

Теоретические статьи / Theoretical articles

УДК 101.78

РУССКАЯ ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ О МУЗЫКЕ (ОТ В.Ф. ОДОЕВСКОГО ДО НАШИХ ДНЕЙ)

Клюев А.С.

*ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им.
А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург, Россия*

Аннотация

В статье рассматриваются идеи о музыке русских философов, начиная с В.Ф. Одоевского до современного времени. Отмечается, что русские философы постоянно подчеркивали возможности музыки в укреплении физического, душевного и духовного здоровья человека, понимая три эти вида здоровья человека как грани его единой гармонии существования в мире. Рассмотрение представлений о музыке русских мыслителей начинается с анализа взглядов В.Ф. Одоевского неслучайно. Именно во времена Одоевского происходит «пробуждение русской философии» (Г.В. Флоровский), а значит, и формирование суждений русских философов о музыке, ее гармонизирующей роли в жизни человека. Материал статьи может быть полезен философам, культурологам, искусствоведам, но также, несомненно, и работникам здравоохранения.

Ключевые слова: музыка, русская философия, физическое, душевное и духовное здоровье человека, гармония, мир

RUSSIAN PHILOSOPHICAL THOUGHT ABOUT MUSIC (FROM V.F. ODOEVSKY TO THE PRESENT DAY)

Klujev A.

The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia

Abstract

The article examines the ideas about the music of Russian philosophers, starting from V.F. Odoevsky to the modern time. It is noted that Russian philosophers constantly emphasized the possibilities of music in strengthening physical, mental and spiritual health of a person, understanding these three types of human health as facets of his unified harmony of existence in the world. The consideration of the ideas of Russian thinkers about music begins with an analysis of the views of V.F.

Odoevsky. It is no coincidence. Russian philosophy was “awakened” (G.V. Florovsky) precisely at the time of Odoevsky, which means that the judgments of Russian philosophers about music and its harmonizing role in human life were formed. The material of the article may be useful to philosophers, cultural scientists, art historians, but also, undoubtedly, to healthcare workers.

Keywords: music, Russian philosophy, bodily, soulful and spiritual human health, harmony, world

Русские философы большое внимание уделяли музыке, видя в ней огромный потенциал в укреплении физических, душевных и духовных проявлений человека¹. Устойчивость этих проявлений они видели в *гармонии существования человека в мире*.

Исследуем взгляды русских философов на музыку и на возможности гармонизации ею жизни человека, начиная с идей В.Ф. Одоевского. Выбранная нами «точка отсчета» неслучайна — Одоевский жил в ту эпоху, когда произошло «пробуждение русской философии» (Г.В. Флоровский), а вместе с тем — и определение взглядов русских философов на музыку и ее гармонизирующий потенциал.

В.Ф. Одоевский (1803-1869) обладал множеством различных талантов. Он проявил себя как философ, теоретик искусства, писатель, композитор. Одоевский оставил большое количество интересных суждений о музыке, которые представил в двух формах: теоретической — это работы 20-х годов, в которых акцентируется рациональный подход, и художественной — литературные сочинения 30-х годов в которых доминирует иррациональное начало².

¹ Мы употребляем понятия «физическое», «душевное» и «духовное», в том числе по отношению к здоровью человека, в соответствии с философской традицией и используем их наряду с широким спектром понятий, применяемых в различных науках: медицине, физиологии, биологии, психологии, социологии и многих других.

² Поворот от рационализма к иррационализму в работах Одоевского о музыке был связан с осознанием мыслителем значимости инстинкта — «инстинктуального чувства», по определению Одоевского. В заметке «Наука инстинкта. Ответ 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

Свои теоретические взгляды на музыку Одоевский главным образом изложил в трактате **«Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» (1823-25 гг.)**.

В этом сочинении мыслитель пишет, что *музыка – кратчайший путь к гармонии*, 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*)» [1]. При этом, утверждает Одоевский, *музыка – «прямой язык души»*.

