмента, а между тем самые трудные фуги в 5 и 6 голосов проходили через все таинства контрапункта»⁹⁴.

Или ещё фрагмент:

«— Слышишь ли? — сказал (Бетховен. — А. К.) Луизе. — Вот аккорд, которого до сих пор никто ещё не осмеливался употребить. — Так! я соединю все тоны хроматической гаммы в одно созвучие и докажу педантам, что этот аккорд правилен. — Но я его не слышу, Луиза, я его не слышу! Понимаешь ли ты, что значит не слышать своей музыки?.. И чем мне грустнее, Луиза, тем больше нот мне хочется прибавить к (этому аккорду. — А. К.), которого истинных свойств никто не понимал до меня...

Я холодного восторга не понимаю! Я понимаю тот восторг, когда целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями, кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся»⁹⁵.

И последний:

«Ах! я бы хотел, Луиза, передать тебе последние мысли и чувства, которые хранятся в сокровищнице души моей, чтобы они не пропали... Но что я слышу?..

С этими словами Бетховен вскочил и сильным ударом руки растворил окно, в которое из ближнего дома неслись гармонические звуки. — Я слышу! — воскликнул Бетховен, бросившись на колени, и с умилением протянул руки к раскрытому окну. — Это симфония Эгмонта, — так, я узнаю её: вот дикие крики битвы; вот буря страстей; она разгорается, кипит; вот её полное развитие — и всё утихло, остаётся лишь лампада, которая гаснет, — потухает — но не навеки... Снова раздались трубные звуки: целый мир ими наполняется, и никто заглушить их не может»⁹⁶.

⁹⁴ Одоевский В. Ф. Последний квартет Бетховена. С. 81.

⁹⁵ Там же. С. 81, 83.

⁹⁶ Там же. С. 83–84.

В «Себастьяне Бахе» описан процесс восхождения композитора к гармонии, торжественное пребывание в ней. Также приведём несколько фрагментов из этого сочинения.

«Здесь (в эйзенахской соборной церкви. — А. К.) в первый раз Себастьян услышал звуки органа. Когда полное, потрясающее сердце созвучие, как дуновение бури, слетело с готических сводов, — Себастьян позабыл всё его окружающее; это созвучие, казалось, оглушило его душу; он не видал ничего — ни великолепного храма, ни рядом с ним стоявших юных исповедниц, почти не понимал слов пастора, отвечал, не принимая никакого участия в словах своих; все нервы его, казалось, наполнились этим воздушным звуком, тело его невольно отделялось от земли... он не мог даже молиться»⁹⁷.

Ещё:

«(В церкви. — А. К.) таинство зодчества соединилось с таинствами гармонии; над обширным, убегающим во все стороны от взора помостом полные созвучия пересекались в образе лёгких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны; от тысячи курильниц восходил благоухающий дым и всю внутренность храма наполнял радужным сиянием... Ангелы мелодии носились на лёгких облаках его и исчезали в таинственном лобзании; в стройных геометрических линиях воздымались сочетания музыкальных орудий; над святилищем восходили хоры человеческих голосов; разноцветные завесы противозвучий свивались и развивались пред ним, и хроматическая гамма игривым барельефом струилась по карнизу... Всё здесь жило гармонической жизнью, звучало каждое радужное движение, благоухал каждый звук»⁹⁸.

И последний:

«Но есть ещё высшая степень души человека, которой он не разделяет с природой, которая ускользает из-под резца ваятеля, которую не доскажут пламенные строки стихотворца, — та степень, где душа, гордая своей победой над природой, во всём блеске сла-

⁹⁷ Одоевский В. Ф. Себастьян Бах // Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 110.

⁹⁸ Там же. С. 113.

вы, смиряется пред вышней силой, с горьким страданием жаждет перенести себя к подножию её престола и, как странник среди роскошных наслаждений чуждой земли, вздыхает по отчизне; чувство, возбуждающееся на этой степени, люди назвали *невыразимым*; единственный язык сего чувства — *музыка*: в этой высшей сфере человеческого искусства человек забывает о бурях земного странствования; в ней, как на высоте Альп, блещет безоблачное солнце гармонии...»⁹⁹.

Очевидно, что Одоевский интерпретирует музыку как великую, могущественную силу, являющую гармонию! А это — настоящий гимн музыке!

⁹⁹ Одоевский В. Ф. Себастьян Бах. С. 121.

МУЗЫКА КАК ЛИТУРГИЯ (О. ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ)

Русская культура всегда была богата разносторонне одарёнными людьми (Г. С. Скворода, В. Ф. Одоевский и другие). Одним из ярчайших представителей этих одарённых людей явился о. Павел Флоренский (1882–1937): Флоренский был философом, учёным, писателем, инженером, искусствоведам, но главное, что предопределило все его таланты, — он был *священником*¹⁰⁰.

Быть священником — одновременно и житейская — земная, и Божественная — небесная обязанность. По словам святого Иоанна Златоуста: «Священнослужение совершается на земле, но по чиноположению небесному; и весьма справедливо, потому что ни человек, ни ангел, ни архангел, и ни другая какая-либо сотворённая сила, но сам Утешитель учредил это чинопоследование, и людей, ещё облечённых плотью, соделал представителями ангельского служения. Посему священнодействию нужно быть столь чистым, как бы он стоял на самых небесах посреди тамошних сил»¹⁰¹.

Имея множество творческих интересов, Флоренский с детства тянулся к музыке. Как вспоминал мыслитель, его дом в Тифлисе «был полон звуками». Исполнялась главным образом классика, «из инструментальных произведений... лишь наиболее строгие». Мать, её сестры, а также тётя Соня хорошо пели, имея от природы «чистые и чрезвы-

¹⁰⁰ Написано огромное количество работ о П. А. Флоренском, но не в одной из них специально не оговаривается значимость священства в его биографии. Священство — сущность Флоренского, оно обусловило и творческий путь, и жизненную судьбу мыслителя.

¹⁰¹ *Иоанн Златоуст, свят. О священстве // Иоанн Златоуст, свят. Полное собрание сочинений [В 12 томах]. Том 1. М., 2017. С. 495. Есть современные работы об этом, см., напр.: Соработники у Бога: О священстве и церковной иерархии. М., 2000; Канонические постановления Православной Церкви о священстве. М., 2015; Андрей (Конанос), архим. Источник радости: беседы о Церкви и священстве: Пер. с болг. М., 2019.*

чайно приятного тембра голоса». Тётя Соня несколько лет обучалась в Лейпцигской консерватории пению и игре на фортепиано, «она любила штудировать... Гайдна, Моцарта и Бетховена». Произведения этих композиторов «были восприняты мною... не как хорошая музыка, даже не как очень хорошая, но как единственная. “Только это и есть настоящая музыка” — закрепилось во мне с раннейшего детства». «Когда... уже окончив университет и Академию, я прикоснулся к Баху, — признавался Флоренский, — я понял, чего искал я в детстве и в какую сторону представлялся мне необходимым ещё один шаг музыкального развития»¹⁰².

В сочинениях названных композиторов Флоренский прежде всего ценил *ритмическую организацию звучания*. Эта организация была для мыслителя воплощением организации Космического звучания, образом которого для него было *море*.

Флоренский отмечал: «В набегающих и отбегающих ритмах баховских фуг и прелюдий (я. — А. К.) слышу (морской. — А. К.) прибой... этот зовущий, вечно зовущий шум набегающих и убегающих (морских. — А. К.) волн, сливающийся из бесконечного множества отдельных сухих шумов и отдельных шипящих звуков, шелестов, всплесков». Я вижу себя «на берегу моря... лицом к лицу перед родимой, одинокой, таинственной и бесконечной Вечностью, из которой всё течёт и в которую всё возвращается»¹⁰³.

Флоренский слышал море как Космическую Симфонию. Для него «ропот моря — оркестр бесконечного множества инструментов», которым ему хотелось *дирижировать*¹⁰⁴.

В сознании Флоренского — дирижёра-священника — Космическая Симфония была Небесной Литургией, воплощением которой являлась земная, церковная, Литургия. А о том, что Небесная Литургия воплощается в церковной, говорит тот факт, что церковная Литур-

¹⁰² Флоренский П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 2004. С. 91, 92, 93.

¹⁰³ Там же. С. 43, 44.

¹⁰⁴ Как подчёркивал П. Флоренский, «я всегда был полон звуков и разыгрывал в воображении сложные оркестровые вещи в симфоническом роде, причём потоки звуков просились в мою душу непрестанно, днём и ночью, и стоило мне остаться без очень ярко выраженного интереса в другой области, как мои оркестры начинали улаживать меня, а я ими дирижировал. (И вообще. — А. К.) я много раз думал, что... может быть, деятельность дирижёра была моим истинным призванием». Флоренский П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. С. 90.

гия именуется Божественной Литургией¹⁰⁵. Вот как разъясняет смысл Божественной Литургии протоирей Алексей Уминский: «Литургия (Божественная Литургия. — А. К.) — есть абсолютная концентрация не только нашего ожидания Царствия Божия, а само пришествие Царствия Божия в силе.

Возвещая начало Литургии, мы свидетельствуем о том, что Царствие Небесное уже пришло. Оно уже наступило, уже предстало перед нами во всём своём непостижимом величии, и мы с трепетом готовы войти в Него... Люди, участвующие в Литургии, становятся победителями времени и связанного с ним тления; небо спускается на землю, и храм Божий превращается в Небо на земле»¹⁰⁶.

По Флоренскому, Божественная Литургия — далее будем говорить: Литургия, в организационном плане подобна сочинениям Гайдна, Моцарта, и потому *насквозь музыкальна*.

На протяжении всей своей творческой жизни Флоренский *пытался понять музыкальность Литургии*. Он продвигался к своей цели поэтапно, и этапами на этом пути для него становились его работы, в которых он затрагивал тему музыкальности богословских текстов и литературных произведений.

По-видимому, первой работой мыслителя в указанном направлении явилось сочинение «**Св. Иаков, брат Господень (Характеристика “Послания” и личности)**» (1908).

Это сочинение по Новому Завету Флоренский написал, будучи студентом 4 курса Московской Духовной Академии. В нём он исследует личность св. Иакова — родного брата Иисуса Христа. Исследует интересно — анализируя текст «Послания». «Задача настоящей работы, — подчёркивал Флоренский, — взглянуть в “lineamenta” Иакова... Каков Брат Господень?». Но, утверждает Флоренский, «вглядеться в св. Иакова — это значит прежде всего взглянуть в его “Послание”»¹⁰⁷. Флоренский «вглядывается» в «Послание», чтобы увидеть в нём св. Иакова. И что он видит?

¹⁰⁵ Божественная Литургия (греч. Θεία Λειτουργία — Божье общее дело) — Божья служба. И здесь не понятно, то ли служба совершается Богу, то ли сам Бог управляет службой, вспоминаются слова посланников князя Владимира, услышавших Божественную Литургию в Константинополе: «Не знали — на небе или на земле мы». Смоленская летопись: В 2 ч. Ч. 1. Смоленск, 2012. С. 110.

¹⁰⁶ Уминский А., *прот.* Божественная Литургия: объяснение смысла, значения, содержания. М., 2012. С. 51–52.

¹⁰⁷ Флоренский П. А. Св. Иаков, Брат Господень (Характеристика «Послания» и личности) // Флоренский П. А. Богословские труды: 1902–1909. М., 2018. С. 403.

Прежде всего исследователь обращает внимание на речь (стиль письма) св. Иакова: «Речь идёт прямо из сердца, непосредственно через рассудочный анализ, хотя это не исключает тонкости в обработке и строгости в построении: законы, согласно которым течёт речь, суть законы сердечной деятельности... Такая речь по существу своему не может вызывать себе отпора в сердце. Она прямо идёт в душу»¹⁰⁸. Флоренский отмечает: «Чем свободнее раскрываются душевные движения, тем точнее соответствуют они своим внутренним строем той или иной музыкальной (выд. нами. — А. К.) форме... В этом соответствии, нельзя видеть лишь более или менее удачной аналогии. Нет. Это — существенная связь, обусловленная самой природой музыкальной формы, как всецело отдающейся потоку чистой, беспредметной и безвольной лирики»¹⁰⁹.

Таким образом, размышляя над речью св. Иакова, Флоренский приходит к убеждению о естественности музыкальной структуры «Послания».

Такая структура, по Флоренскому, подготовлена тем, что в четырёхчастном построении текста «темп душевного движения в частях, тональность звучащих там эмоций, образ и способ, по которым сменяются друг другом идеи и эмоции... различает одну часть «Послания» от другой»¹¹⁰.

Анализируя текст, Флоренский использует большое количество специальных музыкальных терминов: *allegro con spirito*, *andante grave*, *legato*, *staccato* и др.

Следующим произведением, в котором Флоренский касается темы музыкальности богословских текстов, литературных творений, стала его магистерская диссертация «**Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах**» (1914).

В диссертации Флоренский в указанной теме фиксирует четыре момента:

1. Вся система догматов Православной Церкви представляет собой музыкальное построение¹¹¹.

2. Упомянутая в церковных текстах музыка основана на соотношении согласного и несогласного, созвучного и несозвучного¹¹².

¹⁰⁸ Флоренский П. А. Св. Иаков, Брат Господень (Характеристика «Послания» и личности). С. 421.

¹⁰⁹ Там же. С. 404.

¹¹⁰ Там же. С. 405.

¹¹¹ Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 2012. С. 60.

¹¹² Там же. С. 160.

3. Такая музыка определяется не отдельными тонами, а соединениями тонов¹¹³.

4. Эта музыка есть выражение религиозного чувства. Данный тезис Павел Флоренский поясняет, обращаясь к роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Флоренский пишет: «Но и ныне кто не переживал умиряющей благодати “света вечернего”, какой-то непонятной кротости и по-ту-сторонности лучей заходящего солнца. Это, всем известное чувство, — одна из музыкальных тем Ф. М. Достоевского, и она вступает у него всегда в образ лучей заходящего солнца. Так, неземною музыкою звучат предсмертные слова старца Зосимы: “Благословляю восход солнца ежедневный, и сердце моё по-прежнему поёт ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его, а с ними тихие кроткие умилённые воспоминания, милые образы из всей долгой и благословенной жизни”»¹¹⁴.

И вот текст П. А. Флоренского, в котором он уже прорывается к музыкальности Литургии — текст доклада, прочитанного им в 1918 году на заседании Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры и опубликованного в 1922 году: «**Храмовое действие как синтез искусств**» (1922).

В этом небольшом сочинении Флоренский определённо говорит о музыкальности Литургии (Храмового действия), употребляя понятие «музыкальная драма». Автор утверждает: «Синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию, — поэзию всех видов, сам являясь в плоскости эстетики — музыкальной драмой. Тут всё подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы, и потому всё, соподчинённое тут друг другу, не существует или, по крайней мере, ложно существует взятое порознь»¹¹⁵.

¹¹³ Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. С. 655–656.

¹¹⁴ Там же. С. 652.

¹¹⁵ Флоренский П. А. Храмовое действие как синтез искусств // Флоренский П. А. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 379. Высказанную мысль Флоренский развивает в своей статье «Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях»: «Храм действительно звучит неумолкающей музыкой... реянием невидимых крил, которое наполняет всё пространство... Это звучание его росписи, священный нечувственный звук слышится с объективной принудительностью и делается совершенно несомненным, что он исходит от изображений в их целом, а не примышляется нами». Флоренский П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-

Но наиболее полно и детально размышляет Флоренский о музыкальности Литургии в своих лекциях, подготовленных в 1918–1920-х годах и частично прочитанных в Москве в 1918 году в гимназии «Общества преподавателей», но никогда при жизни автора не публиковавшихся. Они были опубликованы только в наши дни: «Философия культа» (2004; 2014).

По существу в этих лекциях Флоренский и приходит к пониманию того, что было им последовательно осмысляемо в ранних работах (начиная со «Св. Иакова...» и заканчивая «Храмовым действием...»), — тайны музыкальности Литургии.

Флоренский осознаёт, что музыкальность Литургии, т. е. содержащаяся в ней музыка, — то, что и превращает её в Небесную Литургию, приготавливающую слушателя-христианина к слышанию им новых сфер музыки: теперь для него музыкой становится не только храм, в котором осуществляется Богослужение, но и вся его жизнь — жизнь христианина. Говоря об этом, Флоренский использует понятие «Типикон»¹¹⁶. По мысли Флоренского, «Типикон есть партитура (Небесной музыкальной пьесы. — А. К.), длящейся целый год, и оркестровки её распределены между всеми напластованиями бытия — от горних чинов ангельских и до стихий включительно. Вслушаемся в любой отдел культового года — и мы услышим тут не только сверх-земные голоса небожителей, но и голоса природы. Каждое движение культовое предполагает зараз участие всех сфер. (В культовом году. — А. К.) синкретизм... духовного и природного, исторического и типологического, библейски откровенного и общечеловечески религиозного *выступает... ради человека*»¹¹⁷.

Не вызывает сомнения, что в понимании Флоренского музыка есть Литургия — в её земном и Небесном измерении...

изобразительных произведениях // Флоренский П. А. История и философия искусства. 2-е изд. М., 2021. С. 350.

¹¹⁶ Типикон (греч. Τυπικόν от τύπος — образец, устав) — Богослужбная книга, регламентирующая церковную жизнь в течение года.

¹¹⁷ Флоренский П. А. Философия культа (Опыт православной антропологии). М., 2014. С. 300, 302. По Флоренскому, вся эта «музыка бытия» не чувствуется, но переживается человеком. Интересно, что ещё в письме к В. В. Розанову, написанному 18 января 1913 года, Флоренский, как бы предвосхищая свой вывод, отмечает, что «в иные уши, чем те, что растут на голове, вливается эта музыка, и слышат её всем существом» (Письма П. А. Флоренского к В. В. Розанову // Розанов В. В. Собрание сочинений. Литературные изгнанники. Книга вторая. М.; СПб., 2010. С. 97). Жизнь человека начинает «строиться... по образу и по подобию оной небесной музыки» (Там же. С. 98).

