

АЛЕКСАНДР КЛЮЕВ

РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ



РУССКАЯ
ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ





АЛЕКСАНДР КЛЮЕВ

РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Статьи 2010–2020-х годов



Прогресс-Традиция
Москва
2024

ББК 87. 85.31
УДК 1. 78.01
К 52

Рецензенты:

*доктор философских наук, профессор, академик РАО А.А. Корольков
(РГПУ им. А.И. Герцена)*

*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.

К 52 Русская философия музыки. Статьи 2010–2020-х годов. – М.:
Прогресс-Традиция, 2024. – 240 с.

ISBN 978-5-89826-680-6

В сборнике представлены статьи известного российского философа, музыканта Александра Сергеевича Клюева.

Приведён список основных научных и учебно-методических трудов А.С. Клюева.

А.С. Клюев – доктор философских наук, профессор.

Выпускник Ленинградской (Санкт-Петербургской) государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова – пианист и музыковед, стажировался в США как музыкотерапевт. Автор более 300 научных работ, опубликованных в России и в зарубежных странах (Чехии, Италии, Германии, США, Турции, Китае, Индии, Молдове, Беларуси, Украине). Главный редактор международного журнала «Art Analytics» (Чехия), член редколлегии и ведущий рубрики «Музыка и человек» в журнале «Философские науки» (Москва).

The collection contains articles by the famous Russian philosopher, musician Alexander Sergeevich Klujev.

The list of the main scientific and educational-methodical works of A.S. Klujev is given.

A.S. Klujev – Doctor Habil. in Philosophy, Full Professor.

A graduate of the Leningrad (St. Petersburg) Rimsky-Korsakov State Conservatory, he is a pianist and musicologist, trained in the USA as a music therapist. Author of more than 300 scientific papers published in Russia and in foreign countries (Czech Republic, Italy, Germany, USA, Turkey, China, India, Moldova, Belarus, Ukraine). Editor-in-chief of the international journal “Art Analytics” (Czech Republic), member of the editorial board and presenter of the column “Music and man” in the journal “Philosophical Sciences” (Moscow).

ISBN 978-5-89826-680-6

© А.С. Клюев, 2024

© «Прогресс-Традиция», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Предуведомление	7
-----------------------	---

СТАТЬИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Философия музыки в зеркале современной эпохи (общие замечания)	11
Игра в музыку: доколе?	15
О тетрасфере музыкального языка	22
Музыкальное воспитание, образование и обучение в феноменологическом осмыслении	27
Задача музыкотерапии	35
Музыка в евразийском пространстве	40
Возвышенное и земное (о творчестве Г.В. Свиридова)	44
О церковном пении в России	49
Русские философы о музыке (исторический экскурс)	53
Предчувствие музыки (Нил Сорский)	70
Странствующий флейтист (о музыке в жизни Г.С. Сковороды)	74
Гимн музыке: кн. В.Ф. Одоевский	86
Музыка как Литургия (о. Павел Флоренский)	93
Основной вопрос философии музыки (по А.Ф. Лосеву)	100
Философия музыки Н.О. Лосского	107
Музыка в философских штудиях И.И. Лапшина	119
Смысл музыки в истолковании кн. Е.Н. Трубецкого	134
Принципы Новой синергетической философии музыки	147

СТАТЬИ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Che cos'è la filosofia russa?	163
Views on music by Russian philosophers. Brief description	167
Nikolai Onufrievich Lossky's intuitivism: philosophy of music	171
About the New synergetic philosophy of music.....	183
Synergetische Musiktherapie auf der Basis russischer Philosophie und orthodoxer Tradition.....	188
Ein Kommentar: Mastnak W. Aleksandr Klujevs Synergetische Musiktherapie aus interdisziplinärer Perspektive	210
Список основных научных и учебно-методических трудов доктора философских наук, профессора Клюева Александра Сергеевича	
	219

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

В предлагаемое издание я включил свои статьи, посвящённые фундаментальным проблемам бытия музыки.

Статьи главным образом на русском языке, но есть и на иностранных. К одной из статей, написанной на немецком языке, имеется комментарий известного мюнхенского профессора Вольфганга Мастнака, который я привожу сразу после этой статьи.

Надеюсь, что публикуемые материалы будут полезны как отечественным, так и зарубежным исследователям музыки.

8 декабря 2023 года

А.С. Клюев

СТАТЬИ
НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭПОХИ (ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ)

Что можно сказать о современной эпохе? Как можно её определить? Сегодня она именуется по-разному: постмодернизмом, постпостмодернизмом, цифромодернизмом, метамодернизмом, постгуманизмом, трансгуманизмом и др. Все эти наименования различны, но суть их одна – указание на утвердившийся в наши дни глобальный кризис культуры, человека. В чём этот кризис выражается?

Полагаем, можно говорить о трёх основных его признаках, каковыми являются: 1) *деградация человека – гегемония в нём животного*; 2) *технический тоталитаризм*; 3) *забвение национальных святынь*. Разберём эти признаки по порядку.

1. Деградация человека

Как известно, человек – сложное существо, органично сочетающее в себе биологическое (животное) и социальное начала. Представление о человеке как двухсоставном – биосоциальном – образовании возникло ещё в первобытную эпоху. Оно проявилось в изображении тотемов племени. Характерный пример – известная скульптура «Человеколев», найденная на территории современной Германии, представляющая собой фигуру с человеческим телом и львиной головой, возраст которой – 40 тысяч лет.

Образ человека как биосоциального явления утвердился в последующую эпоху – эпоху Древних государств и был связан с изображением мифических существ, у которых тело было животного, а голова – человека. Примеров таких изображений множество,

наиболее яркое из них – изображение сфинкса, у которого тело было льва, а голова – человека (мужская или женская). Древнейшее изображение сфинкса – так называемый, Большой сфинкс, находящийся на западном берегу Нила, в Гизе. Фигура сфинкса высечена из монолитной известковой скалы в виде льва, лицу которого, как издавна считается, придано портретное сходство с фараоном Хефреном.

Складывается впечатление о существовании динамики представлений человека о себе. Если на ранних этапах своего развития человек главным в себе полагал животное (голова животного в тотеме), в более поздние времена – человека (голова человека в мифическом персонаже). Таким образом, голова, а точнее – мышление человека понималось сущностной особенностью человека.

Но что происходит сегодня? Сегодня опять человек видит в себе прежде всего животное. Более того, человек стремится стать животным, страстно об этом мечтает¹.

2. Технический тоталитаризм

Развитие человека всегда сопровождалось развитием техники. И уже первобытная эпоха свидетельствует о необыкновенных достижениях человека в технической сфере. К таким достижениям можно отнести сложные сооружения: храмовый комплекс Гебекли-Тепе (IX тыс. до н.э.), находящийся на территории Турции, Стоунхендж (III тыс. до н.э.), Эйвбери (III–II тыс. до н.э.) – на территории Великобритании. Огромное количество сложных построек возникает в эпоху Древних государств – Пирамиды (Египет, Перу), Зиккураты (Ирак, Иран). В это же время технические успехи человека были закреплены в многочисленных мифах.

В наши дни к технике приковано особое внимание. Учитывая достижения в областях медицины (в частности связанных с пересадкой органов человека), роботостроении, программировании, автоматике и пр., возникает убеждение, что в будущем техника обретёт такие небывалые возможности, что сможет избавить че-

¹ Подтверждение тому – поклонение человека различной нечисти (ведьмам, колдунам, бесам и пр.), как правило, выступающей в животном облики.

ловека от всех его болезней, процесса старения и даже обеспечить ему бессмертие. Но что есть техника? Глубокие мысли по этому поводу высказывает М. Хайдеггер.

Хайдеггер уточняет, что слово «техника» происходит от слова «технэ»¹.

По Хайдеггеру, технэ – раскрытие потаённого, осуществляющееся двумя способами – через природу (наблюдения и пр.) и через человека (искусство). Важнейший из этих способов – раскрытие потаённого через человека, искусство. Именно он ведёт к постижению («про-из-ведению») истины. Как пишет Хайдеггер, «мы свидетельствуем о бедственности положения, когда перед лицом голой техники... не видим сути техники; когда перед лицом голой эстетики... не можем ощутить сути искусства. Чем глубже, однако, задумываемся мы о существовании техники, тем таинственнее делается существо искусства»².

3. Забвение национальных святынь

Любой народ (нация)³ имеет свои святыни – непреходящие ценности, гарантирующие существование народа. Забвение святынь ведёт к смерти, уничтожению народа. То, что забвение – путь к смерти, было известно уже в древности: умершие – те, кто забыли, то есть потеряли память⁴.

Тема памяти широко представлена в мировом искусстве – литературе, кинематографе. Ярчайший образ человека, лишённого памяти, – образ манкурта из романа Чингиза Айтматова «Буранный полустанок» («И дольше века длится день»).

Обозначив признаки существующего в наши дни глобального кризиса культуры, человека, можно сказать, что в основе этих признаков лежит **утрата человеком связи с Высшей Субстанцией – с Богом.**

¹ Технэ (от греч. τέχνη) – умение, мастерство (ремесло), искусство.

² Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М., 1993. С. 238.

³ Мы употребляем эти понятия в собирательном значении – как указание на этническую общность людей.

⁴ Память и забвение. Древо истории идей: Собр. текстов: В 2 т. Т. 1. Харьков, 2000.

Необыкновенными возможностями установления связи человека с Богом обладает музыка. Об этом замечательно писал Д. Фрэзер. Издревле, отмечал Фрэзер, «глубокое воздействие (музыки. – А.К.) на душу... приписывалось прямому влиянию Божества... Музыка... сыграла значительную роль в деле формирования и выражения религиозных эмоций, более или менее глубоко видоизменяя тем самым структуру веры... Каждая вера выражается при помощи соответствующей музыки...»¹.

Указанные возможности музыки использовались при совершении ритуалов в рамках различных религий – шаманизма, зороастризма, суфизма, даосизма, синтоизма, но, конечно, в первую очередь индуизма, буддизма, христианства. Принимая участие в религиозных обрядах, музыка усиливала их воздействие на человека, чем способствовала поддержанию человечности мира².

Учитывая необыкновенный потенциал музыки в возвышении человека, можно со всей уверенностью заявить, что использование его, вне всякого сомнения, будет способствовать выходу из сложившегося кризиса и становлению эры культуры и человека, названной М. Элиаде Новым гуманизмом³.

¹ Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии: Пер. с англ. М., 2018. С. 430.

² По мнению многих творческих личностей, такая деятельность музыки обусловлена её Божественным происхождением. Так, по словам индийского музыканта, философа (суфия) Х.И. Хана, «среди различных искусств музыкальное искусство считается особо Божественным, потому что оно является в миниатюре точной копией закона, действующего во всей Вселенной... Музыка есть язык красоты Единого (Бога. – А.К.), в которого влюблена каждая живая душа». Хан Х.И. Мистицизм звука: Пер. с англ. М., 2002. С. 107.

³ Элиаде М. Ностальгия по истокам: Пер. с фр. М., 2012.

ИГРА В МУЗЫКУ: ДОКОЛЕ?

Прежде всего отметим, что речь в заявляемой статье идёт об авторском понимании происходящего в современной музыкальной культуре. Разговор ведётся автором с позиции его собственной модели музыки, названной им «Новой синергетической философией музыки», согласно которой музыка венчает развитие мира, воплощая человека, наиболее исполнившегося Духом¹. Но что есть Дух?

Дух, Духовность в конечном счёте выражается в почитании традиции, памяти предков – «Два чувства дивно близки нам...» (Пушкин). Память и есть Дух².

В музыке память, традиция в самом глубинном смысле воплощаются в песне (мелодии, гармонии) – «Певцы» (Тургенев).

Сегодня в музыке мы наблюдаем отход от традиций – песенности, живой интонации (прежде всего за счёт использования

¹ Подробнее о модели см. в книге: *Клюев А.С.* Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. М., 2021, в сжатом виде – в статьях: *Клюев А.С.*: 1) Принципы Новой синергетической философии музыки // *Философия творчества* / РАН. ИФ. Сектор философских проблем творчества. Вып. 7. 2021: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества. М., 2021. С. 174–205; 2) Русские философы о музыке (исторический экскурс) // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2022. Т. 23. Вып. 2. С. 212–225. (Указанные статьи включены в данный сборник.)

² Об этом замечательно пишет А. Бергсон. По Бергсону, «с памятью мы... проникаем в Дух... Дух же, будучи памятью... всё более выступает как продолжение прошлого в настоящем (ведущем в будущее. – А.К.). Дух заимствует у материи восприятия, которые его питают, и возвращает их ей, придав форму движения, – форму, в которой воплощена его свобода». *Бергсон А.* Материя и память // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т.: Пер. с фр. Т. 1. М., 1992. С. 274, 299, 316.

электроники). Композиторы занимаются не творчеством (в исконном значении этого слова), а тем, что они называют провокацией: под видом музыкальных произведений создают некие арт-объекты, в которых используют разные звуки. Эти звуковые забавы мы называем «*игрой в музыку*». По сути, можно говорить, что налицо «заговор музыки»¹. Когда это началось?

Полагаем, мощный импульс для своего рождения рассматриваемое явление получило от произведений композиторов послевоенного музыкального авангарда – Авангарда II. Огромную роль в возникновении этих творений сыграли Международные летние курсы новой музыки, организованные в Дармштадте в 1946 году. На курсах оттачивали принципы своей новой музыки многие композиторы: П. Булез, К. Штокхаузен, Б. Мадерна, Л. Ноно, Л. Берно, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис, М. Кагель, В. Рим, М. Фелдман, Б. Фернихоу, Х. Лахенман, Б. Фуррер и другие (показательно, что ряд выдающихся композиторов XX века, вероятно, по причине своей связи с почвой не участвовали в курсах: П. Хиндемит, К. Орф, Б. Бриттен, З. Кодай, И. Стравинский)².

С Дармштадтскими курсами непростая картина. Они были организованы при поддержке военной администрации США в Германии (OMGUS). Это подробно описано многими зарубежными исследователями, в частности такими, как Т. Тэккер, А. Росс,

¹ Такое определение – отсылка к названию сборника статей и интервью Ж. Бодрийяра «Заговор искусства». В этой нашумевшей работе Бодрийяр резко критикует современное искусство, указывая, что оно «занимается... апроприацией банальности, отбросов... возводя всё это в систему ценностей и идеологию». По мысли философа, тем самым искусство как бы говорит о себе: «Я ноль! Я ничто!» – и в самом деле: ничто». *Бодрийяр Ж. Заговор искусства // Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства: Пер. с фр. М., 2019. С. 242, 243.*

² Несмотря на провозглашаемое представителями Авангарда II отсутствие у них связи с композиторами-авангардистами первой половины XX века – представителями Авангарда I, связь эта, безусловно, существовала. И дело не только в том, что представители Авангарда II всячески пропагандировали творения представителей Авангарда I, главное в другом: у тех и у других была общая установка на упразднение человека из музыки (Человек мёртв!). На эту общую направленность деятельности представителей Авангарда I и Авангарда II отчётливо указывает Ю.Н. Холопов. См.: *Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // [Эл.] <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>*.