Мыслитель разъясняет: «*Согласие* и *несогласие* являются под видом двух родов созвучий: *твердых* и *мягких* (*cantus duves — cantus mollis, maggiore — minore*). Они оба соответствуют двум началам наших чувствований: *веселому* 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 четырем возрастам человека): басом, тенором, альтом, дискантом» [2].

Художественные представления о гармонии и ее отражении в музыке отчетливо заявлены Одоевским во многих литературных сочинениях 30-х годов, особенно ярко – в рассказах **«Последний квартет Бетховена» (1830)** и **«Себастьян Бах» (1835)** (позже включенных Одоевским в его роман «Русские ночи»)³.

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 мое имя; напишу ее и сожгу все прежние. В ней я превращу все законы гармонии, найду эффекты, которых до сих пор еще никто не подозревал; я построю ее

человек может дойти до сумасшествия, предаваясь одному инстинктуальному бессознательному чувству (высшая степень сомнамбулизма), так может дойти до глупости, умертвив совершенно в себе инстинктуальное чувство расчетом разума» [1].

³ Заметим, что уже в конце 20-х годов Одоевский создает подобные рассказы. Один из них — «Мир звуков» [3].

на хроматической мелодии двадцати литавр; я введу в нее аккорды сотни колоколов, настроенных по различным камертонам». И далее Одоевский пишет: «С сими словами Бетховен подошел 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 чрез все таинства контрапункта» [4].

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

«Здесь (в эйзенахской соборной церкви. — *А.К.*) в первый раз Себастьян слышал звуки органа. Когда полное, потрясающее сердце созвучие, как дуновение бури, слетело с готических сводов, — Себастьян позабыл все 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» [5].

Еще:

«(В церкви. — *А.К.*) таинство зодчества соединялось с таинствами гармонии; над обширным, убегающим во все стороны от взора помостом полные созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны; от тысячи курильниц восходил благоухающий дым и всю внутренность храма наполнял радужным сиянием... Ангелы мелодии носились на легких 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... Все здесь жило гармонической жизнью, звучало каждое радужное движение, благоухал каждый звук» [5].

О гармонизации жизни человека с помощью музыки размышляет и П.А. Флоренский (1882-1937).

Как и В.Ф. Одоевский, П.А. Флоренский был чрезвычайно разносторонней личностью. Но, все же, имея множество творческих интересов, Флоренский с детства особенно тянулся к музыке. По словам мыслителя, его дом в Тифлисе

«был наполнен звуками». Исполнялась главным образом классика, «из инструментальных произведений... лишь наиболее строгие». Мать, ее сестры, а также тетя Соня хорошо пели, имея от природы «чистые и чрезвычайно приятного тембра голоса». Тетя Соня несколько лет обучалась в Лейпцигской консерватории пению и игре на фортепиано, «штудировала... 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 еще один шаг музыкального развития» [6].

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 пред родимой, одинокой, таинственной и бесконечной Вечностью, — из которой все течет, и в которую все возвращается» [6].

Флоренский слышал море как Космическую Симфонию. Для него «ропот моря — оркестр бесконечного множества инструментов», которым ему хотелось *дирижировать*⁴.

В сознании Флоренского — дирижера-священника — Космическая Симфония была Небесной Литургией, воплощением которой являлась земная, церковная, Литургия, именуемая Божественной Литургией?⁵.

⁴ Как подчеркивал П. Флоренский, «я всегда был полон звуков и разыгрывал в воображении сложные оркестровые вещи в симфоническом роде, причем потоки звуков просились в мою душу непрерывно, днем 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 дирижера была моим истинным призванием» [6].

⁵ Божественная Литургия (греч. Θεία Λειτουργία – Божье общее дело) – Божья служба. И здесь не понятно, то ли служба совершается Богу, то ли сам Бог

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. 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 этой небольшой по объему работе Флоренский определенно 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 все* подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы, и потому *все*, соподчиненное тут друг другу, не существует или, по крайней мере, ложно существует взятое порознь» [8]⁶.