ОСНОВНОЙ ВОПРОС ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ (ПО А. Ф. ЛОСЕВУ)

Алексей Фёдорович Лосев (1893–1988) — автор огромного количества сочинений в разных областях научного знания: философии, эстетики, культурологии, музыкознания.

Во всех этих трудах мы находим подтверждение мысли, высказанной об А. Ф. Лосеве его учителем П. А. Флоренским: как-то в разговоре с Н. Я. Симонович-Ефимовой в 1927 году Флоренский сказал: «Что касается Лосева, то он рефлектор, который сам тёмный, но отражает попадающие на него лучи и сразу же затем вновь потухает. Это неприятно. Я не знаю, почему он мне неприятен... Он пишет в моём духе. Но вот, вероятно, оттого, что у него всё бескровно, без внутренней напряжённости, это мысли или Булгакова, или мои»¹¹⁸.

Это обозначение Лосева Флоренским выражает оценку Павлом Флоренским трудов Лосева вообще, но и, конечно, в области музыки.

В текстах А. Ф. Лосева, посвящённых музыке, обнаруживаются три истока:

1. Пифагорейское учение о числе.
2. Романтическая идея о ведущем положении музыки среди искусств.

¹¹⁸ Из бесед с П. А. Флоренским, записанных Н. Я. Симонович-Ефимовой // Литературная газета, 9.11.1994. С. 6. Для наглядности приведём пример одного из таких отражений. В «Философии культа» Флоренский пишет: «Столь же неуместным и внутренне невозможным представилось бы каждение табаком, умашение икон душистым горошком... и возжигание в свечильнике керосина». Флоренский П. А. Философия культа (Опыт православной антропологии). М., 2014. С. 236. И то же читаем в «Диалектике мифа» у Лосева: «Зажигать перед иконами электрический свет так же нелепо и есть такой же нигилизм для православного, как... наливать в лампаду... керосин», «молиться со стеариновой свечой в руках, наливши в лампаду керосин и надушившись одеколоном, можно, только отступивши от правой веры». Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». 2-е изд., испр. и доп. М., 2022. С. 102, 114.

3. Догматы Православия.

И всё-таки, при всей разнородности мыслей Лосева о музыке, в них доминирует *пифагорейская идея о значении числа в музыке*. Именно доминирование этого подхода нашло отчётливое выражение в предлагаемой Лосевым философской модели музыки. Модель главным образом представлена в статье учёного: «**Основной вопрос философии музыки**» (1978). Обратимся к этой статье.

Прежде всего мыслитель указывает на то, что для построения какой-либо философской модели музыки необходимо установить предмет философствования, учёный называет его «музыкальный предмет». Далее философ подчёркивает, что этот предмет не является ни областью физики, физиологии, психологии, социологии или истории... Какая же наука занимается музыкальным предметом, согласно Лосеву?

По мнению Лосева, таким предметом в какой-то степени занимается теория музыки, та её сфера, в рамках которой музыка понимается как искусство времени. Лосев пишет: «Действительно, для того чтобы прослушать, воспринять и оценить музыкальный предмет, нужно затратить некоторое время, иной раз даже очень большое... В этом отношении время, пожалуй, более всего имманентно... музыке»¹¹⁹. Вместе с тем, отмечает Лосев, время не в полной степени выявляет специфику музыки, которая и не представляет собой «обязательно только искусство времени»¹²⁰. И далее формулирует важное положение: «Очевидно, музыка есть некоторого рода специфическая структура, которая осуществляется в том или другом времени или исполняется в том или другом темпе, но сама по себе не есть ни время, ни определённый темп. Очевидно, для определения музыки во временном процессе нужно искать какой-то более глубокий слой, который для музыки как для искусства времени необходим»¹²¹. Для того чтобы этот слой найти, считает Лосев, «необходимо сделать решительный шаг вперёд и проявить настоящий героизм в отбрасывании от музыки... всего качественного (связанного с поэтическими, историческими и др. образами. — А. К.) наполнения времени, которое как раз и является, по крайней мере с внешней стороны, характерным для музыки непосредственно ощутимым процессом. Именно отбросив от временного потока его качественное наполнение, мы получим некоторого рода бескачественно протекающее время». «Но что же это такое — бескачественно протекающее

¹¹⁹ Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 319.

¹²⁰ Там же. С. 320.

¹²¹ Там же.

время?» — спрашивает Лосев? И отвечает: «Это есть то, что философы и логики обычно называют *становлением*»¹²². Мыслитель подчёркивает, что он имеет в виду *собственно становление*, «чистое становление, фактически всегда заполненное тем или другим качественным содержанием». По суждению Лосева, это чистое становление «может рассматриваться как некоего рода вполне самостоятельная категория... Это и есть во временном потоке то, отбрасывание чего уничтожает уже и самую временную текучесть... *Становление есть основа времени*, а это значит, что оно есть и *последнее основание искусства времени*, то есть последнее основание и самой музыки»¹²³.

Далее Лосев переходит к расшифровке того, что, как он считает, есть становление.

«Становление, — указывает мыслитель, — есть прежде всего возникновение. Однако это такое возникновение, которое в то же самое время является и исчезновением. В становлении нет таких изолированных точек, которые, однажды возникнув, так и оставались бы всё время неподвижными, устойчивыми и не подлежащими никакому исчезновению. Наоборот, всякая точка становления в тот самый момент, когда она появляется, в этот же самый момент и исчезает»¹²⁴. Таким образом, «становление есть диалектическое слияние прерывности и непрерывности, сплошности и разрывности, или, вообще говоря, возникновения и уничтожения, наступления и ухода, происхождения и гибели»¹²⁵.

На основании высказанных умозаключений о становлении, замечает Лосев, можно уже сделать вывод относительно того, почему воздействие музыки на человека вызывает у последнего внутреннее волнение. Лосев утверждает: «Кажется, мы не ошибёмся, если скажем, что то внутреннее волнение, которое доставляется нам музыкальным феноменом, всегда и везде, у всех народов и племён и в любые исторические эпохи, совершенно не сравнимо с тем эстетическим впечатлением, которое мы получаем от немзыкальных предметов. Такого рода внутреннее волнение человек переживает потому, что музыка даёт ему не какой-нибудь устойчивый и неподвижный, хотя и самый прекрасный образ, но рисует ему само *происхождение* этого образа, его *возникновение*, хотя тут же и его *исчезновение*»¹²⁶. Таков механизм, уточняет

¹²² Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки. С. 322.

¹²³ Там же. С. 323.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Там же. С. 324.

¹²⁶ Там же.

Лосев, самой жизни. «Ведь жизнь, — подчёркивает философ, — есть прежде всего некоего рода сплошная текучесть... В процессах жизни хотя и важны составляющие её предметы, но ещё важнее само появление этих предметов, само их открытие, первое их ощущение и первое их познание... Процессы жизни приводят не только к возникновению той или иной предметности, но и к её неустойчивости, её развитию и расцвету, её увяданию и смерти. Но где же, кроме музыки, можно найти искусство, которое говорило бы не о самих предметах, но именно об их возникновении, их расцвете и их гибели?»¹²⁷ И если мы поймём, пишет Лосев, что «музыкальный феномен есть не что иное, как сама эта процессуальность жизни, то делается понятной... необычность волнения, которая доставляется музыкой»¹²⁸.

Лосев отмечает, что «становлением занимается... математика... именно она учит о так называемых постоянных и переменных величинах. Переменная величина в математике и является такой величиной, сущность которой выражается именно в процессах становления»¹²⁹. Однако, заявляет Лосев, «мы... не хотим отождествлять музыкальное становление с тем, которое изучается в математике... Музыкальное становление... есть становление не мысли, но ощущения и не в области мыслительной предметности, но в области чувственного восприятия вещей объективного мира. Другими словами, оно здесь не мысленно, но чувственно»¹³⁰. Но что интересно, дальше Лосев уходит от сферы чувств и говорит о чистом становлении: «Тезис, согласно которому именно становление лежит в основе музыки... неопровержим, и характеризует он в музыке самое главное. Без него никак нельзя объяснить того особенно волнующего характера, которым отличается музыкальное переживание». Именно становление в музыке «обладает средствами передавать... без-образную стихию жизни»¹³¹.

¹²⁷ Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки. С. 324–325.

¹²⁸ Там же. С. 325.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Там же. С. 326. Это утверждение Лосева в некотором смысле софистика. Известно, что и становление чувств, эмоций измеряется. См.: Тайманов Р. Е., Сапожникова К. В.: 1) Биофизические предпосылки создания измерительной модели восприятия структурных элементов музыки // Теория, методы и средства измерений, контроля и диагностики: Материалы II международной научно-практической конференции 21 сентября 2001 года, Новочеркасск: В 4 ч. Ч. 2. Новочеркасск, 2001. С. 58–65; 2) Измерение ожидаемого эмоционального воздействия музыки // Датчики и системы. 2007. № 6. С. 59–66.

¹³¹ Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 327.

И вот Лосев задаёт вопрос: «Какова же логическая структура этого чистого музыкального становления?» И отвечает: «В том простом становлении, о котором мы сейчас говорим, нет ни начала, ни конца, ни центра, ни вообще какой-либо середины... Оно строится по принципу “*всё во всём*”». И действует оно на человека «потому, что человек, никогда не мысливший о бесконечности и никогда не понимавший бесконечное в свете конечного, а конечное в свете бесконечного, при слушании музыки вдруг начинает испытывать единство и полную нераздельность того и другого, начинает... это чувствовать»¹³².

Таким образом, в рассматриваемой статье Лосева постоянно речь идёт о математике и происходит это потому, что, говоря о том или ином становлении в музыке, Лосев, на самом деле, говорит о становлении... числа¹³³.

А о том, что в понимании Лосева именно становящееся число лежит в основе музыки, определённо свидетельствует его работа «Музыка как предмет логики», опубликованная философом в 1927 году. Проследуем за построениями учёного в этой работе.

Для начала приведём посыл Лосева: «Музыка есть искусство *времени*, и музыкальная форма есть, прежде всего, временная форма»¹³⁴. Но что такое время? — вопрошает учёный. Время, по Лосеву, «есть становление числа... только повторение числа, воплощение и осуществление числа, подражание числу»¹³⁵. В связи с этим «жизнь чисел — вот сущность музыки», — утверждает философ¹³⁶. Вместе с тем, пишет Лосев, возникает вопрос, а что такое число, и приходит к выводу, что «число есть подвижной покой самотождественного различия смысла... или: число есть единичность... данная как подвижной покой самотождественного различия»¹³⁷. Таким образом, в результате теоретической проработки темы А. Ф. Лосев приходит к следующему пониманию музыки, или музыкального предмета, в его терминологии: «Музыкальный предмет есть чистое число, то есть единичность (смыслового) подвиж-

¹³² Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки. С. 327, 328, 329. Но здесь опять нонсенс. Лосев никак не может порвать с математикой. Конечное и бесконечное, даже если их осмыслять философски, — математические категории. См.: Балашов Л. Е. Мир глазами философа. (Категориальная картина мира). М., 2021.

¹³³ Известно, что у пифагорейцев число становящееся (живое). См. об этом в работах А. В. Волошинова, Л. Я. Жмудя, И. Д. Рожанского, А. И. Щетникова и других авторов.

¹³⁴ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 2012. С. 131.

¹³⁵ Там же. С. 143.

¹³⁶ Там же. С. 90.

¹³⁷ Там же. С. 151.

ного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой». «Подобно тому, как число диалектически переходит во время, — время диалектически переходит в движение. Музыка есть искусство и числа, и времени, и движения. Она даёт не только идеальное число, но и реальное воплощение его во времени, и не только реальное воплощение числа во времени, но и качественное овеществление этого воплощённого во времени числа, то есть *движение*». «Так, — отмечает учёный, — возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществлённого движения»¹³⁸.

Может сложиться впечатление о том, что мысли Лосева о музыке не имеют отношения к русской философии музыки¹³⁹. И всё-таки мыслителю удаётся вписаться в характерный для русских философов подход к музыке через... *осознание её как молитвы, ведущей человека к единению с Творцом*. Вот выразительнейшие в этом смысле слова Лосева: «В наивной и мечтательной песне Шуберта, в солнечных ликованиях творений Римского-Корсакова, в строгих контурах органного концерта Вивальди — разве нет молитвы, слёз, зудящего страдания, мучительных стонов и жалоб?»¹⁴⁰

Итак, Лосев — русский философ музыки, замечательно.

¹³⁸ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 164, 165.

¹³⁹ Показательно название статьи Ю. Н. Холопова: *Холопов Ю. Н. Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева* // Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева / Вопросы классической филологии. М., 1996. Вып. 11. С. 240–248. Судя по использованию в названии статьи соединительного союза «и», имеющего условно-следственное и противительно-уступительное значения, получается, что труды Лосева существуют отдельно от русской философии музыки (!).

¹⁴⁰ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 2012. С. 97. На близость музыки молитве Лосев обращает внимание и в других своих сочинениях: Лосев А. Ф.: 1) Трио Чайковского // Жизнь: Повести. Рассказы. Письма. СПб., 1993. С. 193; 2) Женщина-мыслитель // «Я сослан в XX век...»: В 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 77–78; 3) Очерки античного символизма и мифологии. 2-е изд., испр. М., 2021. С. 713; 4) Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». 2-е изд., испр. и доп. С. 151.

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Н. О. ЛОССКОГО

Николай Онуфриевич Лосский (1870–1965) проявлял огромный интерес к музыке. Вместе с тем идеи Лосского о музыке до сих пор не получили должного освещения.

Особенностью философии музыки Лосского было осознание им музыки в качестве сущностного компонента, а если говорить точнее, *скрепа* своего философского учения — *интуитивизма*. Для начала обратимся к самому учению.

Как учение интуитивизм оформлялся у Лосского практически на протяжении всей его творческой жизни. «Проблеск» идеи интуитивизма возник у философа ещё в 1898 году. Вот как он описывает это в своих «Воспоминаниях» (этот фрагмент часто цитируется в работах о Лосском): «Кажется... осенью 1898 года мы с С. А. Алексеевым ехали на извозчике по Гороховой улице. Был туманный день, когда все предметы сливаются друг с другом в петербургской осенней мгле. Я был погружён в свои обычные размышления: “я знаю только то, что имманентно моему сознанию, но моему сознанию имманентны только мои душевные состояния, следовательно, я знаю только свою душевную жизнь”. Я посмотрел перед собой на мгlistую улицу и вдруг у меня блеснула мысль: “*всё имманентно всему*” (курсив наш. — А. К.). Я сразу почувствовал, что загадка решена, что разработка этой идеи даст ответ на все вопросы, волнующие меня»¹⁴¹.

Магистральную же линию развития этой концепции образуют работы Лосского, выстраиваемые следующим образом: «Основные учения психологии с точки зрения волюнтаризма» (1903), «Обоснование интуитивизма» (1-е изд. — 1906), «Мир как органическое целое» (1917), «Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция» (1930–1940-е). Таким образом, наиболее законченную и стройную мо-

¹⁴¹ Лосский Н. О. Воспоминания: жизнь и философский путь. М., 2008. С. 93–94.

дель интуитивизма можно обнаружить в книге Лосского «Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция». Обратимся к этой работе.

Для начала уточним, что есть интуитивизм в интерпретации Лосского. По Лосскому, «интуитивизм (обеспечивает. — А. К.) *непосредственное видение... предмета познающим субъектом... имение в виду предмета в подлиннике, а не посредством копии, символа, конструкции и т. п.*»¹⁴². Словом «интуиция» мыслитель и обозначает «это непосредственное видение... предмета». Как пишет Лосский, его «учение об интуиции... это — новая *теория... Эта теория, утверждая, что знание есть непосредственное созерцание субъектом самого подлинного транссубъективного (внешнего. — А. К.) бытия... ставит даже и самое обыкновенное чувственное восприятие (предмета. — А. К.) на один уровень с ясновидением*»¹⁴³.

Важный момент: что такое предмет познания, по Лосскому? У Лосского он выступает в двух измерениях — *мир* и *Сверхмир*.

Мир, в интерпретации Лосского, имеет два уровня: *реальный*, или реальное бытие, и *идеальный*, идеальное бытие. Как пишет мыслитель, «словом *реальное бытие* я обозначаю *события... динамически активно осуществляемые во времени или пространственно-временной форме в том аспекте этих форм, вследствие которого части события существуют вне друг друга. Словом идеальное бытие я обозначаю всё свободное от пространственного и временного раздробления... что... обуславливает взаимопроникновение внеположных частей, трансцендирование каждой из них за пределы себя... Реальное бытие... существует не иначе как на основе бытия идеального... Мировоззрение, утверждающее этот тезис, можно назвать *идеал-реализмом*»¹⁴⁴.*

Сверхмир, по Лосскому, «есть начало... (которое. — А. К.) стоит выше всех остальных начал, оно... чётко отграничено от мира как начало, *несоизмеримое* с миром, обосновывающее мир, но само никем и ничем не обоснованное... Будучи несоизмеримо с миром, оно не может быть выражено и определено никакими понятиями, заимствованными из сферы мирового бытия... потому что оно выше всех этих определений... Приобщение к Сверхмировому началу есть высокое проявление религиозной жизни и религиозного опыта. В нём Сверхмировое начало открывается как *сверхбытийственная полнота бытия*»¹⁴⁵.

¹⁴² Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1999. С. 137.

¹⁴³ Там же. С. 138.

¹⁴⁴ Там же. С. 197.

¹⁴⁵ Там же. С. 260, 261.