Д. Моно¹. Цель организаторов курсов заключалась в изменении сознания европейцев за счёт внедрения соответствующей музыки. И что показательно: важной установкой организаторов была борьба со школой Курта Вайля, «в произведениях которого тон задавали *песни* (выд. нами. – А.К.)»². Отсюда – характер музыкальной деятельности, упрочиваемой сегодня.

В последние годы всё более усугубляется ситуация с изъятием человека из музыки. И связано это с усилением процесса театрализации музыки, приведшего к образованию жанра инструментального театра, ярчайшим образом демонстрирующего «игру в музыку»³. Над тем, что являет собой типичное произведение, выполненное в этом жанре, приоткрывает завесу культовый американский (корейского происхождения) художник, представитель поп-арта Нам Джун Пайк: «Для (такого произведения. – А.К.) необходимы одно обычное фортепиано... одно очень плохое, “препарированное” фортепиано и один мотороллер... Исполнители читают газету, “разговаривают со слушателями”... сбрасывают фортепиано со сцены в зрительный зал... Помимо этого много игрушек, передающиеся по радио прогнозы погоды... буги-вуги, вода, звуки магнитофонной ленты и т.д.»⁴.

В наши дни пик такого действия представлен опусами немецкого композитора Х. Лахенмана. (Интересно, что фамилия этого композитора, Lachenmann, с немецкого переводится как «смеющийся человек»!)

Практически все композиции Лахенмана – театральные зрелища. Вот одна из них – Концерт для ударных *Air* («Воздух»,

¹ *Thacker T.* Music after Hitler, 1945–1955. Aldershot, 2007; *Ross A.* The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York, 2007; *Monod D.* Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945–1953. Chapel Hill, 2005.

² *Ross A.* The Rest Is Noise. P. 380.

³ Свидетельством тому и названия статей об инструментальном театре. См.: *Brüstle C.* Musik schlechthin als Theater. In: Experimentelles Musik und Tanztheater. Laaber, 2004. S. 148–151; *Zuber B.* Theatrale Aktion in und mit Musik. In: Musiktheater als Herausforderung. Tübingen, 1999. S. 190–209 и т.п.

⁴ *Decroupet P.* [VIII.] Aleatorik und Indetermination – Die Ferienkurse als Forum der europäischen Cage-Rezeption. In: Im Zenit der Moderne: Die Intern. Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946–1966: Geschichte und Dokumentation. In 4 Bd. Bd. 2. Freiburg im Breisgau, 1997. S. 268.

возможны и другие переводы названия), 1968–1969, ред. 1994. Приведём его описание: «Первый звук, который мы слышим, – поскрёбывание кубинского гуиро по трубкам вибратона, что производит динамичный и энергичный, богатый оттенками звуковой эффект. По ходу пьесы солист использует невероятное количество инструментов от стеклянного японского гонга... до обычных литавр и прочих барабанов (включая струнный барабан, или «львиный рёв»...), а также до... электрогитары и прочих инструментов. Оркестровые музыканты в разные моменты (используют. – А.К.)... игрушечных лягушат, на которых играют и духовики, и струнники в заключительных тактах сочинения. Кваканье игрушек в конце, возможно, создаёт ностальгическую атмосферу... Каким бы ни было настоящее назначение этих игрушек, они... замечательно контрастируют с прочими удивительными звуками последних разделов сочинения: медные инструменты бурлят водой, налитой в раструбы, электрические дверные звонки приводятся в действие парой специальных исполнителей и т.д. (Все эти звуковые эффекты. – А.К.) при точном исполнении (воспроизводят ритм. – А.К.) прекрасного медленного дыхания»¹.

Опыт Лахенмана подхватили молодые композиторы – западные и наши. Так, из западных композиторов – Ф. Ромителли, П. Биллоне, Ф. Бедроян, Ж. Ленц, М. Рихтер и многие другие. Среди них, наверное, в наибольшей степени черты творчества Лахенмана обнаруживаются в сочинениях Биллоне.

Самое известное творение Биллоне – цикл пьес под названием *Mani* («Руки»). На сегодняшний день композитором создано девять пьес этого цикла. Приведём описание трёх из них: «Mani. De Leonardis» (2004), «Mani. Mono» (2007) и «Мани. Matta» (2008): «В... пьесе цикла “Mani. De Leonardis”... Биллоне исследует ритмическую сущность различных вибрирующих тел и соединяет параллельные звуковые плоскости через посредника – исполнителя... Он... использует четыре различных детали автомобильных подвесок: 1: от Ford Fiesta – 2: от Opel Astra – 3: от Audi A4v – 4: от автобуса. Если эти детали загрязнены или покрыты ржавчиной,

¹ Албертсон Д. В поисках прекрасного. Портрет композитора Хельмута Лахенмана // [Эл.] <https://musicnews.kz/v-poiskah-prekrasnogo-portret-kompozitora-helmuta-laxenmana/>.

очистить грязь и ржавчину и антикоррозийная обработка лишь улучшат их звук и резонанс, утверждает композитор...

В пьесе “Mani. Mono”... звук (ударных springdrum. – А.К.) образует призвуки и неожиданные резонансы... предполагается использовать кулак для того, чтобы стучать по груди исполнителя... в (некоторых. – А.К.) случаях нужно бить открытой ладонью...

В “Mani. Matta” (для различных ударных инструментов. – А.К.)... отдельные звуки должны воспроизводиться кончиками пальцев, в быстром движении, как игра с миниатюрным молотком. Композитор говорит, что самое важное – это представить “Mani. Matta” как хореографическое действие с равным вниманием к движениям и физическим связям с самим музыкальным текстом»¹.

В нашей стране немало композиторов, являющихся поклонниками творений Лахенмана: А. Маноцков, О. Раева, А. Филоненко, Б. Филановский, С. Невский, Д. Курляндский и др. Из них особенно следуют наставлениям экстравагантного немецкого мастера представители группы СоМа («Спротивление Материала»): Филановский, Невский, Курляндский. Симптоматично декларируемое предназначение группы. Вот выдержка из её Манифеста: «Музыка – самая мощная машина памяти среди всех, созданных культурой... Любая машина памяти, даже самая авангардная, работает на топливе воспоминаний. Поэтому СоМа против хранения традиции. СоМа будет жечь традицию в звуковых топках новых машин памяти»².

Пожалуй, наиболее старательно из участников группы придерживается инструкций Лахенмана Д. Курляндский. (Курляндский всячески противится тому, чтобы его сравнивали с Лахенманом, однако признаётся: «Я похож на Лахенмана»³.)

¹ Лаврова С.В. Тело – инструмент – звук. Метафизика звука в цикле «Mani» Пьерлуиджи Биллоне // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 1. С. 37–45.

² Наук Г. Музыка как кинетическая скульптура. «Катастрофический конструктивизм» российского композитора Дмитрия Курляндского // [Эл.]. <https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/muzyka-kak-kinietichieskaia-skulptura>.

³ Амрахова А.А. Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М., 2017. С. 172.

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

На второй странице певица “кладёт” в стаканы короткие зву-ковые события, или последовательности событий... во время это-го материала четыре других музыканта сидят в холодильниках со стеклянными дверьми. Эти двери – их инструменты. Они ды-шат на стекло, водят по стеклу пальцами (пишут свои имена) и разными предметами. Холодильники тоже подзвучены изнутри. Постепенно их материал накапливается в большой шумовой вол-не, которая накрывает материал певицы. Тогда певица разбивает стакан. Музыканты открывают двери холодильников, и от этого микрофоны “заводятся”...»¹

Не вызывает сомнения то, что творчество современных «игро-ков в музыку» – откровенная борьба с культурой, человеком. Это-му нужно противостоять. И этому противостоят многие современ-ные композиторы – и на Западе, и в России. Например, на Западе: Х. Абрахамсен (Дания), Р. Стравер (Нидерланды), М. Цанхаузен (Германия), Н. Бакри (Франция), Ж.-Л. Дарбелле (Швейцария), К. Пантелидис (Греция), в России: Н. Широков (Пермь), И. Саль-

¹ *Мунитов А.Ю.* Фермата (разговоры с композиторами). М., 2019. [Эл.] https://royallib.com/book/munipov_aleksey/fermata.html.

никова (Новосибирск), В. Пономарёв (Иркутск), Д. Стефанович, А. Следин, М. Журавлёв (Санкт-Петербург), А. Агажанов, А. Муравлёв, А. Микита (Москва).

В России в указанном плане особенно обращает на себя внимание деятельность композиторов, входящих в группу МОСТ (Музыкальное Объединение «Современная Традиция»), руководитель группы – А. Микита. Положения из её Манифеста:

«1. Мы пытаемся построить мост... между русскими классиками и современными композиторами.

2. Новизна и тем более “модность” композиторской техники, эпатажность способов исполнения современной музыки не являются для нас критерием.

3. Такие составляющие музыки, как мелодия и гармония, не утратили своего значения как важнейшие средства музыкальной выразительности.

4. Музыка, к которой применимы понятия “красота”, “выразительность”, “человечность”, никогда не прекращала создаваться, только современное общество об этом мало информировано, хотя оно в этой музыке, безусловно, нуждается»¹.

Очевидно, что в наши дни именно композиторы, твёрдо стоящие на фундаменте традиции, а значит, преданно служащие культуре, человеку, создают достойную музыку – ту, которая, по завету Георга Фридриха Генделя, призвана «делать людей лучше»².

¹ Чернов А.Е. Новое объединение современных композиторов МОСТ. Прямой эфир на Народном радио // [Эл.] <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=12979>.

² Цит. по: Кириллина Л.В. Гендель. М., 2017. С. 457.

О ТЕТРАСФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Мы предлагаем свою трактовку музыкального языка. В нашей версии музыкальный язык представляет собой *тетрасферу* (от греч. *тетра́-*, в сложных словах – четыре и *σφαῖρα* – шар). При этом последовательными (в центростремительном движении) сферами музыкального языка являются: *музыка как вид искусства; единство родов, жанров и стилей музыкального искусства; музыкальное произведение; звуковая материя музыкального произведения.*

Проясним эти сферы (в указанной динамике).

Первая сфера: музыка как вид искусства

Известно, *музыка – единый организм.* О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства. С исключительной отчётливостью такой взгляд на музыкальное искусство выразил известный русский композитор и пианист Н.К. Метнер. В предисловии к своей книге «Музы и мода. Защита основ музыкального искусства» Метнер подчёркивал: «Я хочу говорить о музыке, как... о некоей стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, то есть музыкальность; о... музыке, как о некоей единой лире, управляющей нашим воображением»¹.

¹ *Метнер Н.К.* Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Paris, 1978. С. 5. Своеобразно этой теме касается А.К. Буцкой. По мнению Буцкого, восприятие различных звуковых образований в музыке позволяет «войти сразу внутрь музыкального искусства». *Буцкой А.К.* Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. Харьков, 1925. С. 60. И ещё: «Музыку можно определить как искусство движений, перевоплощённых в особого рода звуковые и временные отношения». *Буцкой А.К.* Указ. соч., с. 72.

Вторая сфера: единство родов, жанров и стилей музыкального искусства

В российской науке о музыке существуют различные определения родов, жанров и стилей музыкального искусства. Однако, несмотря на имеющиеся различные теоретические интерпретации рода, жанра и стиля музыки в отечественном музыковедении, реально, на практике, *все эти явления оказываются неразрывно взаимосвязанными, что предопределяет переход рода в жанр, стиль; жанра – в род, стиль и т.д. внутри единого музыкального языка.* Например, фортепианную прелюдию Шопена из цикла 24 прелюдий можно считать одним из ведущих жанров в творчестве композитора, особенностью его индивидуального стиля, а также стиля исторического (Романтизма), понимать как образ профессиональной музыки первой половины XIX в. и т.д. Опера Мусоргского «Борис Годунов» одновременно и оперный жанр, и своеобразный род оперной музыки (историческая драма), и выражение характерных особенностей стилей различных уровней: индивидуального (композитора), группового (творческого объединения «Могучая кучка») и пр.¹.

Третья сфера: музыкальное произведение

Предпосылкой взаимосвязи рода, жанра и стиля внутри музыкального языка является музыкальное произведение. На это указывают отечественные музыковеды.

Так, о сведении рода и жанра к музыкальному произведению пишет О.В. Соколов, рассматривая музыкальное произведение как итог сложных отношений родов и жанров. Жанр, по мнению учёного, является «отношением родов... музыкальное произведение –... отношением жанров»².

¹ Сравним: «Жанры и стили, – подчёркивает В.В. Медушевский, – тесно связаны. Можно говорить о стилевых срезах длительно развивающихся жанров (прелюдии Шопена и Скрябина... демонстрируют этот тип взаимодействия). С другой стороны, система жанров определённой эпохи выступает как один из её общих стилевых показателей. И для индивидуального стиля выбор жанров далеко не безразличен. Стиль... Римского-Корсакова невозможно представить без опер... а Прокофьева или Стравинского – без жанрового многообразия». *Медушевский В.В.* Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 36.

² *Соколов О.В.* К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 58.

О выходе музыкального стиля на музыкальное произведение свидетельствует Е.В. Назайкинский. Как считает Назайкинский, у музыкального стиля «есть и своя форма, и своё содержание... последнее есть отражение авторского характера, темперамента, манеры, проявляющееся более или менее устойчиво в произведениях самого различного плана, с самой различной программой, музыкальной фабулой»¹.

Четвёртая сфера:

звуковая материя музыкального произведения

К сожалению, звуковая материя музыкального произведения не получила должного осмысления в российском музыковедении. По наблюдению Ю.Н. Рагса, «конкретное звучание (музыкального произведения. – А.К.) фактически не интересует музыковедов... Они подходят к музыкальному произведению с точки зрения теории музыки; таким образом, своими “умственными действиями” они как бы отгораживаются от (его реального существования. – А.К.)»².

Вместе с тем общепризнано: звуковая материя музыкального сочинения представлена в виде *звуковых слоёв*. Мы предлагаем свою версию звуковых слоёв музыкального произведения.

На наш взгляд, таких слоёв три:

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

второй – определяемый посредством интонации;

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

Продолжим. Мы полагаем, что перечисленные звуковые слои, в порядке их перечисления, – последовательные стадии выявле-

¹ Назайкинский Е.В. О роли музыкознания в современной культуре // Советская музыка. 1982. № 5. С. 52–53. В свете высказанных суждений нельзя не отметить правомерность замечания И.А. Барсовой о том, что «целостным смыслом в музыке обладают в конечном счёте лишь завершённые произведения». Барсова И.А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. 1984: Художественная картина мира: Перекрёсток искусств: 20 лет содружества наук в познании творчества. Л., 1986. С. 105.

² Рагс Ю.Н. Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения: Исследование. М., 1999. С. 92.

ния центра музыкального произведения. В соответствии с этим отдельные элементы, фиксирующие указанные слои: ритм, метр, темп, тембр, динамика, интонация, лад (тональность), мелодия и гармония, – последовательные элементы, выявляющие этот центр. В итоге, именно гармония высвечивает центр музыкального произведения. (Мы считаем, что приведённая модель обнаруживается в любой музыке, поскольку наращивание: ритм – метр – темп – тембр – динамика – интонация – лад (тональность) – мелодия – гармония, в том или ином обозначении указанных элементов музыки, всегда предопределяло построение музыкальных произведений.)

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

Нашу позицию подтверждает исследовательская интуиция Ю.Н. Холопова.