Но наиболее 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

управляет службой, вспоминаются слова посланников князя Владимира, услышавших Божественную Литургию в Константинополе: «Не знали – на небе или на земле мы» [7].

⁶ 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 все 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» [9].

последовательно осмысляемо в ранних работах – *тайны музыкальности Литургии*.

Флоренский осознает, что *музыкальность Литургии, т.е. содержащаяся в ней музыка*, — то, что и превращает ее в *Небесную Литургию, приготовляющую слушателя-христианина к слышанию им новых сфер музыки*, вследствие чего музыкой теперь для него становится *не только храм, в котором осуществляется Богослужение, но и вся его жизнь – жизнь христианина*. Не вызывает сомнения, что, по Флоренскому, эта «музыка жизни» – выражение гармонии бытия человека⁷.

Интересно тема рождения гармонии человека «из духа музыки» развивается Н.О. Лосским (1870-1965).

Н.О. Лосский испытывал огромный интерес к музыке. Вместе с тем его идеи о музыке до сих пор не получили должного освещения.

Особенностью взглядов на музыку Лосского было осознание им музыки в качестве сущностного компонента, а если говорить точнее, *скрепа* своего философского учения — *интуитивизма*. 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.*» [11]. 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*» [11].

Музыка, как уже было отмечено, 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

⁷ Как отмечает Флоренский, эта «музыка жизни» не чувствуется, но переживается человеком. Интересно, что еще 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 ее всем существом». Жизнь человека начинает «строиться... по образу и по подобию оной небесной музыки» [10].

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 придает звук». И далее: «Не только отдельные переживания, но и вся неисчерпаемая единственная в мире индивидуальность живого существа со всем ароматом ее своеобразия может чудесным образом присутствовать в звуке и в нем становиться доступной восприятию других существ». «В звуке бывает иногда дано само внутреннее цельное ядро индивидуальности, неразложимое ни на какие отдельности и не сложимое из них» [12].

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 статьей. В этой книге Лосский уподобляет целостность явлений в мире музыкальному тону. Лосский отмечает: «Воспринимая тон, можно различить в нем, например, качество и интенсивность его. Никому, однако, не придет 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 нем путем анализа его, которая существует не сама по себе, а только на основе мирового целого» [13].

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» (1938)**: «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 вещь 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» [11].

Лосский отмечает роль интуитивного проникновения в глубины тона: «В этом переходе от внутрителесных чувственных переживаний к транссубъективной вещи все более обнаруживаются различные виды... духовного слышания» [11].

Наиболее заметно это обнаруживается при прослушивании музыкального произведения.

Так, в той же работе философ объясняет, что звучание голоса артиста – певца, «развивающееся в самом теле *слушателя* 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 слышания, к сознанию, сопутствуемому опознанием... Таким образом, даже и чувственное восприятие, несмотря на участие в его возникновении раздражений органов чувств и, несмотря на наличие в нем внутрителесных ощущений (*слушателя*. — *А.К.*), есть преимущественно *духовный* акт, умственное созерцание хотя бы и чувственных качеств... Интуиции, которая была бы только чувственной... не бывает» [11].

Еще одним русским мыслителем, высказавшим оригинальные идеи о возможностях музыки в приведении человека к гармонии бытия, был Е.Н. Трубецкой (1863-1920).

Отношение Е. Трубецкого к музыке было связано с его главным трудом «*Смысл жизни*» (1918; 1922). Как писал Трубецкой, «этот труд – выражение

всего мирозерцания автора — представляет собою плод всей его жизни... Все прочие труды (им. — *А.К.*) доселе изданные, частью выражают собою то же мирозерцание, частью же представляют собою подготовительные этюды к этой книге» [14].

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». 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» [14]. В этом «сознании как таковом», констатирует Трубецкой, и укрывается смысл. Именно туда — в тайник смысла, по Трубецкому, и ведет музыка.

О музыке Трубецкой, главным образом, пишет в книге **«Воспоминания» (1921)**.