С учётом двухмерности предмета познания — мира и Сверхмира — Лосский и истолковывает использование интуиции в познании: интуиция у Лосского выступает в последовательно разворачивающихся трёх типах: *чувственная, интеллектуальная и мистическая*. Чувственная и интеллектуальная интуиции «работают» в мире, мистическая — подготавливает прорыв в Сверхмир. Рассмотрим, как проявляют себя чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиции.

Чувственная интуиция способствует познанию телесного бытия предмета. Как пишет Лосский, чувственная интуиция предопределяет постижение «многих сторон... наглядного содержания предмета... при участии органов чувств»¹⁴⁶.

Интеллектуальная интуиция, по Лосскому, направлена «не на реальные, а на идеальные моменты предмета (и осуществляется. — А. К.)... без прямого посредства органов чувств. (То есть она направлена. — А. К.)... на *идеальное бытие*»¹⁴⁷.

Философ заявляет, что «ввиду пронизанности реального бытия идеальным... чувственная интуиция, направленная на реальные чувственные (стороны предмета. — А. К.)... может дать знание не иначе как в сочетании с интеллектуальной интуицией, направленной на *идеальные аспекты бытия*». И поскольку, благодаря использованию двух этих типов интуиции, «познаётся бытие, определённое согласно закону тождества, противоречия и исключённого третьего... определённость, соответствующая этим законам... в отношении к знанию... может быть названа *логической формой* предметов»¹⁴⁸.

Мистическая интуиция ведёт из мира в Сверхмир. Происходит так потому, что «умозрение, исследующее условия возможности логически определённых предметов, приводит с логической необходимостью к усмотрению начала, которое стоит выше этих предметов и обособывает их, будучи само сверхлогическим, металогическим бытием»¹⁴⁹.

Прекрасным изображением слияния познающего и предметной сферы является концепция Лосского о *субстанциальных деятелях*.

Согласно Лосскому, субстанциальные деятели — это личности, потенциальные (в предметной среде) и актуальные (в сфере познающего). При этом, по Лосскому, «субстанциальные деятели... как личности, потенциальные или актуальные... сверхпространственны и сверхвремен-

¹⁴⁶ Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 174, 160.

¹⁴⁷ Там же. С. 178, 188.

¹⁴⁸ Там же. С. 197, 259.

¹⁴⁹ Там же. С. 259.

ны... (Каждый. — А. К.) субстанциальный деятель... для того, чтобы (совершать свои. — А. К.) творческие акты, должен быть в своей субстанциальной сверхкачественной основе существом, стоящим выше логических определённости, (т. е. — А. К.) началом металогиическим»¹⁵⁰.

Субстанциальные деятели, личности, находятся в тесной связи между собой, «благодаря которой всё, что переживает один деятель как своё проявление, существует не только для него, но и для всех других деятелей всего мира»¹⁵¹. Такая связь обусловлена тем, что «все они... *единосущны* (термин «единосущны» Лосский производит от понятия «единосущие» — в интерпретации Флоренским в его работе «Столп и утверждение Истины»¹⁵². — А. К.)»¹⁵³.

По мнению Лосского, единосущность субстанциальных деятелей свидетельствует об их единстве, и поскольку имеется такое единство, «должно существовать начало, стоящие выше субстанциальных деятелей и обосновавшее их (единство. — А. К.)»¹⁵⁴. Таким началом, по Лосскому, является Сверхсубстанциальный, Сверхличный Бог («Сверхличный аспект Бога»)¹⁵⁵. Сверхличный Бог, в интерпретации Лосского, есть Воплощение Царства Божия, потому, как полагает Лосский, *именно в Царстве Божием «всё имманентно всему»*¹⁵⁶. Очевидно, что Царство Божие, где, по Лосскому, «всё имманентно всему», оказывается *Высшим Единением субстанциальных деятелей — личностей (потенциальных и актуальных), т. е. Предельным Единением познающего и познаваемого, а значит, достижением Конечного Результата интуитивного знания*. Традиционно Царство Божие, о котором пишет Лосский, понимается как итог эволюционного развития субстанциальных деятелей, его Конечная Цель. В частности, именно такую точку зрения высказывает П. П. Гайденко¹⁵⁷.

¹⁵⁰ Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 253, 159, 259–260.

¹⁵¹ Там же. С. 148.

¹⁵² Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 2012.

¹⁵³ Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 149.

¹⁵⁴ Там же. С. 260.

¹⁵⁵ Там же. С. 277.

¹⁵⁶ Там же. С. 149.

¹⁵⁷ Гайденко П. П. Иерархический персонализм Н. О. Лосского // Николай Онуфриевич Лосский. М., 2016. С. 12–46. Интуитивизм Н. Лосского во многом возник под влиянием одноимённого учения А. Бергсона, можно сказать, был инспирирован им. По мнению В. Янкелевича, общавшегося с Бергсоном и хо-

Музыка, как уже было сказано, является скрепом учения Лосского. Как это утверждение следует понимать?

Дело в том, что, по мнению философа, именно музыка способствует совершенному осуществлению интуитивного познания. Происходит это вследствие того, что, как считает Лосский, в звуке нерасторжимым образом соединяется познающий субъект и объект познания. Звук — воплощение полнейшего слияния субъекта и объекта познания. К такому выводу Лосский приходит в процессе последовательного осмысления существования звука в мире.

Так, уже в статье «Звук как особое царство бытия» (1917) автор заявляет о великолепии звукового воплощения бытия, можно сказать, «звучании бытия» (вспомним знаменитое выражение Плотина «цветение бытия»!). Как пишет Лосский, наличному бытию «немалую прелесть придаёт звук». И далее: «Не только отдельные переживания, но и вся неисчерпаемая единственная в мире индивидуальность живого существа со всем ароматом её своеобразия может чудесным образом присутствовать в звуке и в нём становиться доступной восприятию других существ»¹⁵⁸. «В звуке бывает иногда дано само внутреннее цельное ядро индивидуальности, неразложимое ни на какие отдельности и не сложимое из них»¹⁵⁹.

Мысль о «звучании бытия» Лосский развивает в других своих работах. Детально — в книге «Мир как органическое целое», кстати, написанной в один год с указанной выше статьёй. В этой книге Лосский уподобляет целостность явлений в мире музыкальному тону. Лосский

рошо представлявшего учение французского философа, «его приоритет по отношению к Лосскому не вызывает никакого сомнения» (цит. по: Ермичёв А. А. И. И. Лапшин и Н. О. Лосский в журнале «Der russische Gedanke» // Соловьёвские исследования. 2020. Вып. 4. С. 84). В своей работе «Интуитивная философия Бергсона» (1914) Лосский фиксирует общность и различие (как он их понимает) своего и бергсоновского учения. Так, Лосский указывает, что главные черты сходства учений заключаются в следующем: «1)... познающий субъект обладает способностью непосредственно созерцать предмет в подлиннике... 2)... охватывать (предмет. — А. К.) умственным взором сразу как органическое целое... 3)... оправдание органического (не механистического) учения о мире». Главное же отличие заключается в том, что интуитивизм Лосского «есть попытка примирения эмпиризма с рационализмом; он ставит также задачу синтеза положительной науки и метафизики. Наоборот, Бергсон вырывает пропасть между наукой и метафизикой» (Лосский Н. О. Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. СПб., 1922. С. 106, 107).

¹⁵⁸ Лосский Н. О. Звук как особое царство бытия // Мелос. Книги о музыке. Кн. 1. СПб., 1917. С. 30.

¹⁵⁹ Там же. С. 32.

отмечает: «Воспринимая тон, можно различить в нём, например, качество и интенсивность его. Никому, однако, не придёт в голову, что это качество и эта интенсивность раньше существовали сами по себе, отдельно и независимо друг от друга, а потом встретились и образовали более сложное целое, именно музыкальный тон... Здесь нечто прямо противоположное: изначально существует целое, тон, который может быть подвергнут анализу, в котором можно различить *стороны* его, но которого *нельзя сложить из предсуществующих частей*. Сторонник органического мировоззрения *представляет себе весь мир по этому образцу*: всякий элемент мира, будет ли то атом, или душа, или какое-либо событие, например, движение, он рассматривает как сторону мира, которая может быть усмотрена в нём путём анализа его, которая существует не сама по себе, а только на основе мирового целого»¹⁶⁰.

По Лосскому, именно в музыкальном тоне особенно наглядно осуществляется единение субъекта и объекта познания, т. е. интуитивное познание. Вот как он пишет об этом, ссылаясь на статью Г. Вернера, в работе «Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция»: «Основываясь на экспериментах над восприятием тонов, например, на рояле, он (Г. Вернер. — А. К.) устанавливает следующие четыре вида восприятия: 1) иногда тон воспринимается совершенно вне субъекта, в инструменте, как внешний предмет, вещь (Gegenstandston); 2) в других случаях вещьность исчезает, тон воспринимается как нечто распространяющееся в пространстве (Raumton); 3) далее, тон иногда звучит в самом слышащем субъекте, он наполняет его, само “я” стало скрипкою, колоколом, и т. п.; 4) наконец, труднодостижимая фаза восприятия состоит в недифференцированности субъективного и объективного характера»¹⁶¹.

Лосский отмечает роль интуитивного проникновения в глубины тона: «В этом переходе от внутрителесных чувственных переживаний к транссубъективной вещи всё более обнаруживаются различные виды... духовного слышания»¹⁶².

Наиболее заметно это обнаруживается при прослушивании музыкального произведения. Так, в той же работе философ объясняет, что звучание голоса артиста — певца, «развивающееся в самом теле *слуша-*

¹⁶⁰ Лосский Н. О. Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 350–351.

¹⁶¹ Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 164.

¹⁶² Там же. С. 165.

тела в связи с колебаниями частиц его тела, есть его внутрителесное ощущение, есть чувственное качество, принадлежащее его психофизической индивидуальности; оно может быть более или менее близким к его “я”, в некоторых случаях входящим даже в сферу его проявлений, а в других — образующим уже внешний для “я”, хотя и внутрителесный, мир. Но звучание в воздушной среде и в теле артиста есть для слушателя нечто вполне транссубъективное, начисто принадлежащее к внешнему миру... Физиологический процесс в слуховых центрах височной области (слушателя. — А. К.) есть стимул, побуждающий (его. — А. К.)... к духовному акту слушания, к сознанию, сопутствующему опознанием... Таким образом, даже и чувственное восприятие, несмотря на участие в его возникновении раздражений органов чувств и, несмотря на наличие в нём внутрителесных ощущений (слушателя. — А. К.), есть преимущественно духовный акт, умственное созерцание хотя бы и чувственных качеств... Интуиции, которая была бы только чувственной... не бывает»¹⁶³.

В рассматриваемой книге Лосский убедительно показывает единение субстанциальных деятелей в музыке. Философ констатирует, что многие идеи в музыке, «например, идея арии, могут быть тождественными для реальных процессов, (в частности. — А. К.), для многих случаев исполнения арии. Это можно понять следующим образом: многие деятели, например ученики искусного артиста, слушая исполняемую им арию, усваивают интуитивно одну и ту же идею арии... Они свободно усваивают идею как основу для возможных актов реализации её во времени. Мало того, и реализация такой идеи есть свободный акт... Начав петь, артист может заметить акустические особенности зала, или утомление слушателей, или наличность у них особенных настроений и интересов в связи с каким-либо важным общественным событием; под влиянием этих наблюдений у него может зародиться новый творческий замысел, видоизменение той идеи, с которой он явился на сцену, и тогда даже в середине исполнения он может перейти к осуществлению иного идеального плана, чем начальный»¹⁶⁴.

¹⁶³ Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 163.

¹⁶⁴ Там же. С. 240. Однако, по мнению Лосского, наиболее глубокое проникновение в «толщу субъективности» происходит во время прослушивания народной песни. Вот как об этом рассуждает Лосский в книге «Характер русского народа» (1957): «В «Записках охотника» Тургенева есть чрезвычайно красивый рассказ «Певцы». В нём описано состязание двух певцов в деревенской корчме. Яков, победивший в этом состязании, пропел песню «Не одна во поле дороженька пролегал». В его песне была «и неподдельная глубокая страсть, и моло-

Обязательным условием исполнения арии, подчёркивает Лосский, является «схватывание» её целого. Мыслитель отмечает: «Каждый звук арии, каждая интонация, замедление, ускорение соответствуют друг другу и взаимоопределяют друг друга, хотя и отделены в исполнении расстоянием в несколько секунд или минут. Такая совершенная взаимоприложенность, безупречная скоординированность частей целого возможна лишь потому, что исполнение арии во времени основано у артистов на едином целостном видении её, в котором все части обозреваются вместе сразу без разорванности во времени»¹⁶⁵.

Наличие целостности чрезвычайно важно для всего музыкального произведения. Талантливые композиторы усматривали целостность своего произведения ещё в своём сознании, до того, как записывали произведение нотами¹⁶⁶.

дость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская правдивая, горячая душа звучала и дышала в нём, и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны». «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слёзы». И у других слушателей, пишет Тургенев, были на глазах слёзы» (*Лосский Н. О. Характер русского народа*: В 2 кн. Кн. 2. М., 1990. С. 34). Показательно, что об этом же рассказе, но со своим его разъяснением, пишет А. Лосев (*Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура*. М., 1991. С. 329–331). (Работа А. Ф. Лосева «Основной вопрос философии музыки» подробно исследуется в статье: *Клюев А. С. Основной вопрос философии музыки (по А. Ф. Лосеву) // [Эл.] Музыка России. 2023. 13.04, помещённой в настоящем сборнике.)*

¹⁶⁵ *Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция*. С. 225.

¹⁶⁶ Как свидетельствует Лосский, уникальной способностью такого усмотрения обладал Моцарт. В подтверждение этому философ приводит широко известное высказывание Моцарта: «Мысли, которые мне нравятся, я удерживаю в голове и напеваю их про себя, по крайней мере, как замечают другие. Если я запоминаю свою мысль, то тотчас же появляются одно за другим соображения, для чего можно было бы употребить такую кроху, чтобы сделать из неё паштет, соображения о контрапункте, о звуке различных инструментов. Это разгорячает мою душу, в особенности если мне ничто не мешает; тогда мысль всё разрастается и я всё расширяю и уясняю её, пьеса оказывается почти готовою в моей голове, хотя бы она и была длинна, так что впоследствии я охватываю её в душе одним взглядом, как прекрасную картину или красивого человека, и слышу её в воображении вовсе не последовательно, как она должна потом выразиться, а как бы сразу, в целом. Вот так пирушка! Всё изобретение и обработка происходит во мне как в прекрасном сне, но такой обзор всего сразу лучше всего» (*Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая*

Целостность музыкального произведения — необходимейшее его качество. Целостные, а значит, по Лосскому, прекрасные музыкальные произведения способны перенести человека из мира в Сверхмир — в Царство Божие. Об этом Лосский выразительно пишет в работе «Свобода воли» (1927): царство бытия, в котором «много лиц вместе наслаждаются восприятием прекрасного музыкального произведения... можно назвать Царством Духа, или Царством Божиим»¹⁶⁷.

Грандиозным образцом целостного музыкального произведения Лосский считал 9-ю *Симфонию Бетховена*. Как утверждал философ, вся эта Симфония «есть сложный и тем не менее *целостный поступок*, в котором все элементы (идеальным образом. — А. К.) соотносены друг с другом, который (слаженно. — А. К.) осуществляется множеством деятелей... под руководством дирижёра»¹⁶⁸. Такие музыкальные произведения с неумолимой силой ведут в Сверхмир, в Царство Божие. И действительно: так произошло с Е. Н. Трубецким при прослушивании им 9-й Симфонии Бетховена, исполняемой под управлением Антона Рубинштейна. Фрагмент из «Воспоминаний» Трубецкого, в котором тот описывает произошедшее с ним на концерте при исполнении Симфонии, Лосский приводит в своей книге «Мир как осуществление красоты. Основы эстетики» (1930–1940-е). Лосский цитирует: «Слушая первую часть (Симфонии. — А. К.), я чувствовал, словно присутствую при какой-то космической буре: перед глазами мелькают молнии, слышится какой-то глухой подземный гром и рокот, от которого сотрясаются основы вселенной. Душа ищет, но не находит успокоения, от охватившей её тревоги. Эта тревога безвыходного мирового страдания и смятения проходит через все первые три части, нарастая, увеличиваясь... Весь этот раздор и хаос, вся эта мировая борьба в звуках, наполняющая душу отчаянием и ужасом, требует иного, высшего разрешения... Или всё существующее должно провалиться в бездну, или должна быть найдена та полнота жизни и радости, которая бы покрыла и претворила в блаженство всю эту безмерную скорбь существования. Но где она, эта полнота?.. В первых трёх частях отзвучала вся мировая драма, вы хотите над ней подняться. (Но. — А. К.) нет разрешения мировому страданию... И вдруг, когда вы чувствуете себя у самого края тёмной бездны,

интуиция. С. 225). Оригинально это высказывание композитора интерпретирует Б. Асафьев (*Асафьев Б. В. (Глебов И.)* Процесс оформления звучащего вещества // *De musica: Сб. статей*. Пг., 1923. С. 144).

¹⁶⁷ Лосский Н. О. Свобода воли // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 528–529.

¹⁶⁸ Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 227.

куда проваливается мир, вы слышите резкий трубный звук, какие-то раздвигающие мир аккорды, властный призыв потусторонней выси из иного плана бытия... Из бесконечной дали несется *pianissimo* неведомый доселе мотив радости: оркестр нашёптывает вам какие-то новые торжественные звуки. Но вот они растут, ширятся, близятся. Это уже не предвиденье, не намёк на иное будущее — человеческие голоса, которые вступают один за другим, могучий хор, который подхватывает победный гимн радости, это уже подлинное, это настоящее. И вы чувствуете себя разом поднятым в надзвёздную высоту, над миром, над человечеством, над всей скорбью существования...