По мнению Холопова, гармония выражает целостную систему музыкального сочинения, в которой имеется центр, обозначаемый теоретиком как «центральный элемент системы (ЦЭС)». Учёный провозглашает: «Гармония... устанавливается в развёртывании... Это развёртывание в своём ядре представляет рост и цветение некоего зародышевого ядра, своего рода “кодона” (единицы генетического кода в составе зародышевой клетки биологического организма). В логической системе звуковысотной структуры музыки такая первоструктура-зародыш гармонического организма выполняет роль первоэлемента, который носит название “центральный элемент системы” (ЦЭС)»¹. Как полагает Холопов, центральным элементом системы (ЦЭС) выступает число². Что это за число Холопов разъясняет, ссылаясь на работу А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики».

¹ Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. 2-е изд., испр. М., 2008. С. 93–94.

² Точку зрения Холопова удостоверяет Г.И. Лыжов – автор обзора работ учёного о гармонии. По свидетельству Лыжова, «холоповская теория... в своих исходных посылках отвлечается от любого конкретного звуковысотного материала. Это теория временного развёртывания всякого материала, исходя из его свойств или, если угодно, наука о звуковысотном становлении... числа». Лыжов Г.И. К теории звуковысотной структуры музыки. Хроника трудов Ю.Н. Холопова о гармонии // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. М., 2008. С. 193.

Как пишет Холопов, Лосев в этой работе подчёркивает, что музыка осуществляется во времени. Однако «время, будучи... наиболее обобщённой категорией, предполагает и столь же предельную обобщённую категорию недлящегося. Таковой... выступает число»¹.

Но у Лосева, приверженца античной теории, число выступает «сущностью всего», «первичной моделью творения мира»², то есть – Творящим Духом. А раз так, то, собственно, на Дух указывает Холопов, говоря о центральном элементе системы (ЦЭС).

Таким образом, действительно, именно Дух является центром музыкального произведения, а значит, – и музыкального языка.

¹ Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. С. 25.

² Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 1. М., 1992. С. 506.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ, ОБРАЗОВАНИЕ И ОБУЧЕНИЕ В ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ

О феноменах и феноменологическом подходе

Термин *феномен* (греч. φαινόμενον, от φαίνεσθαι – являться, быть видимым, также – казаться) в общем смысле означает явление, данное в чувственном созерцании¹. Этот термин лежит в основе понятия *феноменология*, которое означает учение о феноменах. Впервые его употребил немецкий философ Иоганн Генрих Ламберт в своей работе «Новый органон» (1764).

По Ламберту, феноменология – теория видимости (Theorie des Scheinens). Феноменология помогает «пробиться через видимость (ослепление видимостью. – А.К.) к истинному»².

Как пишет Ламберт, «понятие *видимости*, как по слову, так и по своему первоисточнику, берётся от глаза или от зрения»³, а значит, «феноменологию (необходимо трактовать. – А.К.) как трансцендент(аль)ную... оптику... (а также как. – А.К.) трансцендент(аль)ную перспективу... и, следовательно, (можно. – А.К.) расширить эти понятия попутно с понятием видимости вплоть до их истинной всеобщности»⁴. Получается, что можно распространить «оптическое понятие видимости... на все органы

¹ Михайлов К.А. Феномен // Новая философская энциклопедия: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 4. М., 2010. С. 174.

² Ламберт И.Г. Феноменология, или Учение о видимости [Пер. с нем.] // Историко-философский ежегодник-2006. М., 2006. С. 105.

³ Там же. С. 106.

⁴ Там же. С. 107.

чувств», в результате чего оно «будет состоять во *впечатлениях*, которые воспринимаемые вещи (*Dinge*) вызывают в органах чувств. (Такое. – *А.К.*) впечатление, в особенности применительно к глазу, называется *образом* вещи (*Sache*)»¹. Поскольку оптическое понятие видимости мы распространяем на все органы чувств, вполне закономерно, если понятием *образа* мы обозначим «впечатление... которое доставляет нам всякий орган чувств посредством восприятия им предметов, например, если бы мы хотели сказать “образ тепла”, “образ звука” (и т.п. – *А.К.*)»². Далее автор поясняет: «Мы указали те виды видимости вообще, которые имеют место быть в отношении *чувств*... Высшие познавательные способности, разум и рассудок... не должны давать нам никаких источников видимости, так как именно они проникают сквозь ослепление видимостью»³.

По мнению Ламберта, трансцендент(аль)ная перспектива способствует «прозрению будущего», а это, как считает Ламберт, очень важно, поскольку именно из будущего берутся «основания побуждения для воли»⁴.

Таким образом, согласно Ламберту, для постижения явления – приобщения к нему – необходимо по отношению к этому явлению произвести три последовательных действия: *восприятие (чувственный контакт)*, *познание*, *применение в качестве источника проявления воли*. В свете данного умозаключения Ламберта и рассмотрим *музыкальное воспитание, образование и обучение* (учитывая, что музыкальное воспитание, образование и обучение выступают в двух видах: *общее и профессиональное*).

Музыкальное воспитание, образование и обучение в современной ситуации

Следует подчеркнуть, что в современной отечественной музыкальной педагогике нет ясности относительно того, что есть

¹ Ламберт И.Г. Феноменология, или Учение о видимости [Пер. с нем.] . С. 107.

² Там же.

³ Там же. С. 108.

⁴ Там же. С. 111. Идеи И.Г. Ламберта получили развитие в XVIII в. (И. Кант, И.Г. Гердер), в XIX в. (Г.В.Ф. Гегель), но особенно заметно – в XX в. (Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартр, Н. Гартман, Р. Ингарден).

«музыкальное воспитание», «музыкальное образование» и «музыкальное обучение». В этом вопросе существует путаница, о чём свидетельствует множество учебников, учебных пособий, связанных с изучением музыки. В качестве показательного примера можно привести публикации главного научного сотрудника лаборатории общих проблем дидактики, доктора педагогических наук, профессора Ю.Б. Алиева. В частности, в исследовании Алиева «Формирование музыкальной культуры школьников-подростков как дидактическая проблема» встречаются пассажи, демонстрирующие то, что их автор не различает (или не считает нужным различать) процессы музыкального воспитания, образования и обучения. Так, уже во Введении к работе читаем: «Структура музыкальной “воспитанности” подростков была гипотетически представлена в виде четырёх подструктур: музыкальная образованность, сформированность исполнительских навыков и умений, развитость музыкального восприятия... и... развитость нравственной воспитанности»¹. «Изучение подростков в процессе музыкально-воспитательной работы подчинялось, прежде всего, задаче повышения уровня музыкального воспитания и обучения»². Наконец: «Музыкальное воспитание школьников подросткового возраста – это решающее звено школьного этапа музыкального образования, детерминирующее длительно сохраняющееся последствие лишь при условии включения в сферу музыкального обучения комплекса опорных, ключевых знаний и умений»³.

Указанная неточность вытекает из того, что в отечественной педагогике, по сути, отождествляются процессы воспитания, образования и обучения⁴. Вот как определяются воспитание, обра-

¹ Алиев Ю.Б. Формирование музыкальной культуры школьников-подростков как дидактическая проблема. М., 2012. С. 19.

² Там же. С. 27.

³ Там же. С. 43–44. Продемонстрированная неопределённость, естественно, ведёт к абстрактным, расплывчатым формулировкам при создании учебных программ в области музыкального искусства.

⁴ Любопытно, что в до сих пор остающемся популярным специальном справочном издании (первая его публикация – 1900 г.!) даётся такой ряд синонимов – от слова «воспитание»: «образование, обучение, уход, холя» (Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. 8-е изд., стер. М., 2006. С. 108); от слова «образование»: «воспитание, просвещение, культура, цивилизация, прогресс,

зование и обучение в авторитетной Российской педагогической энциклопедии: воспитание – «социальное, целенаправленное создание условий (материальных, духовных, организационных) для развития человека»¹, образование – «процесс педагогически организованной социализации, осуществляемой в интересах личности и общества»², обучение – «деятельность... в ходе которой осуществляются развитие личности, её образование и воспитание»³.

И всё же не вызывает сомнения, что *музыкальное воспитание, образование и обучение – различающиеся процессы*. Попробуем предложить свою версию их разведения, исходя из приведённого выше суждения И.Г. Ламберта.

Музыкальное воспитание, образование и обучение как они есть (Авторская версия)

Для начала уточним, как мы в общем понимаем *воспитание, образование и обучение*.

С нашей точки зрения, *воспитание* – это развитие способности чувствования явления, переживания его, слияния с ним и, через это слияние, – слияние с миром.

Очевидно, что слияние с миром возможно лишь при наличии у человека доброго, любящего сердца. Об этом прекрасно говорится в трудах отечественных педагогов. Так, данная тема замечательно раскрывается в работах известного русского философа и педагога П.Д. Юркевича.

Как пишет Юркевич, «живые потребности любящего сердца... понуждают его видеть и любить жизнь... Человек начинает своё... развитие из движений сердца, которое везде хотело бы видеть благо, счастье, сладкую игру жизни, везде хотело бы встречать существа радующиеся, согревающие друг друга теплотою любви, связанные дружбой и взаимным сочувствием. Только в этой фор-

образованность, выделка, изготовление, созидание, фабрикация, формирование (формировка), организация, устройство» (Там же. С. 366); и от слова «обучение» (вообще очень интересно): «см. воспитание» (Там же. С. 369). То же обнаруживается и в других подобных справочных изданиях.

¹ Российская педагогическая энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 165.

² Российская педагогическая энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М., 1999. С. 62.

³ Там же. С. 66.

ме осуществлённого всеобщего счастья мир представляется ему как нечто достойное существовать»¹.

Образование – это обогащение знаниями, представлениями о действительности, ведущее к уяснению мира как целого.

Ближе всех к разгадке направленности образования подошёл выдающийся русский философ, психолог и педагог В.В. Зеньковский. По мнению Зеньковского, главное в образовании – принять «идею... (о. – А.К.) целом мире... Человек должен понимать мир в целом, и стремление к этому вполне законно»².

Обучение – это привитие навыка (выучка) действенного присутствия в мире.

Такое присутствие предполагает активное проявление *воли*. Об активности воли оригинально размышляет М.М. Бахтин.

По Бахтину, «воля... активна в *поступке*»³. «Эта активность... поступка выражается... в (его. – А.К.) утверждении»⁴. В свою очередь, «изнутри... поступка, единственного, целостного и единого... есть подход и к единому и единственному бытию»⁵.

Не вызывает сомнения, что *воспитание, образование и обучение* – три последовательных этапа приобщения человека к миру. А такое приобщение, по сути, и есть цель педагогической работы.

¹ Юркевич П.Д. Философские произведения. М., 1990. С. 181. На значение чувственного соотнесения человека с миром стали отчётливо обращать внимание с конца XVIII в.: И.Г. Гаман, Ф.Г. Якоби. Бурное же осмысление этого соотнесения приходится на XX столетие: Г. Риккерт, Э. Кассирер, В. Дильтей, Г. Зиммель, А. Бергсон, Э. Шпрангер, М. Шелер. Так, М. Шелер в своём эссе «Положение человека в Космосе» утверждает, что в человеке его чувственная экспрессия, которую Шелер называет *чувственный порыв* (Gefuhlsdrang), «является... субъектом того первичного переживания (которое. – А.К.)... есть корень всякого обладания “реальностью”». Шелер М. Избранные произведения: Пер. с нем. М., 1994. С. 139.

² Зеньковский В.В. Педагогика. М., 1996. С. 93. О мире как целом заявляли все философы, при этом подчёркивая, что задача философии и состоит в обосновании мира как целого. Очень изящно по этому поводу высказывается Х. Ортега-и-Гассет: он полагает, что существенным признаком философии необходимо считать «поиск целого как такового, захват Универсума, охоту на Единорога». Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? [Пер. с исп.] М., 1991. С. 97.

³ Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 27.

⁴ Там же. С. 28

⁵ Там же. С. 28–29.

Итак, мы обсудили наше понимание воспитания, образования и обучения. Отгалкиваясь от этого обсуждения, попробуем теперь предложить наше видение музыкального воспитания, образования и обучения. Сначала проясним, что в нашем представлении есть *музыкальное воспитание*.

На наш взгляд, *музыкальное воспитание* – это развитие способности музыкального переживания как предпосылки должного отклика на музыку.

О музыкальном переживании обстоятельно пишет Б.М. Теплов в своей знаменитой книге «Психология музыкальных способностей». По Теплову, *«специфическим для музыкального переживания является переживание звуковой ткани как выражения некоторого содержания (курсив мой. – А.К.)*. Этот критерий является главным и основным для отличия “музыкального переживания” от “внемузыкального” переживания музыки¹. Исходя из этой установки, Теплов в первую очередь исследует такие показатели, как «ощущение музыкального звука», «чувствительность к различению высоты звуков», «чувство тональности», «чувство интервалов», «ладовое чувство», «чувство музыкального ритма»².

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

Огромный вклад в совершенствование процессов музыкального образования внёс Б.В. Асафьев.

Асафьев предложил эвристический метод в этом направлении на основе технологии *«наблюдения музыки»*. По мысли прославленного музыковеда, «из анализа... свойств (музыки. – А.К.) и из установки положений, помогающих уяснить её “содержание”, удалось прийти к выводу, что для правильного приближения к

¹ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 2003. С. 6.

² Там же. С. 49–236. К сожалению, вопросам музыкального переживания практически не уделяется внимания в российской педагогике. А между тем, как справедливо отмечает И. Гажим, обязательным условием восприятия музыки является «переживание тех процессов... которые составляют содержание произведения музыкального искусства». Гажим И. Переживание музыки как квинтэссенция музыкального опыта // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2013. № 3. С. 19.

(пониманию. – А.К.) музыки... необходимо не столько обучение ей или изучение её как научной дисциплины, сколько *наблюдение* (разумно организованное) совершающихся в ней изменений и преобразований материала»¹. В связи с этим «важнейшей... задачей является развитие звуковых (слуховых) *навыков*, помогающих свободно ориентироваться и в чисто музыкальной (стихии. – А.К.) (ритм... динамика... темп, колорит или тембр)»².

Как пишет Асафьев, «при умелом и внимательном руководстве вполне возможно в процессе наблюдения музыки (слушателями. – А.К.)... добиваться... роста (их. – А.К.) музыкального сознания»³.

Музыкальное обучение – это подготовка для работы с музыкальным материалом (особенно важная в профессиональной среде).

Указанная работа требует проявления *музыкально-творческой воли*. Закономерности этого проявления обсуждает известный немецкий пианист и педагог К.А. Мартинсен.

Мартинсен называет музыкально-творческую волю *звукотворческой волей* (*schöpferischer Klangwille*) и разъясняет, что её образуют шесть отдельных модусов: «Звуковысотная воля (*Tonwille*)»; «Звукотембровая воля (*Klangwille*)»; «Линиеволя (*Linienwille*)»; «Ритмоволя (*Rhythmuswille*)»; «Воля к форме (*Gestaltwille*)» и «Формирующая воля (*Gestaltungswille*)»⁴.

¹ Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. Л., 1973. С. 60–61.

² Там же. С. 61.