В этом трогательном, проникнутом душевной теплотой сочинении Трубецкой отмечает, что музыка окружала его с детства: «Вокруг меня все было полно музыкой. Дома, например, в исполнении моих сестер в четыре руки я слышал много раз почти всю классическую музыку,... много музыки современной» [15]. В Ахтырке, поместье Трубецких, бывали П.И. Чайковский, Н.Г. Рубинштейн, Б. Косман, В. Фитценхаген И. Гржимали, Ф. Лауб и многие другие известные композиторы и музыканты.

Как подчеркивает 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.*) 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 — подъем музыкальный и подъем национальный — может быть, оттого, что русская музыка тогда была областью могучего национального творчества» [15]. На волне этого воодушевления у Е. Трубецкого возникла любовь к музыке *П.И. Чайковского*.

Трубецкой признается: «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*» [15].

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 идет о событиях на Балканском полуострове, когда после восстания Боснии и Герцеговины Сербия и Черногория вступили в неравную вооруженную борьбу с Турцией, Россия выступила в поддержку Сербии и Черногории. — *А.К.*)» [15].

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.*)».

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 ее 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 чем поют по ту сторону перегородки, отделявшей русское образованное общество от народа» [15].

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

Вместе с тем и здесь Трубецкого постигло разочарование: по мнению мыслителя, при всем национальном своеобразии музыки Глинки было в ней что-то пассивное, инертное, отражающее состояние современного Глинке русского общества: «В творчестве Глинки, — писал Трубецкой, — (сказываются. — *А.К.*) недостатки, усугубленные недостатками его эпохи» [15].

И вот неожиданно у Трубецкого произошло озарение. Случилось это на концерте, на котором под управлением А.Г. Рубинштейна исполнялась 9-я Симфония Бетховена. 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 ее 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 все

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...

Трудно передать то состояние восторга, которое я испытал тогда в симфоническом концерте. Всего несколькими месяцами раньше перед моим юношеским сознанием стала навеянная Шопенгауэром и Достоевским дилемма. Или есть Бог, и в нем 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 все 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» [15]⁸.

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 подъема!

Хотелось бы обратить внимание на одно обстоятельство: Трубецкой прорвался к смыслу музыки, слушая *симфонию* (от греч. *συμφωνία* — 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 Христовом. *Благая весть*, проповеданная *всей твари*, есть именно обетование этой симфонии» [14].

Вместе с тем эта всемирная симфония представлена единством симфонии

⁸ Прочитанный фрагмент из «Воспоминаний» Е. Трубецкого упоминает Н.О. Лосский в своей книге: [16].

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...». Однако «в животном мире... со-звучие и со-гласие в (симфонии. — *А.К.*) оказывается (хаотичным, разрозненным. — *А.К.*)». Эта симфония не полноценна, она — только намек «на... симфонию мира грядущего» [14].

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». Здесь звучание «не сливается в хаотический, нестройный шум, как в здешнем мире, а образует созвучие голосов, которые сохраняют самостоятельность, остаются различными и отдельными, но... образуют хоровое, симфоническое целое».

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

В наши дни тему музыка — гармония человека развивает автор данной статьи (р. 1954).

Автором предложена модель гармонизирующей работы музыки, которая сегодня известна как *Новая синергетическая философия музыки*, представленная в книге автора «Сумма музыки» (2017; 2021).

Работа 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, надежной) — 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.*), признается Хакен, потому что за многими дисциплинами в науке были закреплены греческие слова. Я искал

такое слово, которое выражало бы... общую энергию что-то сделать» [17].)

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

Суть понятия «синергия» с особой глубиной выявляется в православии, его средоточии — исихазме, где оно означает единение энергий человека — телесно-душевно-духовного («всецелого», в терминологии исихастов) человека и энергий Бога.

Об этом уже свидетельствует известный византийский богослов Максим Исповедник (VI – VII вв.): «Люди все целиком соучаствуют в Боге... дабы человек весь целиком сделался Богом...» [18]. Соединение синергетики старого образца и исихазма позволяет говорить о рождении нового типа синергетики — *Новой синергетики*. На основе *Новой синергетики* и выстраивается предлагаемая автором работа. Уточним характер этой работы.