Всего несколькими месяцами раньше перед моим юношеским сознанием стала навеванная 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»¹⁶⁹. (Фрагмент из «Воспоминаний» Е. Н. Трубецкого, с уточнениями, приводится по тексту самих «Воспоминаний» Трубецкого¹⁷⁰.)¹⁷¹

¹⁶⁹ Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 304–306.

¹⁷⁰ Трубецкой Е. Н., кн. Воспоминания // Трубецкой Е. Н., кн. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск, 2000. С. 155–157.

¹⁷¹ Близкие Н. Лосскому мысли о музыке высказывает А. Бергсон. По мнению французского философа, структура музыкального построения воплощает архитектуру интуитивного познавательного акта. В работе «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889) Бергсон утверждает, что необходимо говорить об общем (суммарном) состоянии сознания (определяемом Бергсоном как чистая длительность — фр. *durée*), когда предшествующие состояния сознания не помещаются «рядом с наличным состоянием, наподобие точек в пространстве, но (организуются так. — А. К.), как бывает тогда, когда мы вспоминаем ноты какой-нибудь мелодии, как бы слившиеся вместе. Разве нельзя сказать, что, хотя эти ноты следуют друг за другом, мы всё же воспринимаем их одни в других, и вместе они напоминают живое существо, различные части которого взаимопроникают в силу самой их общности?.. (Таким образом, можно допустить, что. — А. К.) осуществляется качественный синтез, постепенная орга-

Николай Онуфриевич Лосский, безусловно, — оригинальнейший русский философ музыки, при этом его философская модель музыки одновременно и вписывается в диадему русской философской мысли о музыке, и украшает её¹⁷².

низация наших последовательных ощущений, единство, аналогичное единству музыкальной фразы» (Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т.: Пер. с фр. Т. 1. М., 1992. С. 93, 98). Восприятие целостного музыкального материала переводит нас в другое — Надмирное измерение, оно как бы внушает нам состояние Надмирности — Надзвёздности. Бергсон указывает: «Разве можно было бы понять могучую... власть музыки, если не допустить, что мы внутренне повторяем слышимые звуки, что мы как будто погружаемся в (определённое. — А. К.) состояние... Правда, это состояние оригинально; вы не можете его выразить... оно вам внушается». Или в другом месте: «Звуки музыки действуют на нас гораздо сильнее, чем звуки природы, но это объясняется тем, что природа ограничивается одним только выражением чувств, тогда как музыка нам их внушает» (Там же. С. 69, 57).

¹⁷² Есть версия статьи на английском языке: *Klujev A. Nikolai Onufrievich Lossky's intuitivism: philosophy of music*. In [El.] *European Scientific e-Journal*, 9 (15). Hlučín-Bobrovniky: «Anisiia Tomanek» OSVČ, 2021, pp. 27–39.

МУЗЫКА В ФИЛОСОФСКИХ ШТУДИЯХ

И. И. ЛАПШИНА

В томе 22 (вып. 2) «Вестника Русской христианской гуманитарной академии» за 2021 год была напечатана наша статья о философских взглядах на музыку выдающегося русского философа Николая Онурьевича Лосского¹⁷³. В настоящей статье мы хотим предложить размышления о музыке ещё одного замечательного русского философа: Ивана Ивановича Лапшина (1870–1952).

Как и идеи о музыке Лосского, воззрения на музыку Лапшина тоже не получили пока всестороннего осмысления. Вместе с тем эти воззрения, безусловно, заслуживают самого пристального внимания. Обратимся к ним, но сначала восстановим логику общих философских построений мыслителя.

Философию Лапшина принято относить к *русскому неокантианству*, в центре внимания которого находились вопросы *познания трансцендентности мира: природы вещей, человека*¹⁷⁴. При этом особенностью неокантианства Лапшина явилось то, что Лапшин усматривал возможность *преодоления трансцендентности мира в акте творчества*¹⁷⁵.

¹⁷³ Ключев А. С. Философия музыки Н. О. Лосского // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2021. Т. 22. Вып. 2. СПб., 2021. С. 221–230. (Статья включена в настоящий сборник.)

¹⁷⁴ Неокантианство в России: Александр Иванович Введенский, Иван Иванович Лапшин. М., 2013.

¹⁷⁵ Очевидно, что такое отношение к творчеству у Лапшина было подготовлено изучением им работ В. С. Соловьёва. По мысли Соловьёва, познание мира, как Всеединства, осложнено его искажённостью, ложностью. Как считал Соловьёв, в нашей действительности нет истины, а потому мы и не познаем истину. «Для... организации знания, — писал Соловьёв, — необходима организация действительности. А это уже есть задача не познания, как мысли воспринимающей, а мысли созидающей, или творчества» (Соловьёв В. С. Критика отвлечённых начал // Соловьёв В. С. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 743).

Внимание Лапшина к проблеме творчества, как философской задаче, конечно, была обусловлено и широчайшей эрудицией философа, прекрасной осведомлённостью его в различных сферах творческой жизни. Лапшин полагал, что в каждую эпоху все виды творческой деятельности находятся в *синергичном единстве* — показательно, что одна из работ Лапшина, опубликованная в 1933 году на французском языке в Праге, носит название «*La Synergie spirituelle (La morale, la science et l'art dans leurs reciproques)*»¹⁷⁶. Необыкновенную эрудицию Лапшина подтверждают многие исследователи русской философии (В. В. Зеньковский, Н. О. Лосский и другие).

Изучению природы творчества посвящены практически все философские тексты (штудии) Ивана Лапшина. Высказываемые в них идеи обобщённо представлены в его книге «**Философия изобретения и изобретение в философии. Введение в историю философии**» (1922; 1924).

В этой работе творчество рассматривается прежде всего на западноевропейском материале, при этом Лапшин разделяет творчество на *философское и художественное*.

Философское творчество, по Лапшину, — строгая наука, основанная на логике, мышлении. Это своеобразная область научной деятельности «в окружении» видимого и чувствуемого. В основе философского творчества лежит *миропонимание*.

Художественное творчество, считает Лапшин, — свободная игра воображения, фантазии. Оно сопровождается радостью, экстазом и приводит к переживанию *вселенского чувства*: «Всё во мне, и я во всём» (Тютчев)¹⁷⁷. Художественное творчество предопределяется *мирочувствованием*.

Лапшин подчёркивает, что эти два вида творчества нельзя смешивать: «Равным образом *тот факт, что среди философов были натуры художественно одарённые* и что многие философские произведения ценны как создания искусства, нисколько не даёт нам права говорить о философии вообще как только искусстве. «Пир» Платона, некоторые произведения Шопенгауэра, Ницше, Соловьёва и т. д., конечно, входят не только в историю философии как объекты исследования, но и в историю искусства... но это нисколько не мешает нам отделять

¹⁷⁶ Лапшин И. И. Духовная синергия (Взаимосвязь нравственности, науки и искусства) // Неизданный Иван Лапшин. СПб., 2006. С. 216–243.

¹⁷⁷ Описанию этого переживания Лапшин посвятил две свои работы: *Лапшин И. И.*: 1) Мистическое познание и «вселенское чувство». СПб., 1905; 2) Вселенское чувство. СПб., 1911.

в философском произведении эстетическую оболочку от имеющего *научную значимость ядра*¹⁷⁸.

Преодоление в творчестве разобщённости человека и мира, полагал Лапшин, происходит вследствие того, что творящий человек осуществляет *вчувствование* в предмет и таким образом обретает с ним единение. (Лапшин это называет «перенесение психики на объекты».) Вчувствование, по Лапшину, приводит к *постижению «чужого я»*. (Возникает интересный вопрос: что значит у Лапшина «чужое я»: «я чужого» или «я в чужом»? Думается, «чужое я» у Лапшина и означает слияние двух «я»: «я своего» и «я чужого».) Важно отметить, что «чужое я», полагает Лапшин, можно обнаруживать не только в другом человеке (или сразу в группе лиц), но и в объектах одушевлённой и даже неодушевлённой природы.

Философ считает, что наиболее яркой, отчётливой формой обретения «чужого я» является *перевоплощение*. Лапшин указывает: «Наше отношение к “чужому я” определяется таким составом сознания: например, воображаемое перевоплощение себя в собеседника, или (в нескольких. — А. К.) эмпирических личностей, образующих толпу, с которой я разговариваю, или ещё более смутное “перевоплощение” при взгляде на муравейник, на рой комаров, и даже далее — “перевоплощение” в неодушевлённые предметы»¹⁷⁹.

Как утверждает Лапшин, особенно перевоплощение заявляет о себе в *художественном творчестве*. Такое перевоплощение, посредством радости, счастья от открывающихся перспектив (экстаза), и приводит к вселенскому единению с миром. Лапшин вспоминает слова Ипполита Тэна о Бальзаке: «Цель Бальзака — пережить радость эстетического перевоплощения... и сообщить эту радость читателю»¹⁸⁰.

Итак, на основании приведённых рассуждений И. И. Лапшина о творчестве, можно сделать вывод: по Лапшину, *именно художественное творчество (перевоплощение в художественном творчестве) обеспечивает прорыв к трансцендентности бытия*.

Осознавая значимость этого открытия, Лапшин посвящает ему самостоятельную книгу, которую называет «*Художественное творчество*» (1922)¹⁸¹.

¹⁷⁸ Лапшин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии. Введение в историю философии. М., 1999. С. 9.

¹⁷⁹ Там же. С. 293, 163.

¹⁸⁰ Там же. С. 280.

¹⁸¹ «Художественное творчество», собственно, — сборник статей, в котором Лапшин развивает идеи, высказанные им в работе «Философия изобретения и изобретение в философии». Вот что он пишет в Предисловии к сборнику:

Важно подчеркнуть, что, исследуя тему, Лапшин, главным образом, говорит о *музыке*¹⁸². При этом преимущественно философ говорит о *русской музыке*, анализируя творчество Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского и А. Н. Скрябина. Обратимся к статьям Лапшина, посвящённым разбору творчества этих композиторов. Начнём со статей, посвящённых творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова.

Творчеству Римского-Корсакова Лапшин отводит две статьи: «Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова» и «Музыкальная лирика Н. А. Римского-Корсакова». Безусловно, наиболее обстоятельно проблемы перевоплощения в музыке, на основе анализа творческой деятельности композитора, обсуждаются автором в статье «*Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова*». Обратимся к этой статье.

Как пишет Лапшин, Римского-Корсакова отличало тонкое вчувствование в *природу*. Мыслитель объясняет, что вчувствование в природу у Римского-Корсакова осуществляется при помощи целой системы приёмов, где главную роль играет *музыкальный символизм*, основанный прежде всего на звукоподражании (морю, шелесту листьев и пр.). «Звукоподражание является здесь... опорным пунктом для симптоматического расширения нашего “я”, для включения в него окружающей природы»¹⁸³.

Лапшин отмечает, что подобный символизм распространяется у композитора на «изображение» не только звуков, но и *движений* (быстрых и медленных), *форм* (грандиозных и миниатюрных), *расстояний* (близких и дальних), *контрастов* (света и мрака, холода и тепла) и т. д.

Секрет подобного музыкального символизма, как считает Лапшин, заключается в использовании композитором принципа *аналогии меж-*

«В двухтомном труде: “Философия изобретения и изобретение в философии”... автор настоящей книги имел в виду проанализировать процесс творчества (прежде всего. — А. К.) в философии... Предлагаемый вниманию читателя сборник статей посвящён подобному же анализу творчества художественного. Эти два труда связаны между собой... и... взаимно дополняют друг друга» (Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1922. С. 3).

¹⁸² Интерес к музыке у Лапшина не случаен. Лапшин играл на рояле, прекрасно пел. В одном из писем Н. И. Забеле-Врубелю он отмечал: «Способность прожить почти месяц, не слышавши (музыки. — А. К.), свидетельствует о том, что в человеке оскудевает “fons vital” (лат. — источник жизни. — А. К.)». Письма И. И. Лапшина к Н. И. Забеле-Врубелю // Звезда. 1999. № 12. С. 115.

¹⁸³ Лапшин И. И. Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Звучащие смыслы. Альманах. СПб., 2007. С. 252.

ду различными родами ощущений: «Между быстро восходящей гаммой и полётом вверх стрелы, между тембром деревянных духовых и ощущением холода, между звуками колокольчиков и блеском светляков, между низкими тонами и мраком; между разрастанием леса и прогрессивно увеличивающимся сплетением голосов в музыке»¹⁸⁴.

Музыкальный символизм у Римского-Корсакова, считает Лапшин, «есть главное техническое орудие для проекции наших чувствований на внешнюю природу и обратно для симпатической ассимиляции внешних впечатлений душой»¹⁸⁵.

Лапшин подчёркивает, что секрет необычайной колоритности и образности музыки Римского-Корсакова составляет «органическая связь слуховых впечатлений со зрительными в творчестве (композитора. — А. К.)»¹⁸⁶. Лапшин обращает внимание на то, что «до какой степени у Римского-Корсакова эта черта составляла одно из коренных, органических свойств его художественной природы, можно видеть из наличия в его творческих приёмах одной особенности, которая (получила название. — А. К.) цветового слуха»¹⁸⁷.

У композитора «была наличность весьма прочных ассоциаций между известной окраской и известными тональностями, так что музыке, сопровождающую картины известной преобладающей окраски, он всегда предпочитал сочинять в определённой для данного цвета тональности... Таким образом, для определённой тональности и окраски существовал известный постоянный общий эмоциональный коэффициент, что давало возможность приводить в особенно интимную, тесную связь впечатления внешней природы с внутренними движениями души»¹⁸⁸.

Заметна «любовь» Римского-Корсакова к ля мажору — A-dur. Лапшин поясняет, что у Римского-Корсакова «A-dur — ясный, весенний, розовый. Это — цвет вечной юности, вечной молодости»¹⁸⁹.

Лапшин указывает: «Религия Римского-Корсакова есть пантеизм... Только в первый период его творчества в этом пантеизме преобладала эстетическая черта, в последнем же — этическая»¹⁹⁰. Эстетическая черта, по мнению исследователя, «нигде... не достигает такой

¹⁸⁴ Лапшин И. И. Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. С. 252.

¹⁸⁵ Там же. С. 253.

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ Там же. С. 253–254.

¹⁸⁹ Там же. С. 263.

¹⁹⁰ Там же. С. 258.

цельности и полноты, как в «Снегурочке»¹⁹¹. В этой опере главный персонаж — Снегурочка (дочь Весны и Мороза) переживает чувство любви, которое и оказывается чувством слияния с природой. Лапшин поэтично объясняет: «Чувство слияния с природой зарождается в Снегурочке вместе с зарождением любви в её сердце. Она говорит: “Какой красою зелёный лес оделся!.. Вода манит, кусты зовут... а небо, мама, небо!” Музыка неподражаемо передаёт это внезапное *изменение всей природы* в глазах любящего существа. Здесь речь идёт не о фантастических душевных метаморфозах, но о реальном психологическом факте»¹⁹².

Кульминацией слияния с природой оказывается момент таяния Снегурочки, которое, по словам Лапшина, «как бы символизирует симпатический, радостный порыв души к слиянию с Космосом»¹⁹³.

Однако, считает Лапшин, ни в одном произведении Римского-Корсакова не обрисовывается так ярко этическая сторона его пантеизма, как в «Китеже». Произведение гармонично сочетает в себе глубину этического настроения с мистическим поклонением природе. Феврония, главное лицо в этой религиозной мистерии, молится Богу в лесу, где живёт в тесном единении с растениями и животными. Как подчёркивает Лапшин, «её нравственный идеал — деятельная любовь к людям, вечная готовность с радостью пожертвовать собой. Эта готовность даёт ей высшее прозрение в мир, приводит её в мистический экстаз, в котором она побеждает ужас зла и смерти... Её предчувствия сбываются: в момент героической смерти она субъективно переживает осуществление своих ожиданий, она испытывает высшее блаженство и полное примирение с жизнью»¹⁹⁴.

Таким образом, утверждает Лапшин, «Римский-Корсаков — величайший певец *вселенского чувства, космической эмоции*. Его муза, являющаяся посменно в (различных. — А. К.) образах... это — та же мировая душа, присутствие которой в своей душе так живо ощущал великий музыкант»¹⁹⁵.

¹⁹¹ Лапшин И. И. Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. С. 254.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Там же.

¹⁹⁴ Там же. С. 261.

¹⁹⁵ Там же. С. 251. Подобное умозаключение предлагает Лапшин и в статье «Музыкальная лирика Н. А. Римского-Корсакова»: «Пантеизм — основа мирозерцания Р[имского]-Корсакова... Одухотворение природы, вчувствование в неё у Римского-Корсакова на первом плане. Пение птиц, шум океана, блеск звёзд, оцепенение холода, солнечный жар, смена радужных красок и т. д. нахо-

Статья о Мусоргском называется «*Модест Петрович Мусоргский*». Обратимся к этой статье.

В статье Лапшин указывает на то, что Мусоргский, так же как и Римский-Корсаков, стремился к вчувствованию в объекты, что ему были свойственны музыкальный символизм, звукоподражание, стремление к «чужому я», перевоплощению, однако если Римского-Корсакова влекла к себе природа, Мусоргского влёт к себе человек. «Весьма замечательно, — пишет Лапшин, — что Мусоргский почти не применяет экспрессивных метафор к описанию природы, ибо у него таковых мало: его творчество... антропоцентрично»¹⁹⁶. Как подчёркивает Лапшин, Мусоргского увлекала задача раскрытия душевных богатств различных людей: «Музыка Мусоргского заключает в себе целый мир самых разнообразных человеческих индивидуальностей... Стремление к наиболее углублённому артистическому перевоплощению в “чужое я”, многоликость, полиперсонализм, составляет одну из основных черт в творческой натуре Мусоргского»¹⁹⁷.

Свои намерения Мусоргский-художник одновременно осуществлял двумя путями — объективным, от постоянного изучения окружающего мира к собственному «я», «снаружи кнутри», как это определяет Лапшин, и субъективным — через перенос своих личностных особенностей в подходящие модели, «изнутри кнаружи», по Лапшину¹⁹⁸.