³ Там же. С. 73. «Наблюдение музыки» – могучая технология. К сожалению, ей тоже, по существу, не уделяется внимания в отечественной педагогической практике. Такое положение призывает исправить И.А. Знаменская. Исследовательница констатирует: «Наблюдение (музыки. – А.К.)... сопровождается загадками, отгадками, открытиями как семасиологического, так и семантического порядков» (*Знаменская И.А.* Наблюдение как гносеолого-педагогический метод музыкальной педагогики сотрудничества // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2005. № 3. С. 96). И это понятно, «ибо музыка движется, постоянно меняя свои звуко-смысло-комплексы, дополняя, расширяя либо нивелируя их семасиологические отношения введением новых выразительных средств» (Там же. С. 102).

⁴ *Мартинсен К.А.* Индивидуальная фортепианная техника. На основе звукотворческой воли: Пер. с нем. М., 1966. С. 29–38. Ценность книги К.А. Мартинсена подтверждают многие отечественные музыканты-педагоги: Г.М. Коган, Л.А. Баренбойм, Е.П. Макуренкова и др.

Бесспорно, музыкальное воспитание, образование и обучение оказываются тремя последовательными стадиями (этапами) приобщения человека к музыке.

Значимость такого приобщения становится понятной, если рассматривать её с позиции Новой синергетической философии музыки, согласно которой музыка – совершенное воплощение мира¹.

Таким образом, приобщение человека к музыке (в динамике «музыкальное воспитание, образование, обучение») и есть подлинное в буквальном смысле приобщение человека к миру, а значит, – достижение цели педагогического воздействия.

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

ЗАДАЧА МУЗЫКОТЕРАПИИ

На наш взгляд, *музыкотерапия* (от лат. *musica* – музыка и греч. *θεραπεία* – лечение, исцеление) – использование музыки с целью приведения человека, в единстве трёх его ипостасей: тела, души и духа, к Богу.

Такое использование музыки обнаруживается уже в эпоху Древних государств: в Древней Индии, Китае, Египте. Особенно – в Древней Греции, в качестве музыкально-поэтической практики древних греков. По словам известной исследовательницы античной культуры О.М. Фрейденберг, древнегреческий певец «не один... этот (певец. – А.К.) состоит из определённого числа лиц, живущих в одном определённом месте, имеющих один определённый возраст и один определённый пол. В стихах, которые поёт... этот множественный (певец. – А.К.), он называет себя единичным и говорит о себе не “мы”, а “я”; но то, что он рассказывает, относится не к нему самому, а к Богу»¹.

В эпоху европейского Средневековья, во времена утверждения христианства, указанное использование музыки продолжилось и осуществлялось в виде пения человека в храме во время Богослужения. Очень поэтично это истолковывалось в Православном Богослужении, при котором поющие в храме уподоблялись поющим на небе ангелам, пением своим непрестанно славословящим Бога. Интересно, что такое уподобление сохранилось в Православной Традиции. Вот как об исполнении «Херувимской», наиболее значительном песнопении Православной Церкви, говорит священник П.А. Флоренский: «Какие загадочные слова поют-

¹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 41.

ся 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 – не явное, не телесное; не такое, как сходство человека и портрета его. Сходство с Херувимом – внутреннее, таинственное и сокровенное в глуби души. Это – сходство духовное. Есть великая по своему значению херувимская сердцевина нашей души, ангельское ядро души...»¹

В эпоху Возрождения происходит знаменательное событие: отпадение человека от Бога. Важно заметить: отпадение произошло в католическом христианстве – на Западе. На место Бога человек поставил природу. Такая позиция возрожденческого человека критиковалась многими мыслителями, особенно – русскими: Н. Бердяевым, П. Флоренским, П. Сорокиным и другими. Так, по словам Бердяева, «ренессансное обращение к природе... не было делом духовного человека... Для того чтобы человек до конца утвердил себя и не потерял источника и цели своего творчества, он должен утверждать не только себя, но и Бога. Он должен утверждать в себе образ Божий»².

Однако в этом возвеличивании природы, безусловно, был положительный момент – оно дало импульс развитию науки. Наука начинает изучать человека как природного существа: телесно-душевного, причём главным образом телесного. Развивается медицина – как раздел биологии, изучающая способы лечения различных недугов человека, поначалу, прежде всего, – физических. В помощь медицине привлекается музыка. Рождается первое, чётко заявившее о себе, отдельное направление в музыкотерапии – **музыкотерапия в медицине**.

Одним из первых врачей Ренессанса, исследовавших лечебное воздействие музыки на хирургических больных, был французский врач Амбруаз Парэ. На лечебную силу музыки обращал внимание и английский врач Роберт Бертон.

¹ Флоренский П.А. Радость навеки (на «Херувимскую») // Богословские труды. М., 1982. № 23. С. 317.

² Бердяев Н.А. Смысл истории // Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое средневековье. М., 2017. С. 146–147.

Серьёзное развитие наука получила в XVII–XVIII веках, что, безусловно, активизировало в это время и исследование лечебных возможностей музыки.

В XVII веке наибольший вклад в раскрытие лечебных свойств музыки внёс немецкий учёный Атаназиус Кирхер.

А. Кирхер в своём труде «Phonurgia Nova» («Новое учение о звуке») предложил механическую теорию «ятромусики» («врачующей музыки»: от греческого понятия *ιατρός* – врач), объяснявшую лечебное воздействие музыки физическими и химическими процессами, происходящими в организме при её восприятии.

В XVIII веке появляется ряд учёных, интересовавшихся лечебным потенциалом музыки: Л. Рогер, И. Амбр, Р. Броклесби, Е. Николаи.

Л. Рогер написал критический труд о действии музыки на человеческое тело и рекомендовал научный подход к экспериментам в этой области. И. Амбр подготовил рукопись «De salutari musices in medicina usu» («О лечении музыкой, используемой в медицине»). Р. Броклесби создал первую теорию музыкотерапии.

Е. Николаи исследовал физиологические реакции, вызванные слушанием музыки, которые проявлялись в изменении пульса, деятельности сердца и ритма дыхания. По Николаи, музыка может влиять как импульс, освобождающий аффекты, и таким образом производить терапевтическое воздействие.

Новый виток развитию науке придал XIX век. В это время всё более активно начинает изучаться душа (психика), осознаваемая как ведущий элемент человека. Уже в первой половине XIX века, с упрочением романтической «программы жизни», подчёркивается ценность души человека. По словам Н.Я. Берковского, для романтиков «в душе содержится человек во всех его возможностях, в путях, им не пройденных, но возможных для него»¹. Понятно, что для эффективности работы по изучению душевных проявлений человека стала использоваться музыка. А это, в свою очередь, дало толчок развитию музыкотерапии. Так появляется второе отдельное направление в музыкотерапии – **музыкотерапия в психокоррекции**.

¹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. 2-е изд. СПб., 2001. С. 42.

В этот период заявляют о себе новые яркие учёные, проявлявшие интерес к лечебным свойствам музыки: К. Шнайдер, Л. Раудниц, П. Лихтенталь, Ж. Эскироль.

К. Шнайдер описал разнообразные психические реакции на отдельные виды музыки, причём охарактеризовал психическое воздействие игры на различных инструментах. Л. Раудниц описал использование музыки для лечения психозов.

П. Лихтенталь привёл доказательства влияния музыки на различные психические процессы.

Французский учёный Жан Этьен Доминик Эскироль – один из основоположников научной психиатрии, автор первого научного руководства по психиатрии «Des Maladies mentales...» («О душевных болезнях...»), начал вводить музыку в качестве лечебного средства в психиатрические учреждения.

С первой половины XIX столетия музыкотерапия применяется в психиатрических лечебницах как метод активных занятий музыкой, а со второй половины этого столетия – во многих психиатрических больницах уже имеются специальные служители-музыканты для лечения музыкой душевных заболеваний.

Важной вехой развития культуры явилось начало XX века. В этот период предпринимается попытка возврата к Богу – речь идёт о Западной Европе. Связана эта попытка была с деятельностью австрийского философа Рудольфа Штайнера, создателя *антропософии* (от греч. *ἄνθρωπος* – «человеческая мудрость»). Р. Штайнером учение характеризуется как «наука о духе», путь познания, стремящийся привести духовное в человеке к духовному во Вселенной. Автор полагал, что его учение – углубление христианства.

Однако, по словам протоиерея Сергия Булгакова, «полное отсутствие (у Р. Штайнера. – А.К.) богословско-философского определения *духа* и *духовного* позволяет употреблять это понятие в отношении к живому, к душевному, к духовному. Благодаря этому с невероятной лёгкостью совершается переход от духа к “телам”, а в самых телах от “физического” тела к телам восходящей духовности, к “я” и к тому, что лежит за “я”. Этот мнимый спиритуализм... одинаково уничтожает существо и духовного, и недуховного бытия»¹.

¹ Булгаков С.Н. Христианство и штейнерианство // Переселение душ: Сб. М., 1994. С. 231–232.

Таким образом, учение Р. Штайнера «не есть ни “углубление христианства”... ни даже... особое течение в христианстве, — оно... *ничего общего с христианством не имеет*, и самое это сближение есть самообман...»¹.

В начале XXI века активизируется движение к духовному (в силу различных социокультурных потрясений). На волне отмеченного движения автором этих строк было задумано усиление использования музыки в развитии духовной сферы человека. Так заявило о себе третье самостоятельное направление в музыкотерапии – **музыкотерапия в педагогике**. Почему усиление использования музыки в развитии духовности человека мы определили как педагогическую работу?

Дело в том, что педагогика занимается образованием, в буквальном смысле, – созиданием. Если говорить об образовании – созидании человека, то здесь, безусловно, важнейшую роль играет утверждение в человеке его духовного измерения.

Музыкотерапия как *технология помощи человеку на пути его духовного восхождения* была предложена нами в докладе «Проблема био-социо-космического воздействия музыки на организм человека», прочитанном на международной научной конференции «Образование в современном мире» – Санкт-Петербург, 1994 г., позже нами был написан ряд статей на эту тему, и, наконец, указанный статус музыкотерапии был закреплён на организованных и проведённых нами 10 международных научно-практических конференциях, посвящённых терапевтическому применению музыки, и искусства в целом, в педагогическом процессе – Санкт-Петербург, 2008–2017 гг. (В конференциях приняли участие, в общей сложности, более 1000 человек из 22 стран!)²

В будущем, конечно, необходимо обеспечить единство трёх обозначенных направлений музыкотерапии для осуществления музыкотерапией своей сокровенной миссии.

¹ Булгаков С.Н. Христианство и штейнерианство. С. 248.

² Музыкотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10 международных научно-практических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.) / Сост. и науч. ред. проф. А.С. Клюев. СПб., 2018.

МУЗЫКА В ЕВРАЗИЙСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

О евразийстве, или Проект Россия-Евразия

В 1920 г. в Софии была опубликована работа Н.С. Трубецкого «Европа и человечество»¹. В этой работе Трубецкой решительно осуждал европейскую (романо-германскую) экспансию и призывал к борьбе против европеизации народов мира. Автор писал, что в борьбе «по освобождению народов мира от... духовного рабства интеллигенция всех не романо-германских народов, уже вступивших или намеревающихся вступить на путь европеизации, должна действовать дружно и заодно... Надо всегда... твёрдо помнить, что... истинное противопоставление есть только одно: романо-германцы – и все другие народы мира, Европа и Человечество»².

В сложившейся ситуации, естественно, возникла тревога за судьбу России. И явился учёный, определивший эту судьбу. Им стал географ, геополитик, экономист П.Н. Савицкий. Ориентируясь на географическое положение России между Европой и Азией, он предложил Россию именовать Евразией³. Так возник проект Россия-Евразия.

С самого начала обращающей на себя внимание особенностью этого проекта было то, что у России не предусматривалось никаких контактов с Европой, но зато предполагалось теснейшее взаимодействие, по сути – сращивание с азиатским (азиатским) на-

¹ *Трубецкой Н.С.* Европа и человечество // Трубецкой Н.С. Наследие Чингисхана: взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока. М., 2017. С. 89–140.

² Там же. С. 140.

³ *Савицкий П.Н.* Европа и Евразия // Континент Евразия. М., 1997. С. 141–160.

следуем. П.Н. Савицкий писал: «По мнению евразийцев, русское государство XVI—XX веков является в большей мере продолжением скифской, гуннской и монгольской державы, чем государственных форм дотатарской Руси»¹.

Надо сказать, что заявленная евразийцами трактовка России как Евразии ещё во времена активного её обсуждения была подвергнута критике многими философами, мыслителями России, считавшими себя патриотами своей страны. Наиболее ярко и убедительно осуждена И.А. Ильиным. В частности, в статье «Самобытность или оригинальничание?» Ильин писал, что, по мнению поборников евразийства, «за последние двести лет Россия якобы утратила свою самобытную культуру потому, что она подражала Западу и заимствовала у него; чтобы восстановить свою самобытность, она должна порвать с германо-романским Западом, повернуться на Восток и уверовать, что настоящими создателями её были Чингисхан и татары... все те, кто достаточно легковверны и простодушны, а главное, кто *достаточно плохо знает историю России*, – могут с успокоенной душою принять... “новую” кличку и “уверовать” в “новый путь”... Но... разве самобытность не в том, чтобы *быть перед Лицом Божиим – самим собою*, а не чужим отображением и искажением? Ни восток, ни запад, ни север, ни юг... *Вглубь* надо; *в себя* надо; *к Богу* надо!..»².

Значение музыки в евразийском пространстве

Характерной чертой евразийцев явилось то, что они были тесно связаны с музыкой: некоторые из них были теоретиками музыки – П.П. Сувчинский, А.С. Лурье, симпатизировали евразийцам и отдельные композиторы – В. Дукельский, А. Черепнин и даже И. Стравинский и С. Прокофьев. Эта связь позволила им

¹ *Савицкий П.Н.* Евразийская концепция русской истории // Савицкий П.Н. Избранное. М., 2010. С. 497. Идеи евразийцев уже в 40-х гг. получили развитие в трудах Л.Н. Гумилёва. Однако построения Гумилёва вызвали резкую критику у известных историков, этнологов, антропологов. Среди критиковавших – И.М. Дьяконов, А.Г. Кузьмин, А.Л. Янов, В.А. Шнирельман, В.А. Тишков и другие исследователи.

² *Ильин И.А.* Самобытность или оригинальничание? // Ильин И.А. Статьи. Лекции. Выступления. Рецензии (1906–1954). М., 2001. С. 305–306.

увидеть в музыке сферу, в которой особенно отчётливо реализуются их идеи.

Так, евразийцы были убеждены, что в будущем музыка России, русская музыка, освободится от европейского – немецкого, итальянского, французского – влияния и соединится с музыкой Востока. Для будущей русской музыки принципиально важными окажутся следующие, почерпнутые с Востока, моменты: «1) преодоление линиарности (архитектоники) путём внутренней перспективы (синтез-примитив); 2) субстанциональность элементов»¹. Конкретным претворением этого заимствования явится использование четвертных тонов: «Введение четвертных тонов – начало, в полном смысле, новой органической эпохи, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм»².

И, как считали адепты евразийства, русская музыка уже со второй половины XIX века, пошла по этому пути, обратившись, по их выражению, к «скифскому» стилю. Но в этом утверждении «скифской» направленности русской музыки какое непонимание её природы демонстрируют евразийцы! Сто раз прав Ильин, вопрошавший: «Вся музыка от Глинки до Рахманинова... Где во всём этом здоровая и самобытная стихия Чингисхана? Где здесь национальное самосознание татарского улуса? Где здесь слышен визг татар, запах конского пота и кизяка?!»³

Бесспорно, немеркнувшим образцом русской музыки была и остаётся музыка композиторов объединения «Могучая кучка»⁴.