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 версии автора оно предстает как *эволюционное движение систем: природа — общество — культура — искусство — музыка*. Таким образом, как предельное *Слияние Матери и Духа*, безусловно, музыка, музыкальное звучание, обладает *мощнейшей энергией*. Возникает вопрос, каким образом музыка восстанавливает связь человека с Высшим, Богом: как она соединяет энергии человека и энергии Божества?

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

Человек, «всецелый» человек, состоит из трех элементов: *тела, души и духа*. Таким образом, *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. Ученый 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, определенные 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. В связи с этим, высказывает предположение Хайтун, не исключено, что «человеческая *душа* — это «полевая тень», отбрасываемая вещественными структурами, [а дух – «полевая тень» души]» [19]. (Наращение: тело — душа — дух своеобразно интерпретирует российский литературовед, культуролог, профессор Парижского православного богословского института В.В. Вейдле. Душа, по Вейдле, — «душа тела», дух — «душа души» [20].)⁹

Именно так осуществляется помощь музыки в восхождении человека к Высшему, Богу. И в этом есть, как полагаем автор, конечное предназначение *музыкотерапии*.

Автором предложена технология музыкотерапии, обеспечивающая человеку перманентное развитие, приближающее его к Высшей Действительности. Она строится на взаимодействии двух субстанций: *человека* и *музыки*. По какому принципу? Уточним.

Теория.

Каждая из названных субстанций имеет три надстраиваемых уровня, оказывающихся подобными, то есть первый уровень первой субстанции подобен первому уровню второй субстанции, второй уровень первой

⁹ Последовательное воздействие музыки на тело, душу и дух человека предопределяется тем, что тело, душа и дух человека соответственно управляются тремя отделами человеческой психики, именуемыми *подсознанием, сознанием* и *сверхсознанием* (Структура: «подсознание — сознание — сверхсознание» предложена российским психологом, психофизиологом П.В. Симоновым). Можно сказать, тело находится в ведении подсознания, душа – сознания, дух — сверхсознания. Обнаружено, что в процессе своего воздействия на человека, музыка усиливает психическую активность человека в наращении: *подсознание — сознание — сверхсознание* [21].

субстанции подобен второму уровню второй субстанции и т.д.

Известно: уровни человека: телесный, душевный, духовный.

Как выяснилось автором, у музыки (музыкальной материи) три аналогичных уровня.

Автор называет 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.).

Практика.

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 все 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 музыкально-терапевтические сессии стимулируют телесно-душевно-духовное возрастание человека, открывающее ему Высшее измерение бытия¹⁰.

Думается, что изложенные в статье идеи о музыке русских философов могут быть полезны не только представителям академического знания: философам, культурологам, искусствоведам, но и тем, кто занимается вопросами здоровья человека.

Более подробно о взглядах русских философов на музыку и ее оздоровительные возможности см. в работах: [22; 23; 24].

¹⁰ По мнению автора, предложенная им модель музыкально-терапевтического процесса – итоговое выражение идей русских мыслителей о музыке как о силе, воздействующей на человека в динамике: гармония человека – здоровье человека.

ДОПОЛНИТЕЛЬНО

Информация об авторах:

Клюев Александр Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, пианист, музыковед, сертифицированный музыкотерапевт.

E-mail: aklujev@mail.ru, ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-8643-930X>

Вклад авторов:

Автор подтверждает соответствие своего авторства, согласно международным критериям ICMJE.

Конфликт интересов:

Автор декларирует отсутствие других явных и потенциальных конфликтов интересов, связанных с публикацией настоящей статьи

Источник финансирования:

Данное исследование не было поддержано никакими внешними источниками финансирования.

Этические утверждения:

Не применимо.

Согласие на публикацию:

Не применимо.

ADDITIONAL

Information about the authors:

Alexander S. Klujev – PhD in Esthetics, Professor of the Department of Musical Education and Education of the Russian State Pedagogical University named after A. Herten, pianist, musicologist, certified music therapist.