По мнению Лапшина, путь объективный у Мусоргского доминировал. Философ приводит показательные слова Мусоргского из его писем Стасову. Так, в письме от 6 сентября 1871 года Мусоргский пишет, что ему хочется «сосредоточиться... и... *посматривать на действующих лиц*, какие они там такие». А в письме от 15 мая 1872 года сообщает о своём желании проникновения в изображаемые им лица «всем нутром»¹⁹⁹. При этом, свидетельствует Лапшин, Мусоргского интересовали все: «деревенские мужики и бабы, слабоумный, объясняющийся в любви молодой бабе, мальчишки, дразнящие на улице дряхлую старуху, голодная нищенка, просящая милостыню... (Его. — А. К.) привле-

дят себе символическое отображение в его музыке. Но описательный момент здесь играет всегда служебную роль — на первом плане стоит расширение личного “я” художника, пробуждение в нём космического пафоса» (Лапшин И. И. Музыкальная лирика Н. А. Римского-Корсакова // Звучащие смыслы. Альманах. С. 271–272).

¹⁹⁶ Лапшин И. И. Модест Петрович Мусоргский // Звучащие смыслы. Альманах. С. 285.

¹⁹⁷ Там же. С. 275.

¹⁹⁸ Там же. С. 275–276.

¹⁹⁹ Там же. С. 275.

кает мир детей... и мир преступников... Для него притягателен тёмный мир душевнобольного»²⁰⁰.

Как определяет Лапшин, «Мусоргский — в широком смысле слова психологический реалист... Выдвигая перевоплощаемость художника, его проникновение в “чужое я” на первый план... он особенно ценил в искусстве воссоздание многообразия человеческой душевной жизни в идеализированной, т. е. типизированной форме. “Меня зовут психологом, — говорит он, — неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой”»²⁰¹.

Влияние внутреннего, по Лапшину, прежде всего преломлялось сквозь темперамент художника. «Мне думается, — писал Лапшин, — что у Мусоргского, несмотря на его любовь к многообразию человеческой жизни, был темперамент, хотя и сильный, но тёмный»²⁰². Лапшин объясняет: «В его музыке преобладает минорный тон, не в переносном, а в буквальном смысле слова... Минор Мусоргского — *мужественный*, носящий в себе элементы негодования перед несправедливостью, людскими страданиями и мощного (но, увы... бессильного) протеста против смерти»²⁰³.

Лапшин отмечает, что наиболее частая тональность у Мусоргского — ми-бемоль минор — *es-moll*, и делает важное пояснение, подчёркивающее различие мироощущений Мусоргского и Римского-Корсакова: «Римский-Корсаков усматривал наивысшую колористическую противоположность между тональностями, отстоящими одна от другой на увеличенную кварту или уменьшённую квинту. Именно в таком отношении находится тёмный *es-moll* и розовый *A-dur*, обстоятельство весьма характеристическое для того, чтобы оттенить противоположность между жизнерадостным Римским-Корсаковым и скорбным Мусоргским»²⁰⁴.

Ещё одной особенностью Мусоргского, преломлявшей его внутреннее, полагает Лапшин, выступала органически свойственная композитору контрастность переживаний — *одновременных и последовательных*. Как указывает Лапшин, «Мусоргский не только совмещал в себе контрастные сочетания образов и “противочувствия”, но... и легко поддавался *быстрой* и немотивированной *смене* образов и настроений; недаром его интересовали эти черты в других людях»²⁰⁵. Отсюда

²⁰⁰ Лапшин И. И. Модест Петрович Мусоргский. С. 276.

²⁰¹ Там же. С. 279.

²⁰² Там же. С. 286.

²⁰³ Там же. С. 286–287.

²⁰⁴ Там же. С. 291.

²⁰⁵ Там же. С. 305.

его интерес к обладавшим такими чертами известным историческим личностям, становившимся героями его произведений, прежде всего опер — «Борис Годунов» и «Хованщина».

В «Борисе Годунове» это, конечно, в первую очередь царь Борис. «Борис (в замысле Мусоргского), — пишет Лапшин, — величественный царь, нежно любящий детей и стремящийся к государственному благу, и в то же время тиран и мучимый укорами совести преступник, да при том ещё не уверенный вполне, подлинно ли убитый — Дмитрий (“Кто говорит, убийца? Убийцы нет, — жив, жив малютка!”)²⁰⁶.

Или вот — Лжедмитрий, самозванец. «Самозванец — тоже двойник, и в глазах других, и в глазах самого себя он причудливо сочетает в себе черты наглого бродяги и претендента на престол»²⁰⁷.

В «Хованщине» это, прежде всего, Шакловитый — «доносчик и убийца, мелкая и низкая натура, по описанию самого Мусоргского, произносит “вдохновенный” монолог благородного “печальника о горе народном”». Интересен Подьячий — «одинаково предатель и петровцев, и стрельцов, пишущий направо и налево доносы *почерком другого лица* — покойничка Ананьева»²⁰⁸.

Как отмечает Лапшин, «Марфу Мусоргский в окончательной редакции сделал, по его словам, “чистой”, но первоначально он имел в виду оттенить в ней черты “до зела чувственной” природы и даже заставить её насмеяться над Сусанной в циничных выражениях “на народной, яро-забулдыжной окраске”»²⁰⁹.

«Был ли Мусоргский мистической натурой, переживал ли он то, что называется вселенским чувством, мистическим восприятием, чувством “слияния” с Богом или миром?» — задаёт вопрос Лапшин²¹⁰. Думается, да. Это чувство Мусоргский переживал через единение с народом, его Православной верой. Не случайно Лапшин подчёркивает: «Мусоргский горячо любил русский народ, и не только как искатель тончайших черт в народе для художественного воспроизведения, но как человек, принимающий к сердцу горе человеческих масс. “Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нём, пью, — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколовратили чугунки! Какая неистощимая (*пока*

²⁰⁶ Лапшин И. И. Модест Петрович Мусоргский. С. 306.

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ Там же.

²¹⁰ Там же. С. 314–315.

опять-таки) руда для хватки всего *настоящего* жизнь русского народа! Только ковырни, напляшешься, если ты истинный художник” (письмо к И. Е. Репину, 13 июня 1875 года)²¹¹.

Очевидно, что именно в слиянии с народом Мусоргский и переживал слияние с Богом, Космосом...

Размышления о музыкальном перевоплощении у Александра Скрябина Лапшин развивает в статье «*Заветные думы Скрябина*».

В этой статье, как и в статьях о Римском-Корсакове и Мусоргском, Лапшин отмечает проявление в творчестве композитора таких моментов, как вчувствование, стремление к «чужому я» и пр. Однако подчёркивает, что у Скрябина эти моменты были связаны с его интересом не к природе или народному элементу, а к *собственному «я»*, стремлением открыть в своём «я» «Сверх-я». Вот что по этому поводу пишет Лапшин: «Скрябин... лишён значительного артистического интереса к живописанию природы, будучи, по остроумному выражению одного его знакомого, “дилетантом в природе”... ещё в большей степени он дилетант в народе. Сфера Скрябина — сфера глубинного “я”»²¹².

Как указывает Лапшин, для понимания особенностей музыкально-творческого процесса композитора очень важны «наброски Скрябина, опубликованные в VI выпуске “Пропилей” (1919)»²¹³; речь идёт о тексте «Предварительного Действа» — сочинения, задуманного Скрябиным в качестве Вступления к его грандиозному творению «Мистерия». («Предварительное Действо» представляет собой соединение поэтического текста и музыки. Текст автор написал, но музыку не успел закончить.)

В тексте «Предварительного Действа» Скрябин делает акцент именно на процессе перевоплощения своего «я» в «Сверх-я». Анализируя этот материал, Лапшин пишет: «Исходным пунктом для Скрябина... является достоверность его сознания, и притом только ясного *личного индивидуального сознания*. Скрябин — сторонник *абсолютного идеализма*. В исходном пункте он радикальный *солисист*. Он оспаривает *дуализм* в психологическом опыте... согласно которому *субъективным* психическим процессам соответствует *данная извне объективная сторона* — реальность физического мира. “Мне кажется, — пишет Скрябин, — очевидным *тождество субъекта и объекта* в психологическом опыте”»²¹⁴.

²¹¹ Лапшин И. И. Модест Петрович Мусоргский. С. 313.

²¹² Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина // Звучащие смыслы. Альманах. С. 342.

²¹³ Там же. С. 335.

²¹⁴ Там же. С. 339.

При таком взгляде композитора, уточняет Лапшин, опыт перестаёт быть опытом и становится творчеством. Так и заявляет Скрябин: мир есть результат моей деятельности, «моего творчества, моего хотения свободного»²¹⁵.

Но, вопрошает композитор, «значит... выходит, что как будто “я” автор всего переживаемого, “я” творец мира (? — А. К.)»²¹⁶. И, по словам Лапшина, сам себе отвечает: «Если бы мир и “чужие я” были порождением личной, индивидуальной стороны моего “я”, тогда я *знал бы всё* содержание мира и содержание “чужих я”. Однако это не так. Значит, содержание «чужих я» и весь мир порождаются передо мною *активностью Сверхиндивидуальной стороны моего “я”,* деятельностью во мне общего и с Вашим “я” *универсального Сознания или Сознания Вообще...* Но отчего же универсальное Сознание воплощается во *множественности индивидуальностей?*.. Потому что *творчество есть расцвет индивидуальности.* Высшей формой такого расцвета является *гениальность,* вот почему в гениальных людях, как в фокусах, проявляются *наивысшие достижения мирового духа,* они опережают другие индивидуальности, в свою очередь пробуждая в них творческую активность... желание деятельности и желание покоя... Со временем всё более развивается индивидуальность, и (становится. — А. К.) всеобъемлющей индивидуальностью — Богом»²¹⁷.

С точки зрения Скрябина, поясняет Лапшин, «художники, поэты, музыканты, и, в частности, он — Скрябин, в своём творчестве являются предтечами и провозвестниками такого переворота. “*Последняя цель — абсолютное бытие — есть общий расцвет.* Это — последний момент, в который совершится божественный синтез. Это расцвет моей всеобъемлющей индивидуальности, это — восстановление мировой гармонии, экстаз, возвращающий меня к покою. Все другие моменты бытия суть последовательное развитие той же идеи, рост сознания до моего”»²¹⁸.

Как подчёркивает Лапшин, для передачи экстаза, чувства космического единения с миром Скрябиным использовались новейшие средства музыкального выражения. Это:

«I. ...*утончённость* и богатство в музыкальной передаче самых неуловимых оттенков во внутреннем мире индивидуума (за счёт готовности. — А. К.) расширить самые рамки гармонии...»

²¹⁵ Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина. С. 339.

²¹⁶ Там же. С. 340.

²¹⁷ Там же.

²¹⁸ Там же. С. 341.

II. ...*стремительность* музыкальной экспрессии, вполне отвечающая *чрезмерно ускоренному лихорадочному темпу* духовной жизни...

III. *Своенравность ритмики*, не только разнообразие, но именно *своенравность*... имеющая свою внутреннюю, типически индивидуальную законосообразность...

IV. Тяга к *смешанным чувствованиям*, к *блаженству страдания*...

V. *Мистический экстаз*...

VI. ...*динамика самого творческого приёма* и её воплощение в искусстве»²¹⁹.

Лапшин показывает, как эти средства предстают в комментариях композитора к его сочинениям: «Божественной поэме» и «Поэме экстаза»: «Так, в программе “Оргиастической поэмы”, как называлась первоначально “Божественная поэма”, мы видим *эмоциональный комментарий* (композитора. — А. К.) к его излюбленным... идеям: желание творить, сладость мечты, «взлёты и падения» активности, сомнения, усилия побеждающей воли, человек — Бог... свободная игра, опьянение свободой, сознание единства и т. п. В “Поэме экстаза” заметна *ритмическая фигура* взлётов и падений в творческих порывах: А) дух любви, В) “Но внезапно предчувствия мрачного, ритмы тревожные в мир очарованный грубо врываються”. А1) “Дух, надеждою радость зовущий, отдаётся блаженству любви”; В1) “Грозной толпой будто вздымается ужасов диких толпа безобразная”... А2) “Дух, жаждой жизни окрылённый, увлекается в полёт”; В2) “Дух, сомнением скорбь создающий, отдаётся мученьям любви”, и т. д. Дальше оттеняется всё нарастающее и нарастающее стремление к ещё высшей и высшей цели. “Но чем омрачён этот радостный миг? *Именно тем, что он цели достиг*”»²²⁰.

Таким образом, по Лапшину, именно перевоплощение в художественном творчестве приводит человека к преодолению границ мира, к трансцендентной природе вещей. Причём важно подчеркнуть, что особый потенциал для возможности перевоплощения, а значит, прорыва к Истине, Лапшин усматривал в русской музыке. Откуда такая установка?

Представляется, что такая позиция была обусловлена осознанием Лапшиным «пропитанности» русской музыки философией. Свидетельства такой «пропитанности» Лапшин обнаруживал в творчестве Римского-Корсакова, более заметную их степень — в творчестве Мусоргского и, наконец, нерасторжимое единение философских и музы-

²¹⁹ Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина. С. 347–351.

²²⁰ Там же. С. 345.

кальных устремлений — в творчестве Скрябина. «Я полагаю, — писал Лапшин, — что... философские идеи Скрябина органически связаны с его музыкальным творчеством»²²¹.

Не вызывает сомнения то, что, по Лапшину, философский дух русской музыки (особенно в творчестве Скрябина) и наделил её способностью преодолевать твердыню мира.

²²¹ *Лапшин И. И.* Заветные думы Скрябина. С. 336. Действительно, Скрябина отличала особая причастность к философии — экстаз философствования! Он внимательно изучал философские тексты, с интересом посещал различные философские собрания, но что самое поразительное: любил философские понятия переводить в музыкальные темы. Об этом увлечении композитора пишет Н. А. Дмитриева. Исследовательница сообщает, что однажды Скрябин продемонстрировал Б. А. Фохту — известному в те годы философу — некоторые образцы подобных творений: «Скрябин исполнил ему на рояле несколько импровизаций — это были опыты музыкального выражения разных философских понятий: изменение, абстракция, конкретное единство, непрерывность, возникновение и т. п. “Мне кажется, — комментировал эти опыты композитор, — что из этих отдельных выражений я мог бы создать целую систему... и что музыкальное выражение даже точнее логического — в нём есть изобразительность, которой нет в отвлечённых понятиях”» (*Дмитриева Н. А.* Русское неокантианство: «Марбург» в России. Историко-философские очерки. М., 2007. С. 381).

СМЫСЛ МУЗЫКИ В ИСТОЛКОВАНИИ КН. Е. Н. ТРУБЕЦКОГО

В предлагаемой статье мы продолжаем разговор об особенностях понимания музыки русскими философами конца XIX — начала XX века²²². Речь пойдёт об отношении к музыке выдающегося русского философа — князя Евгения Николаевича Трубецкого (1863–1920).

Аналогично тому, как мы поступали в предыдущих случаях раскрытия темы, начнём с того, что укажем основные философские сочинения Трубецкого: «Философия Ницше. Критический очерк» (1904), «Социальная утопия Платона» (1908), «Миросозерцание В. С. Соловьёва» (1913), «Метафизические предположения познания: Опыт преодоления Канта и кантианства» (1917), «Смысл жизни» (1918; 1922). Итогом философских исканий мыслителя стал его труд «Смысл жизни».

Как писал Трубецкой, «этот труд — выражение всего миросозерцания автора — представляет собою плод всей его жизни... Все прочие труды (им. — А. К.) доселе изданные, частью выражают собою то же миросозерцание, частью же представляют собою подготовительные этюды к этой книге»²²³.

²²² См.: Клюев А. С.: 1) Философия музыки Н. О. Лосского // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2021. Т. 22. Вып. 2. С. 221–230; 2) Музыка в философских штудиях И. И. Лапшина // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2021. Т. 22. Вып. 4. Ч. 1. С. 284–294. (Данные статьи включены в настоящий сборник.)

²²³ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. СПб., 2017. С. 6. Надо сказать, в России написано огромное количество трудов на тему «Смысла жизни». По всей видимости, начало этим трудам положила статья В. В. Розанова «Цель человеческой жизни» (1892). Позже появились работы В. И. Несмелова, А. И. Введенского, М. М. Тареева, С. Л. Франка. И уже в наши дни — сочинения Ю. В. Согомонова, Л. Н. Когана, В. А. Малахова, Г. С. Малыгина, Е. И. Рогальского, В. Н. Никитина, С. Н. Сабаева, А. А. Озерова, Ф. А. Папаяни, В. В. Яблочникова, В. В. Бурдиянова и многих-многих других. По утверждению Н. К. Гаврюшина, «вопрос (о смысле жизни. — А. К.) характерен именно для русской философии... в ев-

Итак, обратимся к работе Е. Н. Трубецкого «*Смысл жизни*».

Согласно Трубецкому, «попытке ответить на вопрос о смысле жизни должна предшествовать ясная и точная его постановка. Мы должны прежде всего сказать, что мы разумеем под тем “смыслом”, о котором мы спрашиваем»²²⁴. Что же разумеет философ под «смыслом»?

Говоря о смысле, Трубецкой отмечает в нём две важные особенности.

Первая: *всеобщность*.

«Спрашивать о смысле, утверждает Трубецкой, — значит задаваться вопросом о *безусловном значении* чего-либо, т. е. о таком... значении, которое не зависит от чьего-либо субъективного усмотрения, от произвола какой-либо индивидуальной мысли»²²⁵.