¹ Вишневецкий И.Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов. М., 2005. С. 161

² Там же. С. 162.

³ Ильин И.А. Самобытность или оригинальничание? С. 306.

⁴ Роль композиторов «Могучей кучки» прекрасно осознавали евразийцы, о чём свидетельствует негативное, даже враждебное, к ним отношение радетелей евразийства. Кстати, «тайную» причину такого отношения проясняет один интересный факт, о котором вспоминает в своей книге «Далёкое близкое» И.Е. Репин. Репин пишет о том, что зимой 1871–1872 годов А.А. Пороховщиковым (дельцом и прожектёром – «Хлестаковым», как его называет Тургенев в письме 1872 года Стасову) ему была заказана картина для концертного зала строящегося ресторана «Славянский базар». На картине предполагалось изобразить славянских композиторов – русских, польских и чешских. Композиторов выбирал Н.Г. Рубинштейн. И интересно, что из русских композиторов-«кучкистов» Рубинштейн

Приятно отметить, что принципы композиторов-«кучкистов» развивают многие современные композиторы из России, в частности входящие в группу МОСТ (Музыкальное Объединение «Современная Традиция»). Вот что о деятельности группы говорит её руководитель, композитор Андрей Микита: «Композиторов, входящих в МОСТ, объединяет понимание того, что решающим критерием ценности музыкального произведения является не приверженность тем или иным технологическим средствам, не привычность или, наоборот, новизна звучания, а сила воздействия на человеческие чувства... Для нас современная традиция – это поле свободы». И чрезвычайно красноречивое утверждение Микиты в контексте обсуждаемой нами темы: «Объединение... приняло сперва всероссийский, а теперь и *евразийский* (выд. мной. – А.К.) характер»¹.

Хочется выразить уверенность в том, что, *пока в России звучит русская музыка, России ничего не угрожает!*

выбрал только двоих: Балакирева и Римского-Корсакова. Репин пробовал уговорить Пороховщикова, чтобы тот разрешил изобразить на картине Бородина и Мусоргского, но получил отказ в грубой и циничной форме: «Вот ещё! Вы всякий мусор будете сметать в эту картину! Мой список имён музыкантов выработан самим Николаем Рубинштейном, и я не смею ни прибавить, ни убавить ни одного имени из списка, данного вам... Нет, уж... не засоряйте этой картины! Да вам же легче: скорее! Скорее! Торопитесь с картиной, её ждут». *Репин И.Е.* Далёкое близкое. М., 2019. С. 221.

¹ Андрей Микита: интервью // [Эл.] http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=mikita_a_i&view=print.

ВОЗВЫШЕННОЕ И ЗЕМНОЕ (О ТВОРЧЕСТВЕ Г.В. СВИРИДОВА)

Нельзя не порадоваться тому факту, что в год столетнего юбилея со дня рождения Георгия Васильевича Свиридова опубликовано большое количество книг, статей и других материалов, посвящённых жизни и творческой деятельности этого замечательного Мастера.

В трудах, посвящённых творчеству Г.В. Свиридова, прекрасно высвечен исток его вдохновения: любовь к России, её традициям, святости Православного Пути, показана эволюция музыкального мышления, интерес к определённым художественным жанрам и многое другое. Казалось бы, все основные темы, касающиеся творческой биографии Г.В. Свиридова, обсуждены, однако, на наш взгляд, всё же остаётся одна (в принципе, её можно считать «вечной», имеющей отношение не только к творчеству Свиридова и даже не только к творчеству того или иного композитора, но – вообще к творчеству Художника): как в творениях Свиридова соотносится Духовное и Материальное, как оно примиряет эти противоположные устремления.

В нашей статье понятия Духовное и Материальное, предельно широкие, мы заменяем на более удобные: Возвышенное и Земное (заимствовав подход у американского писателя Д. Вейса – автора романа о Моцарте «Возвышенное и земное»)¹. Уточним, что мы

¹ Отметим, что в романе Вейса «возвышенное» и «земное» трактуются как противоположные начала, резко отстоящие друг от друга. Так, есть мир «возвышенного» – творчества, и мир «земного» – обыденного. Вот типичные пассажи из книги: «Задержка с жалованьем лишь придала ему (Моцарту. – А.К.) решимости сочинять симфонии, пока ещё не иссякли силы. Может быть, удастся их

подразумеваем под Возвышенным и Земным в аспекте творческой деятельности.

Возвышенное: утверждение *идеальных* сущностей: Красоты, Добра, Истины. Показатель: БЕСТЕЛЕСНОСТЬ как Осуществление, Порядок Бытия.

Об этом пишет Н. Гумилёв:

...Но что нам делать с розовой зарёй
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?
Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...

Земное: утверждение *вещных* сущностей: Сделанности, Оформленности, Отточенности. Показатель: ТЕЛЕСНОСТЬ как Осуществление, Существование.

На это обращает внимание О. Мандельштам:

Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?
За радость тихую дышать и жить

закончить, может быть, нет – никакой уверенности на этот счёт у него теперь не было, но он должен писать. Пока в голове есть мысли, а в душе чувства. Пока он не выдохся окончательно». «Он закончил этот концерт (для фортепиано с оркестром № 26 «Коронационный». – А.К.) ещё в феврале, но остался им недоволен. Тональность нравилась – ре мажор. Он заново переработал партитуру, подчеркнув певучесть и изящество мелодии. Никто не должен догадываться, с каким тяжёлым сердцем писал он этот концерт. В музыке не должно звучать ни намёка на жалость к самому себе, нет, он терпеть не мог плаксивости. Вторая часть была так нежна и воздушна, что удар, чуть более сильный, чем остальные, звучал в ней fortissimo. Он довёл вторую часть до такого совершенства, что мелодия – казалось, её можно было сыграть одним пальцем – таила в себе огромное богатство невысказанных мыслей, пленяла искренностью и сердечностью. Теперь он чувствовал себя свободным, свободным от долгов, от страхов и унижений». Или вот: «Набросав первые аккорды симфонии (№ 40. – А.К.), Вольфганг вдруг почувствовал, что в музыке есть что-то неземное, она подобна пению ангелов. И это ещё не всё. Сочиняя эту музыку, он становился причастен к борьбе за то, чтобы превратить суетное существование человека в нечто более ценное, нечто лучшее, нечто такое, что для всех было бы свято». *Вейс Д.* Возвышенное и земное: Роман о жизни Моцарта и его времени: В 2 кн. Кн. 2.: Пер. с англ. М., 1997. С. 410, 412.

Кого, скажите, мне благодарить?
Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок...

Зададим вопрос, каким образом Возвышенное и Земное, в уточнённом смысле, соединяются в творчестве Г.В. Свиридова?

Для ответа на этот вопрос необходимо предварительно избрать некую систему отсчёта, в которую затем вписать ситуацию Свиридова. В качестве такой системы, думаем, может подойти предлагаемая нами *типология творчества*.

Данная типология основана на соотношении Возвышенного и Земного в творческом процессе. Мы выделяем три типа такого соотношения.

Первый. Возвышенное резко отделено от Земного – Разрыв Возвышенного и Земного. В этой ситуации нередко наблюдаются симптомы различных (прежде всего психических) заболеваний творцов.

Второй. Земное торжествует над Возвышенным – «Оземнение» Возвышенного. В этом случае очевиден диктат техницизма, механицизма в творческой практике.

Третий. Возвышенное торжествует над Земным. «Возвышение» Земного. В таком контексте обнаруживаются поэтизация, романтизация, мифологизация образов, сюжетов.

Что удивительно, в музыке эти типы, соответствующим образом, представляет творчество трёх отечественных композиторов XX века, причём у всех у них фамилии начинаются на «С»: своеобразный «феномен трёх “С”». Первой тип – творчество *А.Н. Скрябина*, второй – *И.Ф. Стравинского*, третий – *Г.В. Свиридова*¹.

¹ Любопытно, что существующие высказывания: Скрябина о произведениях Стравинского, Стравинского – о произведениях Скрябина, суждения Свиридова о сочинениях Скрябина и Стравинского, подтверждают обнаруженный нами «феномен трёх “С”». Так, показательна оценка Скрябиным «Весны священной» Стравинского, мнение Стравинского о музыке Скрябина. В «Диалогах» Стравинский свидетельствует: «Он (Скрябин. – А.К.) пришёл в ужас от “Весны священной”». И дальше: «К нему (Скрябину. – А.К.)... внезапно возник очень большой интерес, и его провозглашали “новатором”, во всяком случае, в авангардистских кругах... я же никогда не любил ни одного такта из его напыщенной (? – А.К.) музыки». *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии:

Нас интересует творчество Г.В. Свиридова, и потому закономерен вопрос, что позволяет нам отнести его творчество к третьему типу?

Полагаем, прежде всего это удостоверяют произведения композитора: в целом – тематика, жанровые особенности и, в частности, – 1) опора на слово; 2) простота средств выразительности; 3) динамика направленности: от Семи маленьких пьес для фортепиано (1930-е гг.) до Песнопений и молитв для хора без сопровождения (1990-е гг.).

Разумеется, важно и то, что сам композитор говорил о своей творческой работе. А он неоднократно подчёркивал, что его главной задачей было – воспеть Россию, создать миф о России. Вот некоторые из наиболее ярких в этом плане высказываний Свиридова: «Пишу миф о России»¹, «...хочу создать миф: “Россия”». Пишу всё об одном, что успею, то сделаю, сколько даст Бог»². «Всё творчество – миф о России. Она предстаёт в музыке в самых разнообразных и различных ипостасях»³.

Надо сказать, этот миф о России и есть её Подлинное Лицо. Россия, с её неожиданностью, непредсказуемостью, вообще есть Миф, Тайна.

С необыкновенной пронизательностью это запечатлел Ф.И. Тютчев:

Пер. с англ. Л., 1971. С. 47. Что же касается отзывов Свиридова о сочинениях двух, указанных выше, корифеев русской музыки первой половины XX века, то они тоже весьма красноречивы. Например, чрезвычайно выразительно признание Г.В. Свиридова: «Демоническое “богоборчество” скрябинского “Прометей”, парижское “язычество” Стравинского с его культом человеческих жертвоприношений (“Весна священная”)... – всё это было ново, ярко, красочно, пикантно, так будоражило сознанием “избранности”, щекотало нервы проповедью абсолютной свободы человеческой личности: свободы от социальных обязанностей, свободы от религии, от долга, свободы от совести...» *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. М., 2002. С. 337.

¹ *Свиридов Г.В.* Указ. соч. С. 30.

² Там же. С. 350.

³ Там же. С. 404. Особенности воплощения мифа о России в произведениях Свиридова посвящено диссертационное исследование М.М. Лучкиной. См.: *Лучкина М.М.* Миф о России в творчестве Г.В. Свиридова. Автореф. канд. дис. М., 2012.

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать –
В Россию можно только верить.

Таким образом, Г.В. Свиридов в своём творчестве смог явить нам действительную Правду о России, её Таинственную Сущность, и потому *он – истинно Русский Композитор.*

О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ В РОССИИ

Церковное пение в России – характерная особенность Русской Православной Церкви. Основным его видом является *знаменный распев*.

Название распева происходит от старославянского слова «знамя», что означает знак. Знамёнами (или крюками) называются безлинейные знаки, применяющиеся для записи напевов. Знаменный распев изначально представлял собой монодию, исполнявшуюся в унисон; позднее (не ранее середины XVI в.) в нём появляются элементы многоголосия¹. О значимости распева свидетельствует его оценка известным специалистом в области православного богослужебного пения Б.П. Кутузовым. Как отмечает исследователь, «знаменный распев... – музыка иконописная, это, можно сказать, звучащая икона. Недаром в одном из богослужебных текстов сказано: “списав, яко на иконе песнь”. Знаменное песнопение – это молитва, выраженная в звуках, музыкально, где мы напрасно будем искать игру эмоциональных тонов. Задача знаменного пения та же, что и у иконы: не реалистическое отображение внутренней жизни земного человека с его переживаниями и чувствами, а очищение души от страстей, отражение образов духовного, невидимого мира»².

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

¹ *Успенский Н.Д.* Знаменный распев // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 2. М., 1974. Ст. 465–466.

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

Начало системе положил обычай в каждый из 8 дней праздника Пасхи исполнять песнопения на особый напев – глас. Восьмидневный цикл напевов вскоре был распространён на 8 недель от первого дня Пасхи, составлявших праздничный период года, так что напев того или иного дня был распространён на соответствующую ему по порядку неделю. Позднее цикл с его гимническими текстами стали повторять в течение года, до новой Пасхи¹. Значение напевов – гласов:

1. «Важен, величествен и наиболее торжествен».

2. «Исполнен кротости, благоговения, он утешает печальных и отгоняет мрачные переживания».

3. «Бурный, он, как море при непогоде, побуждает на духовный подвиг».

4. «Двоязыкий: то возбуждает радость, то внушает печаль. Тихими и мягкими переходами тонов он сообщает покой душе, внушает стремление к Вышнему, наиболее выражая действие на нас Божией благодати».

5. «Успокаивает душевные волнения, он подходит для плача о грехах».

6. «Рождает благочестивые чувства – преданность, человечность, любовь».

7. «Мягкий, трогательный, увещающий. Он ласково убеждает, призывает, просит об умилоствлении».

8. «Выражает веру в будущую жизнь, созерцает небесные тайны, молится о блаженстве души».

Принцип осмогласия предполагает повторение осмогласных циклов на протяжении года. Такое круговращение является земным отражением круговых движений, совершаемых ангельскими чинами, созерцающими славу Божию. Потому молитвенное пение человека, вовлекаемого в это божественное круговращение посредством гласовых мелодий, становится *ангелоподобным*. Вот как об этом – на примере пения гимна «Херувимская песнь» – пишет священник П.А. Флоренский: «Какие загадочные слова... Кто может слушать их без трепета? Вдумайтесь: мы “таинственно изоб-

¹ Успенский Н.Д. Осмогласие // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 4. М., 1978. Ст. 121.

ражаем Херувимов"! Не подобным ли изображается подобное? А мы изображаем Херувимов. Значит, есть в каждом из нас что-то подобное Херувиму, сходное с Херувимом...»¹.

В молитвенном пении важным является *соотношение слова и музыки*. Наиболее убедительно это соотношение выявляет известный богослов В.Н. Лосский.

Согласно Лосскому, «Евангельское послание – это прежде всего слово. Но это слово может быть лишь “ссылкой” на более существенное слово – Слово, Воплощённое Слово. “Литургическое” слово – проповедь, гимнография, которая в сиро-византийской традиции всегда носит проповеднический характер, – не терпит “тщетных слов”, не прошедших семикратного очищения огнём. Музыка призвана служить именно этому очищенному слову, связывающему со Словом Божиим...». И далее – исключительно значимое признание: «Умаление роли музыки, отход её на второй план... абсолютно противоречило бы литургическому характеру музыки»².

Опираясь на приведённое воззрение уважаемого богослова, можно сделать вывод о том, что в молитвенном пении *ведущее положение принадлежит музыке*.