E-mail: aklujev@mail.ru, ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-8643-930X>

Author's contribution:

The author confirms his authorship according to the ICMJE criteria.

Source of funding:

This study was not supported by any external sources of funding.

Disclosure:

The authors declare no apparent or potential conflicts of interest related to the publication of this article.

Ethics Approval:

Not applicable.

Consent for Publication:

Not applicable.

Список литературы / References

1. Одоевский, В.Ф. Наука инстинкта. Ответ Рожалину // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Ленинград, Наука, 1975. С. 198-203.[Odoevsky V.F. The science of instinct. The answer to Rozhalin. In: Odoevsky V.F. Russian nights. Leningrad, Nauka, 1975, pp. 198-203]. (In Russian).
2. Одоевский, В.Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. Москва, Искусство, 1974. С. 156-168/ [Odoevsky V.F. The experience of the theory of fine arts with a special application to music. In: Russian aesthetic treatises of the first third of the XIX century: In 2 vols. 2. Moscow, Iskusstvo, 1974, pp. 156-168.] (In Russian).
3. Одоевский, В.Ф. Мир звуков [отрывок] // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. Москва, Искусство, 1974. С. 176. [Odoevsky V.F. The World of sounds [excerpt]. In: Russian aesthetic treatises of the first third of the XIX century: In 2 vols. 2. Moscow, Iskusstvo, 1974, p. 176.]. (In Russian).
4. Одоевский, В.Ф. Последний квартет Бетховена // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Ленинград, Наука, 1975. С. 79-86. [Odoevsky V.F. Beethoven's Last Quartet. In: Odoevsky V.F. Russian nights. Leningrad, Nauka, 1975., pp. 79-86.]. (In Russian).
5. Одоевский, В.Ф. Себастьян Бах // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Ленинград, Наука, 1975. С. 103-132. [Odoevsky V.F. Sebastian Bach. In: Odoevsky V.F. Russian nights. Leningrad, Nauka, 1975, pp. 103-132.]. (In Russian).
6. Флоренский, Павел, свящ. Из моей жизни. Москва, Гаудеамус, Академический проект, 2018. 729 с. [Florensky Pavel, the holy One. From my life. Moscow, Gaudeamus, Academic Project, 2018. 729 p.]. (In Russian).
7. Смоленская земля в памятниках русской словесности: В 3 т. Т. 2. Радзивилловская лицевая летопись: В 2 ч. Ч. 1. Смоленск, Маджента, 2012. 246 с. [Smolensk land in the monuments of Russian literature: In 3 vols. 2. Radzivilovskaya facial chronicle: In 2 hours 1. Smolensk, Magenta, 2012. 246 p.]. (In Russian).
8. Флоренский, П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т. Москва, Мысль, 1996. С. 370-382.[Florensky P.A.

Temple performance as a synthesis of arts. In: Florensky P.A. Essays. In 4 vols. Vol. 2. Moscow, Mysl, 1996, pp. 370-382.]. (In Russian).

9. Флоренский, П.А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. История и философия искусства. 2-е изд. Москва, Академический проект, 2021. С. 239-374. [Florensky P.A. Analysis of spatiality <and time> in artistic and visual works. In: Florensky P.A. History and philosophy of art. 2nd ed. Moscow, Academic Project, 2021, pp. 329-374.] (In Russian).

10. Письма П.А. Флоренского к В.В. Розанову // Розанов В.В. Собрание сочинений. Литературные изгнанники. Книга вторая. Москва, Республика; Санкт-Петербург, Росток, 2010. С. 9-193. [Letters of P.A. Florensky to V.V. Rozanov. In: Rozanov V.V. Collected works. Literary exiles. Book two. Moscow, Republic; St. Petersburg, Rostock, 2010, pp. 9-193.]. (In Russian).