Трубецкой приводит такой пример: вот он сидит на берегу реки, видит вдали что-то похожее на туман; потом впечатление проясняется, и он отчётливо воспринимает какой-то дымок. Возможно, это — поднимающееся над рекой облако; возможно, — дым отдалённой фабричной трубы или идущего вдоль берега паровоза. Дымок, казавшийся сначала неподвижным, начинает приближаться, и, наконец, становится ясным, что это — пароход идёт вниз по течению. Как пишет Трубецкой, смотрящие вдаль на эту картину переживают её по-разному, «и тем не менее смысл их переживаний — “пароход идёт вниз по течению” — один и тот же»²²⁶.

Вторая: *неизменность*.

По словам Трубецкого, для наблюдателей указанной картины каждый миг отличается от всех предыдущих и последующих: нарастает дым, меняя окраску; нарастают и меняются звуки; приближающееся судно то скрывается за извилистыми линиями берегов, то вновь показывается. Однако, подчёркивает Трубецкой, «как бы ни менялась картина, её общий смысл — “пароход идёт вниз по течению” — остаётся один и тот же»²²⁷.

Всеобщность и неизменность смысла, по мнению Трубецкого, позволяют говорить о смысле-истине, т. е. отождествить смысл и истину.

ропейских языках нельзя даже указать точного соответствия русскому *смыслу*. СЪМЫСЛ есть со-мысль, сопряжение мыслей, диалектическое равновесие умных энергий» (Гаврюшин Н. К. Русская философская симфония // Смысл жизни: Антология. М., 1994. С. 9).

²²⁴ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 7.

²²⁵ Там же.

²²⁶ Там же. С. 11–12.

²²⁷ Там же. С. 12.

Истина же, утверждает Трубецкой, «необходимо предполагается нами как (то, что действительно. — А. К.) за пределами чьего бы то ни было психологического переживания. Это — действительность... онтологическая, ибо истина объемлет в себе всё, что есть: всякое бытие в ней содержится и в ней находит своё безусловное определение»²²⁸.

На основании своего представления о «смысле» («смысле-истине») Е. Трубецкой уточняет, что есть смысл жизни.

«Слово “смысл”, — объясняет философ, — имеет ещё другое, специфическое значение *положительной и общезначимой ценности*, и именно в этом значении оно понимается, когда ставится вопрос о смысле жизни. Тут речь идёт... о том — *стоит ли жить*, обладает ли жизнь *положительной ценностью*, притом *ценностью всеобщей и безусловной*, ценностью, обязательной для каждого»²²⁹. Важно подчеркнуть, что, по Трубецкому, *поиск смысла жизни — задача философии*. (Кстати, исключительно чётко эту мысль Трубецкой формулирует в своей статье «Возвращение к философии»: «Вне философии, — пишет Трубецкой, — нет другой отрасли человеческого знания, которая бы ставила и разрешала вопрос о смысле жизни»²³⁰.)

Трубецкой полагает, что понять, обрести смысл — значит его *осознать*.

«Смысл, — заявляет Трубецкой, — неотделим от сознания. Это — смысл, ему имманентный, который, в качестве такового, не может быть утверждаем отдельно от сознания»²³¹. При этом, с одной стороны, материалом сознания служат «разнообразные психологические переживания — ощущения, впечатления, чувствования (конституирующие, по Трубецкому, психологическое сознание. — А. К.)», с другой стороны, в сознании присутствует нечто сверхпсихологическое, которое «и есть... необходимое предположение... сознания как такового»²³². Именно в этом «сознании как таковом», констатирует Трубецкой, и укрывается смысл.

²²⁸ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 21. На онтологический характер поиска истины Трубецким обращает внимание В. В. Зеньковский. «Для Е. Трубецкой, — фиксирует Зеньковский, — (этот поиск выступал. — А. К.) не просто как потребность найти гармонию в субъективном мире... а как тема онтологии» (Зеньковский В. В. История русской философии. М., 2011. С. 759).

²²⁹ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 9–10.

²³⁰ Князь Е. Н. Трубецкой. Возвращение к философии // Половинкин С. М. Князь Е. Н. Трубецкой. Жизненный и творческий путь: Биография. М., 2010. С. 152.

²³¹ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 17.

²³² Там же. С. 10.

Сознание, хранящее смысл, Трубецкой именуется *Безусловным* (или *Всеединым, Абсолютным*). По мнению Трубецкого, «Безусловное сознание, — вот та необходимая точка опоры, которая предполагается всяким нашим субъективным, антропологическим сознанием. Без этой точки опоры всё в (нашем. — А. К.) сознании погружается... в хаос субъективных переживаний, над которым (никто. — А. К.) не в силах подняться»²³³.

Как считает Трубецкой, единение человека с хранящимся в Безусловном сознании смыслом и есть обретение человеком смысла жизни. Но что представляет собой этот, заключённый в Безусловном сознании, смысл, приобщение к которому и есть обретение человеком смысла жизни?

Ответ на этот вопрос — размышление Е. Трубецкого о двух линиях жизни человека: *горизонтальной* и *вертикальной*. Рассмотрим эти линии.

Горизонтальная линия — линия телесной (физической) жизни, исполненной страданий, утрат, отчаяния, боли.

Вертикальная линия — линия духовной жизни, озаряемой радостью, надеждой, чувством, мыслью.

По суждению Трубецкого, «мы должны искать смысла жизни не в горизонтальном и вертикальном направлениях, отдельно взятых, а в объединении этих двух жизненных линий, там, где они скрещиваются»²³⁴. «И... их скрещение — крест»²³⁵.

Если горизонтальная линия, указывает Трубецкой, с её тревогами, отчаянием в конце концов приводит к смерти, вертикальная — с её надеждами, упованиями — к преодолению смерти и полноте жизни. Трубецкой пишет: «Может ли крест — символ смерти — стать источником и символом жизни? Всякому понятно, что этот вопрос о всесильном и всепобеждающем смысле есть вопрос о Боге. — Бог как жизненная полнота и есть основное предположение всякой жиз-

²³³ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 23. Собственно, об этом писал Трубецкой и в работе «Метафизические предположения познания...»: «Наше познание возможно, потому что для него есть точка опоры в сознании безусловном; с одной стороны, это сознание насквозь пронизывает нас; а с другой стороны, и мы можем найти к нему путь через самоуглубление и утвердиться в нём, осуществляя тем самым и присущую нам как людям энергию нашего сознания и мысли. *Наше познание возможно как нераздельное и неслиянное единство мысли человеческой и абсолютной*» (Трубецкой Е. Н. Метафизические предположения познания: Опыт преодоления Канта и кантианства. М., 1917. С. 316).

²³⁴ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 74.

²³⁵ Там же. С. 71.

ни. Это и есть то, *ради чего* стоит жить и без чего жизнь не имела бы цены»²³⁶.

Итак, *обретение человеком смысла жизни заключается в воссоединении человека с Богом*²³⁷.

Это воссоединение, по мысли Трубецкого, есть «всемирное дружество (Бога и человека. — А. К.)», которое «осуществляется... через свободное самоопределение друга. В этом самоопределении человек становится активным участником творческого акта»²³⁸. Но что важно: проявляемая здесь активность человека вызвана благодатью Бога, поскольку именно Бог «пробуждает (активирует) (в человеке. — А. К.) дремлющие творческие силы»²³⁹.

Таким образом, жизнь человека — творческий акт, *только посредством творчества человек достигает единения с Богом*.

По мнению Трубецкого, ярчайшим выражением творческих усилий человека является художественное творчество, искусство. С чем это связано?

Дело в том, что в искусстве наиболее рельефно выступают горизонтальная и вертикальная линии жизни человека: горизонтальная линия обозначает преодоление человеком — творцом произведений искусства — косной материи искусства, вертикальная — прорыв человека-творца за границы материи, выходом в нематериальную зону искусства. И опять — крест: или человек-творец остаётся в земном, а значит, трагическом измерении бытия, или прорывается в духовное, радостное. Неслучайно Трубецким написано большое количество работ, посвящённых подвижнической деятельности человека в искусстве: «Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи» (1916), «Два мира в древнерусской иконописи» (1916), «Россия в её иконе» (1918), «“Иное царство” и его искатели в русской народной сказке» (1922; 1923) и др.

Одна из наиболее показательных таких работ — «Умозрение в красках». В ней Трубецкой характеризует деятельность древнерусских

²³⁶ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 74.

²³⁷ Такое воссоединение, по Трубецкому, обеспечивает человеку бессмертие. О том, что значит бессмертие в понимании Трубецкого, см. его блестящую брошюру: «Свобода и бессмертие», представляющую собой текст речи, произнесённой в Московском университете в годовщину смерти брата — князя С. Н. Трубецкого: Трубецкой Е. Н. Свобода и бессмертие: К годовщине смерти кн. С. Н. Трубецкого (Из вступительной лекции, читанной в Московском университете). М., 1906.

²³⁸ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 213.

²³⁹ Там же. С. 212.

художников-иконописцев. Философ свидетельствует: «Древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, — видение иной жизненной правды и иного смысла мира»²⁴⁰. И далее важное утверждение: «Иконописный идеал есть всеобщий мир всей твари: позволительно ли с этим идеалом связывать нашу человеческую мечту о победе одного народа над другим?»²⁴¹ Таким образом, по Трубецкому, *иконописный идеал — действенное средство единения людей!*

И всё-таки, по мнению Трубецкого, с наибольшей силой приближает нас к Духу, Богу, *музыка* (вследствие особой её сопричастности внутренней жизни человека).

О музыке Трубецкой, главным образом, пишет в двух своих книгах: «Из прошлого» (1918; 1925) и «Воспоминания» (1921), особенно — в книге «**Воспоминания**».

В этом трогательном, проникнутом душевной теплотой сочинении Трубецкой отмечает, что музыка окружала его с детства: «Вокруг меня всё было полно музыкой. Дома, например, в исполнении моих сестёр в четыре руки я слышал много раз почти всю классическую музыку... много музыки современной»²⁴². В Ахтырке, поместье Трубецких, бывали П. И. Чайковский, Н. Г. Рубинштейн, Б. Коссман, В. Фитценхаген И. Гржимали, Ф. Лауб и многие другие известные композиторы и музыканты²⁴³.

Как подчёркивает Трубецкой, пробуждение у него понимания музыки было связано с формированием национального сознания. «В 1875–76 году, — пишет философ, — мы начали посещения симфонических концертов, квартетных собраний и консерваторских спектаклей. А с 1876 года мы с братом (Сергеем Николаевичем Трубецким. — А. К.)

²⁴⁰ Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках // Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. 2-е изд. М., 2003. С. 13.

²⁴¹ Там же. С. 62–63.

²⁴² Трубецкой Е. Н., *кн.* Воспоминания // Трубецкой Е. Н., *кн.* Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск, 2000. С. 166.

²⁴³ Любопытно, что именно музыка объединила будущих родителей философа. В книге «Из прошлого» Трубецкой сообщает: «Их объединила именно музыка. Оба они, при всей противоположности их характера и умственного склада, были... людьми с музыкальными способностями (мать, Софья Алексеевна, в девичестве Лопухина, прекрасно играла на рояле, отец, Николай Петрович Трубецкой, был одним из учредителей Императорского Музыкального Общества. — А. К.)» (Трубецкой Е. Н., *кн.* Из прошлого // Трубецкой Е. Н., *кн.* Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск, 2000. С. 62–63).

были захвачены переживанием той русско-славянской национальной драмы, которая привела к восточной войне 1877–1878 года. Не знаю, отчего эти два факта как-то неразрывно связались в одно в моих воспоминаниях — подъём музыкальный и подъём национальный — может быть, оттого, что русская музыка тогда была областью могучего национального творчества»²⁴⁴. На волне этого воодушевления у Е. Трубецкой возникла любовь к музыке *П. И. Чайковского*.

Трубецкой признаётся: «В то время уже гремела слава Чайковского, коего вещи исполнялись почти в каждом концерте... Чайковский царствовал, и всякое его появление на концертной эстраде было бурным триумфом. Помню, что его произведения меня, 12–13-летнего, не только увлекали, но прямо-таки волновали... Но в 12–13 лет мне было стыдно признаться, что Чайковского я люблю... больше (чем какого-либо другого композитора. — А. К.). А это было так. И не один я, маленький мальчик, — в то время и многие из старших совершенно так же любили Чайковского... Почему этот композитор... в то время так (всех нас. — А. К.)... восхищал? Разбираясь в воспоминаниях моего отрочества, я чувствую, что увлечение Чайковским во мне не было исключительно музыкальным: он волновал мое *национальное чувство*»²⁴⁵.

Трубецкой воскрешает в своей памяти волнующий миг, когда музыка Чайковского особенно сплелась с его национальными переживаниями.

«Среди произведений Чайковского, — вспоминает философ, — есть одно, малознакомое и в особенности малопонятное современному русскому обществу — “Русско-Сербский марш”. Теперь слушатели отнеслись бы к нему по меньшей мере равнодушно. А между тем в 1876 году оно вызвало целую бурю восторга... И не удивительно: “Русско-Сербский” марш представляет собою произведение, (в котором. — А. К.)... выразились... чаяния русского национального движения того времени (речь идёт о событиях на Балканском полуострове, когда после восстания Боснии и Герцеговины Сербия и Черногория вступили в неравную вооружённую борьбу с Турцией, Россия выступила в поддержку Сербии и Черногории. — А. К.)»²⁴⁶.

Описывая это произведение, Трубецкой демонстрирует неплохие музыковедческие навыки: «Марш начинается грустной славянской мелодией; потом этот скорбный мотив угнётенного славянства сменяется

²⁴⁴ Трубецкой Е. Н., кн. Воспоминания. С. 96–97.

²⁴⁵ Там же. С. 97.

²⁴⁶ Там же. С. 101.

бойким русским маршем: это казаки и добровольцы идут на помощь. И в самом конце марша в виде пророчества раздаются победные звуки русского национального гимна»²⁴⁷.

В 1880-х годах у Трубецкого возникло разочарование в музыке Чайковского. Он почувствовал в ней нечто поддельное. «Теперь, — отмечал мыслитель, — (музыка Чайковского. — А. К.) кажется мне... чем-то поддельным: музыкальное ухо нередко оскорбляется вмешательством итальянщины в русские мелодии (композитора. — А. К.)»²⁴⁸.

Однако ощущение связи музыки и национального сознания не покидало Трубецкого. Более того, оно окрепло под впечатлением совершившегося 1 марта 1881 года убийства Александра II. Трубецкой не понял и не принял нигилизма цареубийц (членов организации «Народная воля»). Как писал Трубецкой, в те роковые дни «борьбой против нигилизма (объяснялись у меня. — А. К.) и... преувеличения (в отношении национального чувства. — А. К.). Преувеличения (эти. — А. К.)... выражались в (особом. — А. К.) ожидании чудес от русского национального творчества»²⁴⁹. И вот здесь у Трубецкого возникает новый кумир — *М. И. Глинка*.

По словам Трубецкого, несмотря на то, что в те годы музыка Глинки сильно на него действовала, современники её не воспринимали. «Русская мелодия (в произведениях Глинки. — А. К.), — констатирует Трубецкой, — оставалась им недоступной. Почему? Да потому, что тогдашнее культурное русское общество было отделено от русской народной песни всей своей жизнью. И лишь немногим лучшим людям дано было видеть, как живут и слышат, о чём поют по ту сторону перегородки, отделявшей русское образованное общество от народа»²⁵⁰.

Совершенным образцом русской музыки Трубецкой считал оперу Глинки «Руслан и Людмила», по распоряжению Александра III возобновлённую в 1882 году в Московском Большом театре. «Эта опера, — признаётся Трубецкой, — составила эпоху в моей музыкальной жизни;.. тут было новое восприятие России; а потому с наслаждением художественным сочетался сильный национальный подъём. *Гениальное выражение родного*, вот что в особенности меня пленяло и захватывало (в этой опере. — А. К.)... В... особом энтузиазме, с которым (её. — А. К.) воспринимало наше поколение молодёжи, отражалась

²⁴⁷ Трубецкой Е. Н., кн. Воспоминания. С. 101.

²⁴⁸ Там же. С. 97.

²⁴⁹ Там же. С. 137.

²⁵⁰ Там же. С. 100.

эпоха. Это были как раз дни национальной реакции против космополитического нигилизма. Этим национальным движением было вызвано и самое возобновление “Руслана” в связи с изгнанием итальянской оперы с русской императорской сцены. И общество, и правительство стали тогда уделять русскому искусству всё больше внимания»²⁵¹. (Добавим, что, по утверждению Трубецкого, «Руслан» М. И. Глинки помог ему оценить музыку русских композиторов — Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и других.)

Но что особенно ценил Трубецкой в Глинке — его способность передавать в своей музыке чувства и настроения разных народов: «И действительно, такие произведения этого родоначальника русской музыки, как “Арагонская хота”, красноречиво говорили... о его изумительной способности творчески переноситься в духовную атмосферу других народов»²⁵².

Вместе с тем и здесь Трубецкого постигло разочарование: по мнению мыслителя, при всём национальном (с чертами интернациональности) своеобразии музыки Глинки было в ней что-то пассивное, инертное, отражающее состояние современного Глинке российского общества: «В творчестве Глинки, — писал Трубецкой, — (сказываются. — А. К.) недостатки, усугублённые недостатками его эпохи»²⁵³.

В эти же 1880-е годы, пишет Трубецкой, у него возникла склонность — «уходить всем существом в одну мысль и в неё вслушиваться внутренним слухом». Как указывает Трубецкой, «это был (в одно и то же время. — А. К.) уход... в область мысли и в область звука»²⁵⁴. Иными словами, Трубецкой осознал близость философии и музыки. Это подчёркивал сам мыслитель: «Философия и музыка. В моих тогдашних переживаниях это было — одно»²⁵⁵.

Укрепление в мысли о том, что философия родственна музыке, повлекло за собой признание музыки в качестве специфической философии, а значит, наличия у музыки способности выявить смысл жизни. Как подчёркивает Трубецкой, «я ощущал (тогда. — А. К.) освобождающее (разрешающее вопрос о смысле жизни. — А. К.) действие... во всём, что я слушал»²⁵⁶. А слушал тогда Трубецкой огромное количество музыкальных произведений, причём, что важно отметить,

²⁵¹ Трубецкой Е. Н., кн. Воспоминания. С. 161.