По мнению многих выдающихся деятелей русской культуры (начиная, пожалуй, с князя В.Ф. Одоевского), *музыка молитвенного пения Русской Православной Церкви является содержательным ядром и истоком русской музыки*. В наши дни, в частности, такую точку зрения демонстрирует профессор Московской консерватории 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 хора. Но... появились фигурации – и в мелодии, подкреплённой их живой влагой, тут же рождаются островки духовно собранной молитвенной псалмодии, просящей

¹ *Флоренский П.А.* Радость навеки (на «Херувимскую») // Богословские труды. М., 1982. № 23. С. 317.

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

о любви»¹. А вот его отзыв о теме *Andante maestoso* из «Щелкунчика» Чайковского: «Тема... – символ смирения уже не человеческого; Божественного. С высочайшим самообладанием, силой и достоинством Бог нисходит в смерть, дабы людей выволить из вечной смерти греха и дать им вечную жизнь... Какая глубина Божественной любви! Можно ли яснее выразить суть христианской веры..?»² Ну и, конечно, – о «Вокализе» Рахманинова: «В нежном плаче покаянной любви... Вокализа... (на. – *А.К.*) ниспадения мелодии отвечают подъёмы, в коде сокрушённый плач просветляется контрапунктом, возводящим в небесный мир – по обетованию (ср. Мф. 11:28)... Здесь... – ...сущностное начало музыки православной цивилизации... Небо аккомпанирует душе, а душа внимает ободрениям Неба...»³

¹ *Медушевский В.В.* Духовный анализ музыки: Учебное пособие: В 2 ч. 2-е изд. М., 2016. С. 66.

² Там же. С. 523.

³ Там же. С. 352–353.

РУССКИЕ ФИЛОСОФЫ О МУЗЫКЕ (ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС)

Что такое русская философия?

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

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

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

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

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.

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

Такие учёные полагают, что гностическое умонастроение интенсивно упрочивалось на Западе, начиная с позднего Средневековья: Бернард Клервоский, Майстер (Иоганн) Экхарт и 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»². 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»³.

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

Мистицизм – совокупность представлений о непосредственной связи человека с сакральными началами⁴. Такая связь обеспечивает человеку прорыв из земного, тленного, мира в мир Божественный, нетленный, и тем самым – избавление от земного мира, выходом из него.

Мистицизм лежит в основе всех религий (на это указывают в своих работах известные исследователи мистицизма: Э. Андерхилл, Р. Отто, С. Катц, К. Шмидт и другие), но особенно – Православия как Восточной Церкви. Более того, в Православии мистицизм, по сути, сливается с каноническим богословием.

Так, согласно В.Н. Лосскому, «восточное предание никогда не проводило резкого различия между мистикой и богословием,

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

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

³ Там же. С. 49.

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

между... опытом познания Божественных тайн и догматами, утверждёнными Церковью»¹.

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

Родина исихазма – Византия. Наиболее известные византийские исихасты – свв. Макарий Египетский, Диадокх 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 христианство – византийского происхождения» и имеет вместе с ним однородный характер «духовной семейственности»².

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»³.

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

¹ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие: Пер. с фр. М., 2015. С. 198.

² Там же. С. 204.

³ Григорий Палама, свят. Триады в защиту священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр.: Пер. с греч. М., 2018. С. 309.

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...*»¹.

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

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

По мнению Флоровского, русская культура (русскость) включает в себе две культуры, как бы находящиеся на двух этажах. На нижнем этаже находится культура, идущая от *язычества*. Флоровский называет её «ночной» культурой. На верхнем этаже – культура, идущая от *христианства (Православия)*, обозначаемая учёным «дневной» культурой. По суждению Флоровского, «“ночная” культура есть область мечтания и воображения», она проявляется «в недостаточной “одухотворённости” души, в чрезмерной “душевности” или “поэтичности”». «“Дневная” культура (является. – А.К.) культурой духа и ума». Когда мы говорим о «дневной» культуре, «речь идёт о духовной сублимации и преображении душевного в духовное»².

Таким образом, обретение русской философией своего лица, своей самобытности имело два этапа. Первый – обретение себя

¹ Хоружий С.С. Исихазм как пространство философии // Хоружий С.С. О старом и новом. СПб., 2000. С. 281.

² Флоровский Г.В. Пути русского богословия. М., 2009. С. 15–16.

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 противоление разрушению (уничтожению)*¹.

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»².)

В поисках смысла музыки

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

Зеньковский отмечает, что в истории русской философии был пролог (его философ 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.

¹ Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969.

² 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. Италоязычная версия статьи представлена в настоящем сборнике (см.: *Ključev A. Che cos'è la filosofia russa? In: [El.] Idee&Azione. 2022. 14.11).*

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 источается некая сладость невыразимая, и на всё тело распространяется, и во всех членах болезнь обращает в сладость... В радости бывает тогда человек...»¹.

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

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

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

Делая акцент на *утешении* и *слёзах*, святой 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 повестей о житии и подвигах и поучений святых (литература. – А.К.)... иной же от каких-то канонов и тропарей (певческие жанры. – А.К.) сокрушается»³.

¹ Нил Сорский, преп. Устав и послания. 2-е изд. М., 2016. С. 170.

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

³ Нил Сорский, преп. Устав и послания. 2-е изд. С. 168.

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»¹.

Такое, по выражению Флоровского, «томление духа», иногда мечтательное, иногда экстатическое»² 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»³. (При этом Зеньковский делает важное, особенно в контексте наших размышлений, уточнение: «И если сблизать Сковороду с мистиками, то не западными... а с восточными»⁴.)

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

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

Как пишет Сковорода, «весь мир состоит из 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»⁵.

¹ Флоровский Г.В. Пути русского богословия. С. 161.

² Там же.

³ Зеньковский В.В. История русской философии. С. 65.

⁴ Там же. С. 70.

⁵ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1973. С. 149.

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?»¹ Или: «Кто может узнать план в земных и небесных... материалах... если его прежде не мог усмотреть в... плоти своей?»² И ещё: «Тело моё на вечном плане основано... (Ты. – А.К.) видишь одно скотское в тебе тело. Не видишь тела духовного»³.

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?»⁴

Сковорода постоянно указывал на тленность земной жизни, необходимость вырваться из неё. Мыслитель призывал: «Оставь сей весь физический гной и мотылу глупым и сопливым девам. А сам кушай с Иезекиилем благоуханный опреснок и сытоносную манну священной пасхи Божией, переходя от земли к небесному, от осязаемого к неосязаемому, от нижнего, тленного, в мир первородный»⁵.

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»⁶. «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...»⁷

¹ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 135.

² Там же.

³ Там же. С. 136–137, 138.

⁴ Там же. С. 341.

⁵ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1973. С. 52.

⁶ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 140.

⁷ 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»¹. «Скрип музыкального орудия каждое ухо слышит, но, чтоб чувствовать вкус угаённого в скрипении согласия, должно иметь тайное понятия ухо, а лишённый оного для того... нем в музыке»².

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

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

¹ 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.

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

между гробов одного, якобы для того, чтоб издали ему приятнее было слушать музыку»¹.

Добавим, что Сковорода глубоко осознавал благотворное воздействие музыки на человека. Так, устами персонажа одного из своих диалогов, он говорит: «Музыка – великое врачество в скорби, утешение же в печали и забава в счастья»².

XIX век

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

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

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

По всей видимости, наиболее значительным философом в этом объединении был И.В. Киреевский.

Пафос философии Киреевского заключался в отстаивании самобытности русской философии – в сравнении её с западной.

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

Центральным положением русской философии Киреевский считал утверждение нравственных принципов. Уже хрестоматийной стала его фраза из письма А.И. Кошелёву (1827): «Мы... изящное согласим с нравственностью, возбудим любовь к правде... чистоту жизни возвысим над чистотою слога»³.

О музыке Киреевский писал мало. Вместе с тем есть у него удивительное по своему прозрению высказывание, в котором он

¹ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 393.

² Там же. 113.

³ Киреевский И.В. Из писем // Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 336.

упоминает музыку. Так, в письме А.С. Хомякову (1840) Киреевский замечает: «Покуда мысль ясна для разума или доступна слову, она ещё бессильна на душу и волю. Когда же она разовьётся до невыразимости, тогда только пришла в зрелость. Это невыразимое, проглядывая сквозь выражение, даст силу поэзии и музыке...»¹

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

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

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

Безуслов предопределяет гармонию природы и открывается душе человека. Как указывает Одоевский, «существование *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»². При этом «познание есть соединение познаваемого с познающим, другими словами: для того чтобы предмет мог сделаться познанием, необходимы две сферы: *познающего* и *познаваемого*»³.

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*)»⁴. По мнению Одоевского, представляя гармонию природы, музыка пере-

¹ Киреевский И.В. Из писем. С. 362.

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. 2. М., 1974. С. 157.

³ Там же. С. 168–169.

⁴ Там же. С. 157–158.

даёт 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.)

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»¹.

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

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

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

¹ Ермичёв А.А. Имена и сюжеты русской философии. СПб., 2014.

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

Это воссоединение требует творческой активности человека.

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

Вот как философ описывает это событие: «Трудно передать то состояние восторга, которое я испытал тогда в симфоническом концерте. Всего несколькими месяцами раньше перед моим юношеским сознанием стала навеянная Шопенгауэром и Достоевским дилемма. Или есть Бог, и в нём полнота жизни *над миром*, или не стоит жить вовсе. И вдруг я увидел эту самую дилемму глубоко, ярко 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»².

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

В представлении Трубецкого симфония – то, что объединяет земное и небесное (Божественное). Философ напоминает: «Симфония, объединяющая весь мир небесный и земной, звучит уже

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

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

в самом начале Евангелия – в рассказе евангелиста Луки о Рождестве Христовом. *Благая весть, проповеданная всей твари, есть именно обетование этой симфонии»*¹.

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.

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, да-

¹ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. С. 208.

руемого исповедью и молитвой. Композитор, чутко реагируя на объективную конфликтность бытия, осознаёт и переносит меру собственного осознания трагедийности в ткань художественного произведения, что в свою очередь выражает степень постижения гармонии мира¹.

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

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

О модели

Модель 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.). 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?

¹ 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.

Дело в том, что в процессе молитвы христианин-исихаст осуществлял общение со всеми людьми, человечеством¹. Такое общение христианина-исихаста во время молитвы с людьми способствовало зарождению в каждом человеке – мирянине – *стремления к единению с Богом «в миру»*. Это стремление выразилось 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 взаимосоотносимых уровней: первый уровень человека соотносится с первым уровнем музыки, второй уровень человека – со вторым уровнем музыки, третий уровень человека – с третьим уровнем музыки.

Уровни человека: телесный, душевный, духовный.

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

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

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

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 взросление человека, открывающее ему Высшее измерение бытия¹.

Вместо заключения

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

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

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*¹.

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 в.)**.

¹ 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 (исторический экскурс) // 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.

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

1. Чревообъядения;
2. Блудный;
3. Сребролюбия;
4. Гнева;
5. Печали;
6. Уныния;
7. Тщеславия;
8. Гордости¹.

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»². 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»³.

¹ Нил Сорский, преп. Устав и послания. М., 2016. С. 122–123.

² Там же. С. 99–100.

³ 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

Нил Сорский подчёркивает, что молиться лучше ночью: «Особенно ночью в делании этом подобает усердствовать, сказали отцы. Ибо, 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”»¹.

Нил Сорский поучает, что молиться нужно со слезами: «Молиться *нужно* Владыке Христу прилежно со... слезами»². «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”»³.

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 прошении 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”»⁴.

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.

¹ *Нил Сорский, преп.* Устав и послания. С. 113–114.

² Там же. С. 149.

³ Там же. С. 162, 163.

⁴ Там же. С. 167–168, 169.

Нил Сорский провидчески заявляет, что особенно слезам и претворению душевного в духовное способствует *пение в храме* («каких-то канонов и тропарей (жанры православного церковного пения. – А.К.)»¹). Ссылаясь на преподобного Лествичника, Нил Сорский считает храмовое пение вообще высочайшей молитвой, представляющей собой «стояние без лени в пении»².

Думаем, что подчёркивание Нилом Сорским исключительных возможностей храмового пения было предчувствием заключённой в этом пении музыки³.

¹ *Нил Сорский, преп.* Устав и послания. С. 168.

² Там же. С. 175.

³ 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 Сковороды (1722–1794), он всё равно остаётся для нас загадкой. Действительно, кто такой Сковорода – философ, писатель, богослов, композитор, педагог? Даже происхождение, «исток» Сковороды не понятен. Сковорода родился 3 декабря 1722 года в селе Чернухи Лубенского округа Полтавской губернии, в Малороссии, входившей тогда в состав Российского государства. По словам первого биографа Сковороды Михаила Ковалинского, Сковорода «обыкновенно называл Малороссию матерью... а Украину – тёткою»¹.

Думается, на вопрос «кто такой Григорий Сковорода» нужно ответить так: Григорий Сковорода – многогранный мыслитель («Многомерный человек»), смысл жизни которого заключался в поиске Бога. При этом поиск Бога Сковородой осуществлялся в соответствии с двумя его учениями: 1) о двух натурах: внешний и

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

внутренней – тварной и Божественной и 2) о трёх природах: микрокосме (человеке), макрокосме (Вселенной) и Библии, в своём овеществлённом виде являющихся 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 златому 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»¹.)

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*².

По Сквороде, Симфонию (Гармонию сфер) последовательно образуют входящие в неё симфонии, в основе которых лежит музыка, в которой сокрыт Бог³.

¹ Долгалёв В. Н. Стеллецкий. Странствующий мудрец Г.С. Скворода // [Эл.] <https://proza.ru/2013/05/19/1776>.

² Слово «симфония» происходит от слова «синфония» (греч. συμφωνία – 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.

³ Требуется пояснить, что музыка, о которой говорит Скворода, – это в конечном счёте содержащаяся в музыке, создаваемой человеком, некая изначальная музыка, предопределяющая бытие мира. В этой музыке у Сквороды и сокрыт Бог.

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 музыке (Богу)¹. Показательно, что неразлучной спутницей его в этом странствовании была флейта, на которой он, «вынув (её. – А.К.) из-за пояса... наигрывал... свои фантазии»². 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)*³.

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)⁴.

¹ 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.*

² *Долгалёв В. Н. Стеллецкий. Странствующий мудрец Г.С. Скворода // [Эл.] <https://proza.ru/2013/05/19/1776>.*

³ 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 Брюггена и других.

⁴ Нельзя не отметить близость заявленной нами модели учению Дионисия Ареопагита об отражении небесной иерархии ангелов в земной иерархии свя-

Движение по этим симфониям Сковорода осуществлял согласно избранной им установке: от внешнего – к внутреннему, определявшей движение в последовательности: *симфония философии – симфония 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...¹

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.

ценнослужителей (*Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника: Пер. с греч. СПб., 2002*). У Сковороды, вне всякого сомнения, небесная иерархия слышимых им симфоний находила отражение в земной иерархии симфоний творчества.

¹ *Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 129.*

- Вопрос. Какое же отсюда несёте чудо?
И нам прореките
Благовестите.
- Ответ. Видели мы вновь рожденно
Дитя свято, блаженно,
Владыку всем нам...¹

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

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

Уже все райские птицы
Выпущены из темницы.
Повсюду летают, сладко воспевают,
Веселья исполнены...²

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!³

¹ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 143.

² Там же. С. 89–90.

³ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. М., 1973. Т. 1. С. 412.