11. Лосский, Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. Москва, Terra-Книжный клуб; Республика, 1999. 400 с. [Lossky N.O. Sensual, intellectual and mystical intuition. Moscow, Terra-Book Club; Republic, 1999. 400 p.]. (In Russian).

12. Лосский, Н.О. Звук как особое царство бытия // Мелос. Книги о музыке. Кн. 1. Санкт-Петербург, Синод.-тип, 1917. С. 28-34. [Lossky N.O. Sound as a special realm of being. In: Melos. Books about music. Book 1. St. Petersburg, Synod.-typ, 1917, pp. 28-34.]. (In Russian).

13. Лосский, Н.О. Мир как органическое целое // Лосский Н.О. Избранное. Москва, Правда, 1991. С. 335-480. [Lossky N.O. The world as an organic whole. In: Lossky N.O. Favorites. Moscow, Pravda, 1991, pp. 335-480.]. (In Russian).

14. Трубецкой, Е.Н. Смысл жизни. Санкт-Петербург, Азбука; Азбука-Аттикус, 2017. 348 с. [Trubetskoy E.N. The sense of life. St. Petersburg, Azbuka; Azbuka-Atticus, 2017. 348 p.]. (In Russian).

15. Трубецкой, Е.Н., князь. Воспоминания // Трубецкой Е.Н., князь. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск, Водолей, 2000. С. 89-226. [Trubetskoy E.N., pr. Memories. In: Trubetskoy E.N., pr. From the past. Memories. From the travel notes of a refugee. Tomsk, Aquarius, 2000, pp. 89-226.]. (In Russian).

16. Лосский, Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. Москва, Прогресс-Традиция, 1998. 413 с. [Lossky N.O. The world as the realization of beauty. The basics of aesthetics. Moscow, Progress-Tradition, 1998. 413 p.]. (In Russian).

17. Князева, Е.Н., Курдюмов, С.П. Основания синергетики: человек, конструирующий себя и своё будущее. 4-е изд., доп. Москва, ЛИБРОКОМ, 2011. 260 с. [Knyazeva E.N., Kurdyumov S.P. The foundations of synergetics: a person constructing himself and his future. 4th ed., add. Moscow, LIBROCOM. 2011, 260 p.]. (In Russian).
18. Живов, В.М. Святость: Краткий словарь агиографических терминов. Москва, Гнозис, 1994. 110 с. [Zhivov V.M. Holiness: A Concise dictionary of hagiographic terms. Moscow, Gnosis, 1994. 110 p.]. (In Russian).
19. Хайтун, С.Д. Фундаментальная сущность эволюции // Вопросы философии. 2001. № 2. С. 152-166. [Haitong S.D. The fundamental essence of evolution. In: Questions of philosophy. 2001. No. 2. pp. 152-166.] (In Russian).
20. Вейдле, В.В. Умирание искусства. Москва, Республика, 2001. 445 с. [Weidle V.V. The dying of art. Moscow, Republic, 2001. 445 p.]. (In Russian).
21. Клюев, А.С. Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. Москва, Прогресс-Традиция, 2024. 520 с. [Klujev A.S. The sum of music. 2nd ed., ispr. and overwork. Moscow, Progress-Tradition, 2024. 520 p.]. (In Russian).
22. Клюев, А.С. 10 статей по русской философии музыки: Сб. статей [Материалы к курсу “История русской философии”]. Санкт-Петербург, Изд-во РХГА, 2023. 102 с. [Klujev A.S. 10 articles on the Russian philosophy of music. Collection of articles [Materials for the course “History of Russian Philosophy”]. St. Petersburg, Publishing House of the Russian Academy of Sciences, 2023. 102 p.]. (In Russian).
23. Клюев, А.С. Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов. Москва, Прогресс-Традиция, 2024. 240 с. [Klujev A.S. The Russian Philosophy of Music: Articles of the 2010-2020s. Moscow, Progress-Tradition, 2024. 240 p. (In Russ.)]. (In Russian).
24. Klujev A. Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s articles. (Transl. from Russ.). Ostrava, Tuculart Edition & European Institute for Innovation Development, 2023, 154 p.