²⁵² Там же.

²⁵³ Там же.

²⁵⁴ Там же. С. 165.

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Там же. С. 159.

в основном принадлежащих перу европейских композиторов: Берлиоза, Мендельсона, Вебера, Вагнера, Шумана, Шуберта, Гайдна, Моцарта, ну и, конечно, Бетховена. Музыка Бетховена и помогла Е. Трубецкому приблизиться к решению волновавшего его вопроса о смысле жизни. Произошло это на концерте, на котором под управлением А. Г. Рубинштейна исполнялась 9-й Симфония Бетховена. Вот как философ рассказывает об этом событии в своих «Воспоминаниях»:

«Боже мой, до чего волнительна была в передаче Рубинштейна эта Симфония. Помнится, слушая первую часть, я чувствовал, словно присутствую при какой-то космической буре: перед глазами мелькают молнии, слышится какой-то глухой подземный гром и рокот, от которого сотрясаются основы вселенной. Душа ищет, но не находит успокоения от охватившей её тревоги. Эта тревога безвыходного мирового страдания и смятения проходит через все первые три части, нарастая, увеличиваясь... Весь этот раздор и хаос, вся эта мировая борьба в звуках, наполняющая душу отчаянием и ужасом, требует иного, высшего разрешения... — Или всё существующее должно провалиться в бездну, или должна быть найдена та полнота жизни и радости, которая бы покрыла и претворила в блаженство всю эту безмерную скорбь существования.

Но где она, эта полнота?.. В первых трёх частях отзвучала вся мировая драма, вы хотите над ней подняться... (Но. — А. К.) нет разрешения мировому страданию... И вдруг, когда вы чувствуете себя у самого края тёмной бездны, куда проваливается мир, вы слышите резкий трубный звук, какие-то раздвигающие мир аккорды, властный призыв потусторонней выси, из иного плана бытия. Душа ваша встрепенулась: она в недоумении спрашивает себя, что это такое. И тут уже не звук, а слово, воплощённое в мелодию, отвечает на её недоумение и трепет: *“друзи, оставьте эти печальные звуки, запойте другие, более радостные”*. (И вот. — А. К.)... из бесконечной дали несётся pianissimo неведомый доселе мотив радости: оркестр нашёптывает вам какие-то новые торжественные звуки... Они растут, ширятся, близятся. Это уже не предвиденье, не намёк на иное будущее — человеческие голоса, которые вступают один за другим, могучий хор, который подхватывает победный гимн радости, это уже подлинное, это настоящее. И вы чувствуете себя разом поднятым в надзвёздную высоту, над миром, над человечеством, над всей скорбью существования.

Обнимитесь, все народы,

Ниц падите, миллионы.

Трудно передать то состояние восторга, которое я испытал тогда в симфоническом концерте. Всего несколькими месяцами раньше пе-

ред 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 выраженной 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»²⁵⁷.

Итак, ни Чайковский, ни Глинка, — *Бетховен помог Трубецкому пережить единение с людьми, человечеством. Именно музыка Бетховена стала для Трубецкого разновидностью «умозрения в красках» — «умозрением в звуках», явившим Бога.* (Заметим, сам Трубецкий писал, что музыка Бетховена для него «сообщала краски умозрению»²⁵⁸.)

Так в чем же смысл музыки в понимании Евгения Трубецкого? Думается — в предвосхищении встречи с Богом. Можно сказать и так — в предвосхищении осуществления, реализации смысла жизни.

Момент предвосхищения реализации смысла жизни — «опыт потустороннего», по выражению Трубецкого, — чрезвычайно важен. Он есть проверка (проба, испытание и т. д.) достижения смысла жизни. Такая проверка позволяет уверовать в то, что действительно смысл жизни есть, он существует, его можно пережить, им можно восхититься, и в связи с этим обрести необходимые силы для подъёма!

Завершая статью, хотелось бы обратить внимание на одно обстоятельство: Трубецкий прорвался к смыслу музыки, слушая *симфонию* (от греч. συνφωνία — созвучие, согласие) — 9-ю Симфонию Бетховена. А слово «симфония» имеет существеннейшее значение у Трубецкого.

Симфония, по Трубецкому, — некая Космическая Гармония, объединяющая 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

²⁵⁷ Трубецкой Е. Н., кн. Воспоминания. С. 155–157. Процитированный фрагмент из «Воспоминаний» Е. Трубецкого упоминает Н. О. Лосский в своей книге: Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 304–306.

²⁵⁸ Трубецкой Е. Н., кн. Воспоминания. С. 165.

Христовом. *Благая весть*, проповеданная *всей твари*, есть именно обетование этой симфонии»²⁵⁹.

Вместе с тем эта всемирная симфония представлена единством симфонии земной и симфонии небесной.

Симфония земная — звучание земного. Это, как пишет Трубецкой, — шорохи, плески, но главное здесь — это звуки животных: насекомых, млекопитающих, птиц. Особенно — птиц: «Есть... циканье сов, хохот филинов... соловьиная поэма... гимн жаворонка...»²⁶⁰. Однако «в животном мире... со-звучие и со-гласие в (симфонии. — А. К.) оказывается (хаотичным, разрозненным. — А. К.)»²⁶¹. Эта симфония не полноценна, она — только намёк «на... симфонию мира грядущего»²⁶².

Но вот к животным присоединяется человек и возникает надежда на откровение. И пророк Иезекииль «видел... это откровение — ... лики славословящей твари — тельца, орла, льва и человека — и слышал их голоса»²⁶³. Здесь звучание «не сливается в хаотический, нестройный шум, как в здешнем мире, а образует созвучие голосов, которые сохраняют самостоятельность, остаются различными и раздельными, но... образуют хоровое, симфоническое целое»²⁶⁴.

Предвестием такой «симфонии мира грядущего» и явилась для Е. Трубецкого 9-я Симфония Бетховена...

²⁵⁹ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 208.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Там же. С. 209.

²⁶² Там же.

²⁶³ Там же. С. 208.

²⁶⁴ Там же. С. 218.

ПРИНЦИПЫ НОВОЙ СИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ (А. С. КЛЮЕВ)

Основоположение Новой синергетической философии музыки

Новая синергетическая философия музыки — предлагаемая нами модель философии музыки. Мы назвали её так, поскольку базируется она на синтезе классической (старой) синергетики и исихазма. Поясним сказанное.

Как известно, классическая (старая) синергетика (возникшая в 70-е годы XX века) представляла собой междисциплинарное направление в науке, в рамках которой 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.).

Однако, что интересно, как отмечал родоначальник синергетики немецкий физик Герман Хакен, в основе предложенного им названия новой научной отрасли — «синергетика» — лежит слово «синергия» («Я выбрал тогда слово “синергетика” (от слова «синергия». — А. К.), — признаётся Хакен, — потому что за многими дисциплинами в науке были закреплены греческие слова. Я искал такое слово, которое выражало бы... общую энергию что-то сделать»²⁶⁵.)

Выбрав понятие «синергия» для названия созданной им научной области, учёный ни разу больше в своих работах к нему не возвращался, а между тем понятие это чрезвычайно ёмко.

²⁶⁵ Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики: человек, конструирующий себя и своё будущее. 4-е изд., доп. М., 2011. С. 209.

Суть понятия «синергия» с особой глубиной выявляется в Православии, его средоточии — исихазме, где оно означает единение энергий человека и энергий Бога.

Характер этого единения поясняет систематизатор и обоснователь практики исихазма святитель Григорий Палама (XIII–XIV вв.). Как указывает святитель, есть свет — «изливаемый на нас Богом по Его обетованию дух от Духа Божия... действие сущности Духа»²⁶⁶. Это действие — «дар... всесвятого Духа (воплощаемый Его энергиями. — А. К.)... Святой Дух превосходит свои энергии не только потому, что Он их причина, но и потому, что принятое всегда оказывается лишь ничтожной долей Его дара»²⁶⁷.

Важной отличительной особенностью трактовки единения энергий человека и энергий Бога толкователями практики исихазма явилось то, что в этом единении они подчёркивали участие энергий «*всецелого*» человека. Об этом уже свидетельствует известный византийский богослов Максим Исповедник (VI–VII вв.): «Люди все целиком соучаствуют в Боге... дабы человек весь целиком сделался Богом...»²⁶⁸. (Кстати, приведённую мысль Максима Исповедника воспроизводит Григорий Палама²⁶⁹.) Таким образом, единение энергий человека и энергий Бога предполагает возрастание энергий тварных до энергий Божественных.

Соединение синергетики старого образца и исихазма позволяет говорить о рождении нового типа синергетики — *Новой синергетики*. На основе *Новой синергетики* и выстраивается наша модель философии музыки. Обратимся к этой модели.

Прежде всего выскажем положение: не вызывает сомнения то, что, согласно *Новой синергетике*, мир — *системно-эволюционное восхождение Матери к Духу*.

Это восхождение можно выстраивать по-разному. В нашей версии оно предстаёт как *эволюционное движение систем: природа — общество — культура — искусство — музыка*. Поясним сказанное и начнём с комментария относительно эволюционного движения: природа-общество.

То, что природа является предпосылкой общества, убедительно показано А. Г. Маслеевым. Согласно Маслееву, «природа... выступает как

²⁶⁶ Григорий Палама, свят. Триады в защиту священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр.: Пер. с греч. М., 2018. С. 307.

²⁶⁷ Там же. С. 307, 309.

²⁶⁸ Живов В. М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М., 1994. С. 71–72.

²⁶⁹ Григорий Палама, свят. Триады в защиту священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр. / Пер. с греч. С. 327.

постоянное и (обязательное. — А. К.) условие предметно-практического существования... общества»²⁷⁰.

На определённом этапе своего эволюционного становления общество генерирует возникновение культуры.

Необходимо подчеркнуть, что, как правило, в научной литературе общество и культура практически не различаются. Вместе с тем в работах отдельных учёных настойчиво утверждается мысль о том, что общество и культура — разные явления, при этом культура — новый в качественном отношении уровень развития общества. Наиболее отчётливо эту идею выразил А. К. Уледов. По мнению учёного, «культура — это не структурная часть целого... а скорее определённое качественное состояние общества на каждом данном этапе его развития»²⁷¹.

Этапом эволюции культуры становится искусство.

Говоря об этом этапе эволюционного развёртывания, прежде всего важно отметить исключительную связь культуры и искусства, ещё бóльшую, чем связь общества и культуры, поскольку искусство — органичная часть культуры. Возникает вопрос: почему в предлагаемой нами модели именно искусство — последующая за культурой ступень эволюционного движения, ведь в культуре, помимо искусства, содержатся (и в этом плане способны стать этапами её эволюции) наука, философия и др.?

Такая ситуация обусловлена тем, что именно искусство наиболее полно воплощает культуру. Показательно суждение М. С. Кагана: «Искусство, будучи частью культуры, в отличие от всех других её частей, представляет культуру *не односторонне, а целостно*. Иначе говоря, оно *изоморфно культуре*... (поэтому. — А. К.)... оказывается своеобразной моделью... культуры, её образным “портретом”»²⁷².

Этапом эволюции искусства становится музыка.

Музыка и искусство ещё теснее сопряжены, чем в предыдущем случае культура и искусство: если искусство *принадлежит* культуре, музыка, музыкальное искусство, — *собственно* искусство, его разновидность. Причём как разновидность оказывается наиболее концентрированным воплощением искусства. В этом плане нельзя не согласиться с утверждением С. Х. Раппопорта о том, что в музыке «мы находим...

²⁷⁰ Маслеев А. Г. Диалектика отношений природы и культуры // Диалектика культуры: Сб. статей. Куйбышев, 1982. С. 52.

²⁷¹ Уледов А. К. К определению специфики культуры как социального явления // Философские науки. 1974. № 2. С. 27–28.

²⁷² Каган М. С. Искусство в системе культуры // Каган М. С. Избранные труды: В VII т. Т. III. СПб., 2007. С. 109–110.

все необходимые и достаточные стороны искусства в их теснейшем взаимодействии, в их нерасторжимом сплаве»²⁷³. И далее: «Главная особенность музыки... состоит, по-видимому, в том, что она... является наиболее “чистой” моделью искусства как особой системы»²⁷⁴.

Исходя из всего вышесказанного, становится очевидным: *музыка — воплощение предельного единения Материи и Духа, по существу — Слияния Материи и Духа*²⁷⁵.

Энергия музыки

Как *Слияние Материи и Духа*, безусловно, музыка, музыкальное звучание, обладает *могущественнейшей энергией*. В Древней Руси эта энергия легла в основу богослужебного православного пения, получившего название «*знаменное пение*» (или «*знаменный распев*»). (Название пения происходит от старославянского слова «знамя», что означает знак²⁷⁶.)

Упорядочению (оформлению) знаменного пения служит специальная система напевов — гласов, именуемая *осмогласие* (старослав. — восьмигласие).

Круговращение осмогласного цикла на протяжении года является земным отражением круговых движений, совершаемых ангельскими чинами. Потому молитвенное пение человека, вовлекаемого в это божественное круговращение посредством гласовых мелодий, становится *подобным пению ангелов на небе*.

²⁷³ *Раппопорт С. Х.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. С. 98.

²⁷⁴ Там же. С. 100.

²⁷⁵ Логике нашего построения подтверждает В. В. Биbihин, подчёркивая, что практика исихазма не была только делом «внутреннего человека». Она предопределяла большие позитивные изменения в социуме, культуре. Так, Биbihин замечает: «Византийский исихазм, как впоследствии западный квиетизм... и славянский и русский исихазм, не ограничивались молчаливостью и молитвой, как предполагает думать само слово, а вели к расцвету богословия и иконописи, реформированию монастырей, литургическому творчеству...» (*Биbihин В. В.* Краткие сведения о житии и мысли свят. Григория Паламы // Григорий Палама, свят. Триады в защиту священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр. / Пер. с греч. С. 395).

²⁷⁶ По утверждению Б. П. Кутузова, знаменное пение — «музыка иконописная, это, можно сказать, звучащая икона... Задача знаменного пения та же, что и у иконы: не реалистическое отображение внутренней жизни земного человека с его переживаниями и чувствованиями, а очищение души от страстей, отражение образов духовного, невидимого мира» (*Кутузов Б. П.* Русское знаменное пение. 2-е изд. М., 2008. С. 43).

Подобие молитвенного пения ангельскому пению подчёркивалось в Российском государстве постоянно. Так, об этом подобии, на примере песнопения Православной Церкви — *Херувимской*, возвышенно говорит священник Павел Флоренский: «Какие загадочные слова поются за Литургией! Кто может слушать их без трепета? Вдумайтесь: мы “таинственно изображаем Херувимов”! Не подобным ли изображается подобное? А мы изображаем Херувимов. Значит, есть в каждом из нас что-то подобное Херувиму, сходное с Херувимом... Но не наружное, не внешнее это сходство. Оно — ...внутреннее, таинственное и сокровенное в глуби души. Это — сходство духовное. Есть великая по своему значению херувимская сердцевина нашей души, ангельское ядро души...»²⁷⁷.

В молитвенном пении, при всём значении слова, предопределяющая роль принадлежит музыке. По свидетельству известного историка церкви В. Н. Лосского, «Евангельское послание — 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...»²⁷⁸. (Об этом пишет и А. Ф. Лосев, указывая, что «православие... музыкально-словесно»²⁷⁹.) По мнению многих выдающихся деятелей русской культуры, *музыка молитвенного пения русской православной церкви является истоком эволюционного развёртывания музыки в России*. Пожалуй, одним из первых на это обратил внимание известный деятель культуры России XIX века, князь В. Ф. Одоевский. Он разъяснял: «Ключ к открытию законов русской

²⁷⁷ Флоренский П. А. Радость навеки (на «Херувимскую») // Богословские труды. М., 1982. № 23. С. 317.

²⁷⁸ Лосский В. Н. Богословские основы церковного пения // Мартынов В. И. История богослужебного пения: Учебное пособие. М., 1994. С. 237.

²⁷⁹ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. 2-е изд., испр. М., 2021. С. 713. И в других культурах именно музыка обеспечивала вознесение человека к Высшему. В Древней Индии этому служили мантры, важнейшей из которых был звук Ом (Аум), в Древнем Китае — особая, «уравновешенная», музыка. Почему так происходит, раскрывает секрет музыкант и философ (суфий) Хазрат Инайят Хан. Как считает Хан, «душа, ищущая... развития, находится в поисках бесформенного Бога. Без сомнения, искусство действует возвышающе, но оно в то же время содержит форму; поэзия содержит слова, имена, предполагающие форму; но только музыка, при всей своей красоте... очаровании, может вознести душу над пределами формы» (Хан Х. И. Мистицизм звука: Пер. с англ. Сб. М., 2002. С. 108).

музыки вообще заключается в русской и именно исконно-церковной музыке»²⁸⁰. В наши дни такая точка зрения отчётливо заявляет о себе в суждениях В. В. Медушевского. Вот что, например, он пишет об элегии Глинки «Не искушай меня без нужды»: «Глубинный смысл (этой. — А. К.) музыки... противоположен словам: она — ...о молитвенном желании любви. Во вступлении нет фигураций — нет живительных энергий любви. Вступление как бы застыло в молчаливом вопрошании хорала. Но... появились фигурации — и в мелодии, подкреплённой их живой влагой, тут же рождаются островки духовно собранной молитвенной псалмодии, просящей о любви»²⁸¹.