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 нажать удостоился. Нет ничего дороже, слаще и полезнее её... Сладка вода с другом, славна с ним и безименность»¹.

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 общею. Сия есть истинная жизнь. И теперь можно разуместь следующее Сократово слово: “Иные на то живут, чтоб есть и пить, а я пью и ем на то, чтоб жить”»².

В басне «Жаворонки» высказывается убеждение:

Знай, друг мой, и всегда себе сию песенку пой:
Не тот орёл, что высоко летает,
Но тот, что легко седаёт...

Многие без природы изрядные дела зачинают, но худо кончат. Доброе намерение и конец всякому делу есть печать»³.

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 сказало Драпеке:
«Я знаю, что мне нельзя минуть смерти

¹ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 105.

² Там же. С. 93.

³ Там же. С. 81.

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 заводит музыкантскую школу?
 А! а! достойно!...» А собаки, рыла
 Потопивши, рвут... И так смерть постигла¹.

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»).

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!

¹ Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 460–461.

Се час исполняется! Се Сын посылается!
Се летá пришла кончина! Се Бог посылает Сына.
День приходит, Дева родит,
Веселитесь, яко с нами Бог!¹

№ 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...²

№ 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!..³

¹ *Сковорода Г.С.* Сад божественных песней. Харьков, 2009. С. 161.

² Там же. С. 170–171.

³ 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!..¹

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. Бортнянского 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 предназна-

¹ 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.

чал 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 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 благодушеству; иногда же, удалясь в близлежащую рощу, играл на флейтравере (! – А.К.), оставляя друга молодого между гробов одного, якобы для того, чтоб издали ему приятнее было слушать музыку»¹. Не содержалась ли именно в музыке, рождаемой в процессе импровизаций Сквороды, музыка, в которой жил Бог?²

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»³.

Симфонии были организованы подобно музыкальным произведениям и были призваны «способствовать конкретному обна-

¹ Скворода Г.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 393.

² Правомерность такого вопроса диктуется тем, что создаваемая Сквородой в процессе импровизаций музыка воплощала единение энергий импровизирующего и энергий Первотворца – в полном соответствии с учением исихазма о слиянии энергий человека и энергий Бога.

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

ружению метафизических начал в фактуре “музыкально” ориентированного словесного текста»¹.

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*, ор. 5 Н.К. Метнера (своего брата). Он писал, что «предложил 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.)»².

Сам Белый неоднократно указывал на связь своего творчества с творчеством Сквороды («громادнейшего», как подчёркивал Белый, Сквороды). 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 «Искушитель», 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... Скворода...³

Но, на наш взгляд, особенно Белый продемонстрировал связь своих творческих устремлений с творческими принципами Сквороды 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 Ни-

¹ Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Андрей Белый. Симфонии. Л., 1991. С. 7.

² Метнер Э.К. Симфонии Андрея Белого // Приднепровский край (Екатеринослав). 1903. № 2023, 16 декабря.

³ Лавров А.В. Андрей Белый и Григорий Скворода // Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 163.

колай 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, лопатообразная 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.)¹.

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 неслучайно...

¹ *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»¹.

Философская работа Одоевского заключалась в стремлении построить целостный Универсум, воплощением которого для него была *гармония*².

¹ Показательно название произведения В.Ф. Одоевского: «Пёстрые сказки, с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии...», где под именем Иринея Модестовича Гомозейки скрывается сам Одоевский.

² 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*).

Гармонию Одоевский понимал как *единство Духа и предметного мира*. О таком понимании гармонии он писал во многих своих произведениях, 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» (1823–1825)**. (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 *многоразличие*, а *единое* распадаться в *многоразличие*»¹.

¹ *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.

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 душе человека, эта мысль родная душе, она свойство души человеческой»¹. На этом основании, полагает Одоевский, душа человеческая *стремится к слиянию с Безусловом*².

Особой любовью Одоевского была музыка, поскольку, по убеждению мыслителя, *музыка – кратчайший путь к гармонии*. Вот как он пишет об этом в трактате «Опыт...», 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)»³. 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»⁴.

¹ *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.

² Своёобразно 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).

³ *Одоевский В.Ф.* Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке. С. 157–158.

⁴ Там же. С. 158.

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)*¹.

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»)².

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

¹ 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 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).

² 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).

двадцати литавр; я введу в неё аккорды сотни колоколов, настроенных по различным камертонам»¹. И далее Одоевский пишет: «С этими 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»².

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»³.

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 –

¹ *Одоевский В.Ф.* Последний квартет Бетховена // *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 80.

² Там же. С. 81.

³ Там же. С. 81, 83.

но не навеки... Снова раздались трубные звуки: целый мир ими наполняется, и никто заглушить их не может»¹.

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»².

Ещё:

«(В церкви. – *А.К.*) таинство зодчества соединялось 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»³.

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 сте-

¹ *Одоевский В.Ф.* Последний квартет Бетховена. С. 83–84.

² *Одоевский В.Ф.* Себастьян Бах // *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 110.

³ Там же. С. 113.

пень, где душа, гордая своей победой над природой, во всём блеске славы, 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...»¹

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

¹ *Одоевский В.Ф.* Себастьян Бах. С. 121.

МУЗЫКА КАК ЛИТУРГИЯ (О. ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ)

Русская культура всегда была богата разносторонне одарёнными людьми (Г.С. Сковорода, 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*¹.

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 чиноположение, и людей, ещё облечённых плотью, соделал представителями ангельского служения. Посему священнодействующему нужно быть столь чистым, как бы он стоял на самых небесах посреди тамошних сил»².

Имея множество творческих интересов, Флоренский с детства тянулся к музыке. Как вспоминал мыслитель, его дом в Тифлисе

¹ 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.

² *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.: Сороботники 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.

«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 чрезвычайно 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»¹.

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»².

Флоренский слышал море как Космическую Симфонию. Для него «ропот моря – оркестр бесконечного множества инструментов», которым ему хотелось *дирижировать*³.

¹ Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 2004. С. 91, 92, 93.

² Там же. С. 43, 44.

³ 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.

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 Литургия именуется Божественной Литургией¹. 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»².

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-го курса Московской духовной академии. В нём он исследует личность св. Иакова – родного брата Иисуса Хри-

¹ 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 земля в памятниках русской словесности: В 3 т. Т. 2. Радзивилловская лицевая летопись: В 2 ч. Ч. 1. Смоленск, 2012. С. 110.

² Уминский А., *прот.* Божественная Литургия: объяснение смысла, значения, содержания. М., 2012. С. 51–52.

ста. Исследует интересно – анализируя текст «Послания». «Задача настоящей работы, – подчёркивал Флоренский, – взглядеться в “lineamenta” Иакова... Каков Брат Господень?» Но, утверждает Флоренский, «взглядеться в св. Иакова – это значит прежде всего взглядеться в его “Послание”»¹. Флоренский «вглядывается» в «Послание», чтобы увидеть в нём св. Иакова. И что он видит?

Прежде всего исследователь обращает внимание на речь (стиль письма) св. Иакова: «Речь идёт прямо из сердца, непосредственно чрез 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»². 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»³.

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»⁴.

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

¹ Флоренский П.А. Св. Иаков, Брат Господень (Характеристика «Послания» и личности) // Флоренский П.А. Богословские труды: 1902–1909. М., 2018. С. 403.

² Там же. С. 421.

³ Там же. С. 404.

⁴ Там же. С. 405.

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 построение¹.

2. Упомянутая в церковных текстах музыка основана на соотношении согласного и несогласного, созвучного и несозвучного².

3. Такая музыка определяется не отдельными тонами, а соединениями тонов³.

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”»⁴.

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)**.

¹ Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 2012. С. 60.

² Там же. С. 160.

³ Там же. С. 655–656.

⁴ Там же. С. 652.

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»¹.

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 ис-

¹ 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-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. История и философия искусства. 2-е изд. М., 2021. С. 350.

пользует понятие «Типикон»¹. 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 заражение всех сфер. (В культовом году. – А.К.) синкретизм... духовного и природного, исторического и типологического, библейски откровенного и общечеловечески религиозного *выступает... ради человека*»².

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

¹ Типикон (греч. Τυπικόν от τύπος – образец, устав) – Богослужбная книга, регламентирующая церковную жизнь в течение года.

² 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, музыковедения.

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 напитанности, это мысли или Булгакова, или мои»¹.

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

¹ 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, умащение икон душистым горошком... и возжигание в светильнике 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.

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

1. Пифагорейское учение о числе.
2. Романтическая идея о ведущем положении музыки среди искусств.
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»¹. Вместе с тем, отмечает Лосев, время не в полной степени выявляет специфику музыки, которая и не представляет собой «обязательно только искусство времени»². 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 про-

¹ Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 319.

² Там же. С. 320.

цессе нужно искать какой-то более глубокий слой, который для музыки как для искусства времени необходим»¹. 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 время?» – спрашивает Лосев? И отвечает: «Это есть то, что философы и логики обычно называют *становлением*»². 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 самое временную текучесть... *Становление есть основа времени*, а это значит, что оно есть и *последнее основание искусства времени*, то есть последнее основание и самой музыки»³.

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»⁴. Таким образом, «становление есть диалек-

¹ Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки. С. 320.

² Там же. С. 322.

³ Там же. С. 323.

⁴ Там же.

тическое слияние прерывности и непрерывности, сплошности и разрывности, или, вообще говоря, возникновения и уничтожения, наступления и ухода, происхождения и гибели»¹.

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 внемузыкальных 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*»². Таков механизм, уточняет 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?»³ 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»⁴.

Лосев отмечает, что «становлением занимается... математика... именно она учит о так называемых постоянных и переменных величинах. Переменная величина в математике и является

¹ Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки. С. 324.

² Там же.

³ Там же. С. 324–325.

⁴ Там же. С. 325.

такой величиной, сущность которой выражается именно в процессах становления»¹. 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»². 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»³.

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»⁴.

¹ Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки. С. 325.

² 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.

³ Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки. С. 327.

⁴ Там же. 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.

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... числа¹.

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»². Но что такое время? – вопрошает учёный. Время, по Лосеву, «есть становление числа... только повторение числа, воплощение и осуществление числа, подражание числу»³. В связи с этим «жизнь чисел – вот сущность музыки», – утверждает философ⁴. 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»⁵. 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) подвижного 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

¹ 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.

² Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 2012. С. 131.

³ Там же. С. 143.

⁴ Там же. С. 90.

⁵ Там же. С. 151.

времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществлённого движения»¹.

Может сложиться впечатление о том, что мысли Лосева о музыке не имеют отношения к русской философии музыки². 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?»³

Итак, Лосев – русский философ музыки, замечательно.

¹ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 164, 165.

² 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 (!).

³ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. 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 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»¹.

Магистральную же линию развития этой концепции образуют работы Лосского, выстраиваемые следующим образом: «Ос-

¹ Лосский Н.О. Воспоминания: жизнь и философский путь. М., 2008. С. 93–94.

новые 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 модель 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... именование в виду предмета в подлиннике, а не посредством копии, символа, конструкции и т.п.»¹. 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 трансубъективного (внешнего. – А.К.) бытия, ...ставит даже и самое обыкновенное чувственное восприятие (предмета. – А.К.) на один уровень с ясновидением»².

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*»³.

¹ Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1999. С. 137.

² Там же. С. 138.

³ Там же. С. 197.

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»¹.

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»².

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*»³.

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,

¹ Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 260, 261.

² Там же. С. 174, 160.

³ Там же. С. 178, 188.

определённое согласно закону тождества, противоречия и исключённого третьего... определённая, соответствующая этим законам... в отношении к знанию... может быть названа *логической формой* предметов»¹.

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 обосновывает их, будучи само сверхлогическим, металоогическим бытием»².

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 сверхвременны... (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 определённостей, (т.е. – А.К.) началом металоогическим»³.

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»⁴. 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»⁵. – А.К.)»⁶.

¹ Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 197, 259.

² Там же. С. 259.

³ Там же. С. 253, 159, 259–260.

⁴ Там же. С. 148.

⁵ Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 2012.

⁶ Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 149.

По мнению Лосского, единосущность субстанциальных деятелей свидетельствует об их единстве, и поскольку имеется такое единство, «должно существовать начало, стоящее выше субстанциальных деятелей и обосновывавшее их (единство. – А.К.)»¹. Таким началом, по Лосскому, является Сверхсубстанциальный, Сверхличный Бог («Сверхличный аспект Бога»)². Сверхличный Бог, в интерпретации Лосского, есть Воплощение Царства Божия, потому, как полагает Лосский, именно в Царстве Божиим «всё имманентно всему»³. 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 познаемого, 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. Гайденко⁴.

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

¹ Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 260.

² Там же. С. 277.

³ Там же. С. 149.

⁴ 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 хорошо представлявшего учение французского философа, «его приоритет по отношению к Лосскому не вызывает никакого сомнения» (цит. по: Ермищев 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).

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 великолелии 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»¹. «В звуке бывает иногда дано само внутреннее цельное ядро индивидуальности, неразложимое ни на какие отдельности и не сложимое из них»².

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 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 со-

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

² Там же. С. 32.

бытие, 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»¹.

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 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»².

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»³.

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...

¹ Лосский Н.О. Мир как органическое целое // Лосский Н.О. Избранное. М., 1991. С. 350–351.

² Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 164.

³ Там же. С. 165.

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»¹.

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»².

¹ Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 163.

² 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 пролегла”. В его песне была “и неподдельная глубокая страсть, и молодость, 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

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 взаимоприлаженность, безупречная скоординированность частей целого возможна лишь потому, что исполнение арии во времени основано у артистов на едином целостном видении её, в котором все части обзрываются вместе сразу без разорванности во времени»¹.

Наличие целостности чрезвычайно важно для всего музыкального произведения. Талантливые композиторы усматривали целостность своего произведения ещё в своём сознании, до того, как записывали произведение нотами².

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.)

¹ *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 225.

² 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 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).

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»¹.

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.) соотнесены друг с другом, который (слаженно. – А.К.) осуществляется множеством деятелей... под руководством дирижёра»². 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 превторила в блаженство всю эту безмерную скорбь существования.

¹ Лосский Н.О. Свобода воли // Лосский Н.О. Избранное. М., 1991. С. 528–529.

² Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. С. 227.

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... 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 наваянная 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»¹. (Фрагмент из «Воспоминаний» Е.Н. Трубецкого, с уточнениями, приводится по тексту самих «Воспоминаний» Трубецкого².)³

¹ Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 304–306.

² Трубецкой Е.Н., кн. Воспоминания // Трубецкой Е.Н., кн. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск, 2000. С. 155–157.

³ 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 гово-

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 её¹.

речь 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 организация 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).

¹ Существует версия статьи на английском языке, представленная в данном сборнике: *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 Онуфриевича Лосского¹. В настоящей статье мы хотим предложить размышления о музыке ещё одного замечательного русского философа: Ивана Ивановича Лапшина.

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*². При этом особенностью неокантианства Лапшина явилось то, что Лапшин усматривал возможность *преодоления трансцендентности мира в акте творчества*³.

¹ Клюев 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.)

² Неокантианство в России: Александр Иванович Введенский, Иван Иванович Лапшин. М., 2013.

³ 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...

Внимание Лапшина к проблеме творчества, как философской задаче, конечно, было 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 *синергическом 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 réciproques)*»¹. 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)². Художественное творчество предопределяется *мирочувствованием*.