А вот его отзыв о теме *Andante maestoso* из «Щелкунчика» Чайковского: «Тема... — символ смирения уже не человеческого: Божественного. С высочайшим самообладанием... и достоинством Бог нисходит в смерть, дабы людей вызволить из вечной смерти греха и дать им вечную жизнь... Какая глубина Божественной любви! Можно ли яснее выразить суть христианской веры..?»²⁸²

Ну и, конечно, его высказывания о творчестве представителей «Могучей кучки», прежде всего — Мусоргского. Вот как он характеризует вступление к опере Мусоргского «Хованщина» — «Рассвет на Москве-реке»: «В отношении к опере вступление выполняет уникальную функцию катартической вершины. Со времён Глюка назначение увертюры виделось в предварительном раскрытии содержания оперы. «Рассвет» же как бы противостоит драматическому содержанию оперы, особым образом освещая его. Зачем? Ответ — в установках цивилизации.

Русская мысль историософична изначально, ещё от митрополита Илариона... Эмпирическую историю, развёртывающуюся в соответствии с Божиим попущением как уступкой строптивой воле человеческой, не понять, не возведя взгляд выше, в историю идеальную, какой желала бы благая воля Божия. Вступление даёт эту высшую точку отсчёта для восприятия драмы»²⁸³.

Сегодня в России много достойных композиторов, живущих в разных городах страны: Н. Широков (Пермь), И. Сальникова (Новосибирск), В. Пономарёв (Иркутск), Д. Стефанович, А. Следин, М. Жу-

²⁸⁰ *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 41 [*Одоевский В. Ф.* Православное церковное пение и его нотные, крюковые и другие знаки // *Современные известия.* 1867. № 27. С. 106].

²⁸¹ *Медушевский В. В.* Духовный анализ музыки: Учебное пособие: В 2 ч. 2-е изд. М., 2016. С. 66.

²⁸² Там же. С. 523.

²⁸³ Там же. С. 313–314.

равлёв (Санкт-Петербург), Агажанов, В. Довгань, В. Кикта, А. Микита (Москва). И всё-таки на сегодняшний день наиболее ярким композитором в России остаётся София Асгатовна Губайдулина (род. 1931). Всё её творчество — утверждение стремления человека к воссоединению с Высшим. По мнению Губайдулиной, композитор — тот, кто восстанавливает связь человека с Высшим, и у композитора, считает Губайдулина, «помимо... восстановления (этой связи. — А. К.) нет никакой более серьёзной причины для сочинения музыки»²⁸⁴. С необыкновенной силой соединение человека с Высшим утверждается С. А. Губайдулиной в её сочинении *Симфония-кантата «Аллилуия»*. Несколько слов об этом произведении.

«Аллилуия» — одно из самых крупных сочинений в творчестве С. А. Губайдулиной. По строгости и чистоте эмоционального тона эту музыку можно сравнить с русской иконой. «Аллилуия» написана для хора, оркестра, органа, солиста дисканта и цветковых проекторов (1990).

В произведении семь частей.

Первая часть вводит в строгий и суровый тон произведения.

Во второй части, интермедийной чисто инструментальной, на первом плане — струнные, продолжающие импульсы из первой части.

Третья часть выделяется скорым темпом и пением хора с придыханием.

Четвёртая часть, вторая интермедия цикла, развивает музыку второй части, драматизируя её активизацией ударных.

Пятая часть краткая, идущая в высоком регистре, — момент затихья и высветления перед трагедийной шестой частью.

Шестая часть — центр тяжести цикла и кульминация трагизма, ассоциируется с Судным днём, картиной мирового катаклизма.

Седьмая часть — светлый эпилог, окрашенный чистым тембром мальчика-дисканта, поющего фразы немятежного древнерусского гимна «Да исполнятся уста моя»²⁸⁵. Эта часть занимает особое место в цикле, поскольку пение дисканта — ангелоподобное. Постепенно истаявая, оно обозначает восхождение человека к Высшей Реальности²⁸⁶.

²⁸⁴ Холотова В. Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С. 4.

²⁸⁵ Там же. С. 26–27.

²⁸⁶ При этом Губайдулина — автор произведений, в которых она обращается к разным религиозным традициям. Так, у неё есть сочинения: *Ночь в Мемфисе*, кантата для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики (1968); *Рубайят*, кантата на стихи персо-таджикских поэтов Хакани, Хафиза и Хаяма (1969); *По мотивам татарского фольклора*, три ци-

Транс/крипция воздействия музыки на человека. Рождение музыкотерапии

Естественно, возникает вопрос, каким образом музыка восстанавливает связь человека с Высшим, Богом: как она соединяет энергии человека и энергии Божества?

Чтобы ответить на этот вопрос, уточним, что представляет собой человек.

Человек, «всецелый» человек, состоит из трёх элементов: *тела, души и духа*. Следовательно, *единение энергий человека и энергий Божества есть возрастание энергий человека в последовательности: телесные — душевные — духовные*.

Интересно, что наращивание энергий человека: телесные — душевные — духовные, подтверждается сегодня научной теорией, согласно которой тело, душа и дух — последовательное наложение полей. Такую теорию выдвинул российский физик, историк науки Сергей Хайтун. Учёный пишет: «Живые и неживые структуры состоят из молекул, молекулы — из атомов, атомы — из элементарных частиц. Элементарные частицы представляют собой сгустки *физических* полей взаимодействий. Атомы, молекулы, живые клетки — ...таким образом, определённые структуры, образованные *физическими* полями... Так что приборы *при соответствующей их настройке* и обязаны обнаруживать на месте нефизических полей физические». По мнению автора, «гравитационные, электромагнитные и другие физические поля взаимодействий *первичны*, тогда как химические, биологические и другие поля нефизических взаимодействий “*сотканы*” из “*физических*”, образуя многоуровневые структуры (паттерны)». В связи с этим, высказывает предположение Хайтун, не исключено, что «человеческая *душа* — это “полевая тень”, отбрасываемая вещественными структурами, [а дух — “полевая тень” души]»²⁸⁷. (Нарастание: тело — душа — дух своеобразно интерпретирует российский литературовед, культуролог, профессор Парижского православного богословского института В. В. Вейдле. Душа, по Вейдле, — «душа тела», дух — «душа души»²⁸⁸.)

Как же воздействует музыка на развитие: тело — душа — дух?

кла по пять пьес для домры и фортепиано (1977); *Чёт и нечёт*, для ударных и клавесина (на основе древнекитайской «Книги гаданий» («И-цзин») (1991); но и, конечно, сочинения, связанные с различными неправославными христианскими учениями, в первую очередь католицизмом и протестантизмом.

²⁸⁷ Хайтун С. Д. Фундаментальная сущность эволюции // Вопросы философии. 2001. № 2. С. 156–157.

²⁸⁸ Вейдле В. В. Умирание искусства. М., 2001. С. 55.

Для того чтобы ответить на этот вопрос (предложить транс/крипцию воздействия), нужно иметь в виду то, что тело, душа и дух человека соответственно управляются тремя отделами его психики, именуемыми *подсознанием, сознанием и сверхсознанием*²⁸⁹. Можно сказать, тело находится в ведении подсознания, душа — сознания, дух — сверхсознания.

Известно, что в процессе своего воздействия на человека, музыка усиливает психическую активность человека в наращении: *подсознание — сознание — сверхсознание*. Как это происходит?

Воздействие музыки на подсознание обусловлено соответствием её устройства устройству внутренних психофизиологических процессов. Как отмечает Г. В. Воронин, «в современной музыкальной (структуре. — А. К.) многовековой слуховой отбор, направленный мелодико-гармоническим инстинктом человечества, обеспечил высокую степень её соответствия какой-то (структуре. — А. К.) внутренних... психофизиологических... процессов»²⁹⁰. На этом основании, делает вывод Воронин, «музыка как-то изначально заложена, скрыта внутри нас, но этого мы не осознаём»²⁹¹.

Воздействуя на подсознание, музыка стимулирует его развитие, иначе говоря, последовательное перерастание в сознание и далее — в сверхсознание. Каким образом это осуществляется? Сначала рассмотрим влияние музыки через подсознание на сознание.

Только что было выяснено, что на подсознание музыкальное звучание воздействует вследствие соответствия его архитектоники архитектонике психофизиологических процессов человека. Вместе с тем содержанием ядром, внутренним наполнением архитектоники музыки являются музыкальные интонации. Отмеченный факт и определяет возможность воздействия музыки через подсознание на сознание человека. Происходит это потому, что музыкальная интонация представляет собой умпостигаемое образование: как утверждал Б. В. Асафьев,

²⁸⁹ Модель: «подсознание — сознание — сверхсознание» принадлежит российскому психологу, психофизиологу П. В. Симонову. В европейской традиции структура психики выглядит следующим образом: бессознательное (при этом иногда выделялось предсознательное) — сознание — сверхсознание. Но вообще тема соотношения уровней психики чрезвычайно сложная, и её по-разному решали выдающиеся психологи XX века: З. Фрейд, К.-Г. Юнг, К. Р. Роджерс, А. Маслоу, С. Гроф и другие.

²⁹⁰ Воронин Г. В. Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования: В 4 т. Т. 2. Тбилиси, 1978. С. 609.

²⁹¹ Там же. С. 610.

«музыка — искусство интонируемого смысла»²⁹². Необходимость расшифровки этого умопостигаемого образования (смысла) музыкальной интонации, вне всякого сомнения, способствует развитию сознания человека. А как воздействует музыка через сознание человека на его сверхсознание?

Ввиду того, что умопостигаемое образование музыкальной интонации имеет предельно обобщённый характер, чтобы расшифровать его, требуется творческое «озарение» — интуиция человека. Последняя же, согласно Е. Л. Фейнбергу, «есть синтетическое суждение, основывающееся на мобилизации... огромного круга чувственных, образных и интеллектуальных ассоциаций, охватываемых единой “идеей” (“образом”, переживанием, которое не может быть адекватно выражено дискурсивно, “разумными” словами)»²⁹³.

Значит, проявление интуиции и есть деятельность сверхсознания. Так, музыка, последовательно воздействуя на подсознание и сознание человека, пробуждает его сверхсознание.

В самом общем виде этот процесс описывает швейцарский музыковед и философ Эрнст Курт.

По мнению Курта, воздействие музыки выражается в становлении *напряжения внутри нас*. Это напряжение, по Курту, обеспечивают «перерабатывающие энергии», которые «предшествуют чувственным впечатлениям»²⁹⁴. Учёный 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 определённого 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 нём сокрыто... состояние напряжения... (которое можно определить. — А. К.) как “кинетическую (двигательную) энергию”»²⁹⁵.

²⁹² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2. 2-е изд. Л., 1971. С. 344.

²⁹³ Фейнберг Е. Л. К проблеме сопоставления синтеза наук и синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 205.

²⁹⁴ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха: Пер. с нем. М., 1931. С. 40.

²⁹⁵ Там же. 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»»²⁹⁶.

Автор утверждает, что эти два типа энергии: *кинетическая* и *потенциальная* и *рождают музыку внутри нас*. «Начало музыки, — говорит Курт, — 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*»²⁹⁷.

Именно так осуществляется помощь музыки в восхождении человека к Высшему, Богу. И это есть, как мы полагаем, *музыкотерапия*.

Нами разработана технология музыкотерапии, призванная обеспечить человеку перманентное развитие, приближающее его к Высшей Действительности.

Она строится на взаимодействии двух субстанций: *человека* и *музыки*. Как это осуществляется?

Для начала отметим, что каждая из названных субстанций имеет три надстраиваемых уровня, оказывающихся подобными, то есть первый уровень первой субстанции подобен первому уровню второй субстанции, второй уровень первой субстанции подобен второму уровню второй субстанции и т. д.

Уровни человека известны: телесный, душевный, духовный.

Как выяснилось нами, у музыки (музыкальной материи) три аналогичных уровня. Мы назвали эти уровни так: физико-акустический (элементами которого являются ритм, метр, темп, тембр, динамика), коммуникативно-интонационный (элементом которого является интонация) и духовно-ценностный (элементами которого предстают лад (тональность), мелодия и гармония).

Следовательно, 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.).

²⁹⁶ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. С. 74.

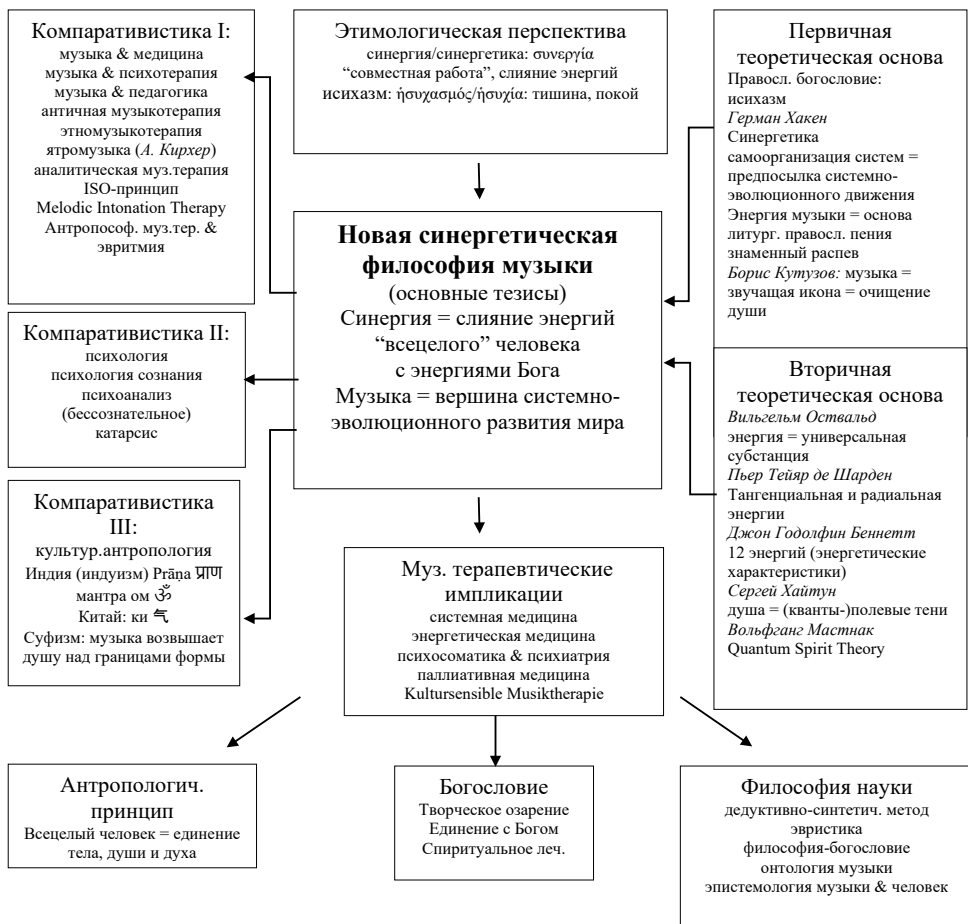
²⁹⁷ Там же. С. 39–40.

Работа: на первых сеансах используется музыка, в которой прева-лирует первый уровень музыки (ритм, метр, темп, тембр, динамика). Такая 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 бытия²⁹⁸.

²⁹⁸ Существуют версии статьи на английском и немецком языках: *Klujev A.*: 1) About the New synergetic philosophy of music. In Proceedings of the International Conference «Scientific research of the SCO countries: synergy and integration» (April 22, 2023). Beijing, pp. 104–109; 2) Synergetische Musiktherapie auf der Basis russischer Philosophie und orthodoxer Tradition. In Musik-, Tanz- & Kunsttherapie. Zeitschrift für künstlerische Therapien im Bildungs-, Sozial- und Gesundheitswesen. 31. Jahrgang. 2021. Heft 2. S. 179–192. К немецкоязычной версии имеется комментарий известного мюнхенского профессора Вольфганга Мастнака: *Mastnak W.* Aleksandr Klujevs Synergetische Musiktherapie aus interdisziplinärer Perspektive. In Musik-, Tanz- & Kunsttherapie. Zeitschrift für künstlerische Therapien im Bildungs-, Sozial- und Gesundheitswesen. 31. Jahrgang. 2021. Heft 2. S. 193–196.

Графическая схема (подготовлена при участии профессора Вольфганга Мастнака, Германия)



Научное издание

Клюев Александр Сергеевич

**10 статей
по русской философии музыки**

Сборник статей

*Материалы к курсу
«История русской философии»*

Директор издательства А. А. Галат

Корректор А. А. Филимонова

Оператор верстки В. А. Смолянинов

Дизайнер обложки О. Д. Курта

Подписано в печать 14.09.2023. Формат 60×88¹/₁₆.

Бумага офсетная. Печать цифровая.

Усл. печ. л. 6,3 Заказ № 904

Издательство Русской христианской гуманитарной академии

им. Ф. М. Достоевского

191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15

Тел.: (812) 310-79-29, +7 (981) 699-65-95

E-mail: rhgapublisher@gmail.com, <http://irhga.ru>

Отпечатано в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)

190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134



Александр Сергеевич Ключев –
доктор философских наук,
профессор

Выпускник Ленинградской (Санкт-Петербургской) государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова – пианист и музыковед, изучал философию в Ленинградском (Санкт-Петербургском) государственном университете им. А. А. Жданова, стажировался в США как музыкотерапевт.

Главный редактор международного журнала «Art Analytics» (Чехия), член редколлегии и ведущий рубрики «Музыка и человек» в журнале «Философские науки» (Москва).

Автор более 300 научных работ, опубликованных в России и за рубежом.

Основные научные труды:

Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире. СПб., 1997;

Онтология музыки. СПб., 2003 (2-е изд., испр. и перераб. СПб., 2010);

Философия музыки. СПб., 2004 (2-е изд., испр. и перераб. СПб., 2010);

Музыка: путь к Абсолюту. СПб., 2015;

Сумма музыки. СПб., 2017 (2-е изд., испр. и перераб. М., 2021).

Персональный сайт: aklujev.ru

ISBN 978-5-907613-77-5



Издательство РХГА
2023