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).

¹ *Лапшин И.И.* Духовная синергия (Взаимосвязь нравственности, науки и искусства) // Неизданный Иван Лапшин. СПб., 2006. С. 216–243.

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

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 в философском произведении эстетическую оболочку от имеющего *научную значимость* ядра»¹.

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 превоплощение 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»².

Как утверждает Лапшин, особенно превоплощение заявляет о себе в *художественном творчестве*. Такое превоплощение, посредством радости, счастья от открывающихся перспектив

¹ Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии. М., 1999. С. 9.

² Там же. С. 293, 163.

(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»¹.

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

Осознавая значимость этого открытия, Лапшин посвящает ему самостоятельную книгу, которую называет «*Художественное творчество*» (1922)².

Важно подчеркнуть, что, исследуя тему, Лапшин главным образом говорит о музыке³. 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, обсуж-

¹ Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии. С. 280.

² «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: «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).

³ Интерес к музыке у Лапшина не случаен. Лапшин играл на рояле, прекрасно пел. В одном из писем Н.И. Забеле-Врубель 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-Врубель // Звезда. 1999. № 12. С. 115.

даются 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»¹.

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 между 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»².

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»³.

Лапшин подчёркивает, что секрет необычайной колоритности и образности музыки Римского-Корсакова составляет «органическая связь слуховых впечатлений со зрительными в творчестве (композитора. – А.К.)»⁴. Лапшин обращает внимание на то,

¹ Лапшин И.И. Философские мотивы в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Звучащие смыслы. Альманах. СПб., 2007. С. 252.

² Там же.

³ Там же. С. 253.

⁴ Там же.

что «до какой степени у Римского-Корсакова эта черта составляла одно из коренных, органических свойств его художественной природы, можно видеть из наличности в его творческих приёмах одной особенности, которая (получила название. – А.К.) цветового слуха»¹.

У композитора «была наличность весьма прочных ассоциаций между известной окраской и известными тональностями, так что музыку, 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»².

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»³.

Лапшин указывает: «Религия Римского-Корсакова есть пантеизм... Только в первый период его творчества в этом пантеизме преобладала *эстетическая* черта, в последнем же – *этическая*»⁴. Эстетическая черта, по мнению исследователя, «нигде... не достигает такой цельности и полноты, как в “Снегурочке”»⁵. 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 красотою 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

¹ Лапшин И.И. Философские мотивы в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. С. 253.

² Там же. 253–254.

³ Там же. С. 263.

⁴ Там же. С. 258.

⁵ Там же. С. 254.

фантастических душевных метаморфозах, но о реальном психологическом факте»¹.

Кульминацией слияния с природой оказывается момент таяния Снегурочки, которое, по словам Лапшина, «как бы символизирует симпатический, радостный порыв души к слиянию с Космосом»².

Однако, считает Лапшин, ни в одном произведении Римско-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»³.

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»⁴.

¹ Лапшин И.И. Философские мотивы в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. С. 254.

² Там же.

³ Там же. С. 261.

⁴ 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. находят 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).

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*»¹. Как подчёркивает Лапшин, Мусоргского увлекала задача раскрытия душевных богатств различных людей: «Музыка Мусоргского включает в себе целый мир самых разнообразных человеческих индивидуальностей... Стремление к наивозможно более углублённому артистическому перевоплощению в “чужое я”, многоликость, *полиперсонализм*, составляет одну из основных черт в творческой натуре Мусоргского»².

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 Лапшину³.

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*»⁴. При этом, свидетельствует Лапшин, Мусоргского интересовали все: «деревенские мужики и бабы, сла-

¹ *Лапшин И.И.* Модест Петрович Мусоргский // Звучащие смыслы. Альманах. С. 285.

² Там же. С. 275.

³ Там же. С. 275–276.

⁴ Там же. С. 275.

боумный, объясняющийся в любви молодой бабе, мальчишки, дразнящие на улице дряхлую старуху, голодная нищенка, просящая милостыню... (Его. – А.К.) привлекает *мир детей...* и *мир преступников...* Для него притягателен тёмный мир душевнобольного»¹.

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”»².

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»³. 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»⁴.

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»⁵.

¹ Лапшин И.И. Модест Петрович Мусоргский. С. 276.

² Там же. С. 279.

³ Там же. С. 286.

⁴ Там же. С. 286–287.

⁵ Там же. С. 291.

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»¹. Отсюда 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 притом ещё не уверенный вполне, подлинно ли убитый – Дмитрий (“Кто говорит, убийца? Убийцы нет, – жив, жив малютка”)².

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»³.

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»⁴.

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”»⁵.

¹ Лапшин И.И. Модест Петрович Мусоргский. С. 305.

² Там же. С. 306.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

«Был ли Мусоргский мистической натурой, переживал ли он то, что называется вселенским чувством, мистическим восприятием, чувством “слияния” с Богом или миром?» – задаёт вопрос Лапшин¹. Думается, да. Это чувство Мусоргский переживал через единение с народом, его Православной верой. Неслучайно 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 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)»².

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”»³.

Как указывает Лапшин, для понимания особенностей музыкально-творческого процесса композитора очень важны «на-

¹ Лапшин И.И. Модест Петрович Мусоргский. С. 314–315.

² Там же. С. 313.

³ Лапшин И.И. Заветные думы Скрябина // Звучащие смыслы. Альманах. С. 342.

броски Скрябина, опубликованные в VI выпуске “Пропилей” (1919)»¹: 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 *солипсист*. 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”»².

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»³.

Но, вопрошает композитор, «значит... выходит, что как будто “я” автор всего переживаемого, “я” творец мира (? – А.К.)»⁴. 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 индивидуально-стей?*.. Потому что *творчество есть расцвет индивидуальности*.

¹ Лапшин И.И. Заветные думы Скрябина. С. 335.

² Там же. С. 339.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 340.

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»¹.

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”»².

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

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

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 страданья*...

V. *Мистический экстаз*...

VI. *...динамика самого творческого приёма* и её воплощение в искусстве»³.

¹ Лапшин И.И. Заветные думы Скрябина.

² Там же. С. 341.

³ Там же. С. 347–351.

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 врываются”. 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*”»¹.

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 музыкальных устремлений – в творчестве Скрябина. «Я полагаю, – писал Лапшин, – что... философские идеи Скрябина органически связаны с его музыкальным творчеством»².

¹ Лапшин И.И. Заветные думы Скрябина. С. 345.

² Там же. 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

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

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 неокангианство: «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 века¹. Речь пойдёт об отношении к музыке выдающегося русского философа – князя Евгения Николаевича Трубецкого.

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), «Мирозерцание 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 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 подготавливательные этюды к этой книге»².

¹ 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.)

² *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. Таре-

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»¹. 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»².

Трубецкой приводит такой пример: вот он сидит на берегу реки, видит вдаль что-то похожее на туман; потом впечатление проясняется, и он отчётливо воспринимает какой-то дымок. Возможно, это – поднявшееся 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»³.

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; при-

ева, 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 европейских 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).

¹ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. С. 7.

² Там же.

³ Там же. С. 11–12.

ближающееся 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»¹.

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

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 объёмлет в себе всё, что есть: всякое бытие в ней содержится и в ней находит своё безусловное определение»².

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»³. 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»⁴.)

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

«Смысл, – заявляет Трубецкой, – неотделим от сознания. Это – смысл, ему имманентный, который, в качестве такового,

¹ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. С. 12.

² Там же. С. 21. На онтологический характер поиска истины Трубецким обращает внимание В.В. Зеньковский. «Для Е. Трубецкого, – 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).

³ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. С. 9–10.

⁴ Князь Е.Н. Трубецкой. Возвращение к философии // Половинкин С.М. Князь Е.Н. Трубецкой. Жизненный и творческий путь: Биография. М., 2010. С. 152.

не может быть утверждаем отдельно от сознания»¹. 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»². Именно в этом «сознании как таковом», констатирует Трубецкой, и укрывается смысл.

Сознание, хранящее смысл, Трубецкой именуется *Безусловным* (или *Всеединным*, *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»³.

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.

¹ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. С. 17.

² Там же. С. 10.

³ Там же. 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).

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»¹. «И... их скрещение – крест»².

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 всеильном и всепобеждающем смысле есть вопрос о Боге. Бог как жизненная полнота и есть основное предположение всякой жизни. Это и есть то, ради чего стоит жить и без чего жизнь не имела бы цены»³.

Итак, *обретение человеком смысла жизни заключается в воссоединении человека с Богом*⁴.

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»⁵. Но что важно: проявляемая здесь активность человека вызвана благостью Бога, поскольку именно Бог «пробуждает (активирует) (в человеке. – А.К.) дремлющие творческие силы»⁶.

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?

¹ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. С. 74.

² Там же. С. 71.

³ Там же. С. 74.

⁴ 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.

⁵ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. С. 213.

⁶ Там же. С. 212.

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 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»¹. 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?»² 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 испол-

¹ 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.

² Там же. С. 62–63.

нении моих сестёр в четыре руки я слышал много раз почти всю классическую музыку... много музыки современной»¹. 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 музыканты².

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.) 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»³. На волне этого воодушевления у Е. Трубецкого 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... По-

¹ *Трубецкой Е.Н., кн. Воспоминания // Трубецкой Е.Н., кн. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск, 2000. С. 166.*

² 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. С. 62–63.*)

³ *Трубецкой Е.Н., кн. Воспоминания. С. 96–97.*

чему 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*»¹.

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 неудивительно: “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.)»².

Описывая это произведение, Трубецкой демонстрирует неплохие музыковедческие навыки: «Марш начинается грустной славянской мелодией; потом этот скорбный мотив угнётенного славянства сменяется бойким русским маршем: это казаки и добровольцы идут на помощь. И в самом конце марша в виде пророчества раздаются победные звуки русского национального гимна»³.

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.)»⁴.

Однако ощущение связи музыки и национального сознания не покидало Трубецкого. Более того, оно окрепло под впечатлением совершившегося 1 марта 1881 года убийства Александра II.

¹ Трубецкой Е.Н., *кн.* Воспоминания. С. 97.

² Там же. С. 101.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 97.

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»¹. 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»².

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 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»³. (Добавим, что, по утверждению Трубецкого, «Руслан» М.И. Глинки помог ему оценить музыку русских композиторов – Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и других.)

¹ *Трубецкой Е.Н., кн. Воспоминания. С. 137.*

² Там же. С. 100.

³ Там же. С. 161.

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»¹.

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»².

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*»³. Иными словами, Трубецкой осознал близость философии и музыки. Это подчёркивал сам мыслитель: «Философия и музыка. В моих тогдашних переживаниях это было – одно»⁴.

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»⁵. А слушал тогда Трубецкой огромное количество музыкальных произведений, причём, что важно отметить, 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

¹ Трубецкой Е.Н., кн. Воспоминания. С. 161.

² Там же.

³ Там же. С. 165.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 159.

решению волновавшего его вопроса о смысле жизни. Произошло это на концерте, на котором под управлением А.Г. Рубинштейна исполнялась 9-я 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: *“други, оставьте эти печальные звуки, запоём 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 перед моим юношеским сознанием стала наваянная 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»¹.

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 Трубецкой писал, что музыка Бетховена для него «сообщала красски умозрению»².)

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 восхищаться, и в связи с этим обрести необходимые силы для подъёма!

Завершая статью, хотелось бы обратить внимание на одно обстоятельство: Трубецкой прорвался к смыслу музыки, слушая

¹ *Трубецкой Е.Н., кн. Воспоминания. С. 155–157.* Прочитанный 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.*

² *Трубецкой Е.Н., кн. Воспоминания. С. 165.*

симфонию (от греч. *συνφώνια* – 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»¹.

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...»² Однако «в животном мире... со-звучие и со-гласие в (симфонии. – А.К.) оказывается (хаотичным, разрозненным. – А.К.)»³. Эта симфония не полноценна, она – только намёк «на... симфонию мира грядущего»⁴.

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»⁵. 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»⁶.

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

¹ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. С. 208.

² Там же.

³ Там же. С. 209.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 208.

⁶ Там же. С. 218.

ПРИНЦИПЫ НОВОЙ СИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ

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»¹.)

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.

¹ 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»¹. 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»².

Важной отличительной особенностью трактовки единения энергий человека и энергий Бога толкователями практики исихазма явилось то, что в этом единении они подчёркивали участие энергий «всецело́го» 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...»³ (Кстати, приведённую мысль Максима Исповедника воспроизводит Григорий Палама⁴.) 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 Материи к Духу*.

¹ *Григорий Палама, свят.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. 4-е изд., испр.: Пер. с греч. М., 2018. С. 307.

² Там же. С. 307, 309.

³ *Живов В.М.* Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М., 1994. С. 71–72.

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

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 постоянное и (обязательное. – А.К.) условие предметно-практического существования... общества»¹.

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»².

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*

¹ Маслеев А.Г. Диалектика отношений природы и культуры // Диалектика культуры: Сб. статей. Куйбышев, 1982. С. 52.

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

целостно. Иначе говоря, оно *изоморфно культуре...* (поэтому. – А.К.)... оказывается своеобразной *моделью... культуры, её образным “портретом”*¹.

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... все необходимые и достаточные стороны искусства в их теснейшем взаимодействии, в их нерасторжимом сплаве»². И далее: «Главная особенность музыки... состоит, по-видимому, в том, что она... является наиболее “чистой” моделью искусства как особой системы»³.

Исходя из всего вышесказанного, становится очевидным: *музыка – воплощение предельного единения Материи и Духа, по существу – Слияния Материи и Духа*⁴.

Энергия музыки

Как *Слияние Материи и Духа*, безусловно, музыка, музыкальное звучание, обладает *мощнейшей энергией*. В Древней Руси эта энергия легла в основу богослужебного православного пения, получившего название «*знаменное пение*» (или «*знаменный распев*»).

¹ Каган М.С. Искусство в системе культуры // Каган М.С. Избранные труды: В VII т. Т. III. СПб., 2007. С. 109–110.

² Раппопорт С.Х. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. С. 98.

³ Там же. С. 100.

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

(Название пения происходит от старославянского слова «знамя», что означает знак¹.)

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*.

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...»²

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 слу-

¹ 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 чувствами, а очищение души от страстей, отражение образов духовного, невидимого мира» (*Кутузов Б.П.* Русское знаменное пение. 2-е изд. М., 2008. С. 43).

² *Флоренский П.А.* Радость навеки (на «Херувимскую») // Богословские труды. М., 1982. № 23. С. 317.

жить именно этому очищенному слову, связывающему со Словом Божиим...»¹. (Об этом пишет и А.Ф. Лосев, указывая, что «православие... музыкально-словесно»².) 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 музыки вообще заключается в русской и именно исконно-церковной музыке»³. 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»⁴.

А вот его отзыв о теме *Andante maestoso* из «Щелкунчика» Чайковского: «Тема... – символ смирения уже не человеческого:

¹ Лосский В.Н. Богословские основы церковного пения // Мартынов В.И. История богослужебного пения: Учебное пособие. М., 1994. С. 237.

² 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).

³ 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].

⁴ Медушевский В.В. Духовный анализ музыки: Учебное пособие: В 2 ч. 2-е изд. М., 2016. С. 66.

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..?»¹

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»².

Сегодня в России много достойных композиторов, живущих в разных городах страны: Н. Широков (Пермь), И. Сальникова (Новосибирск), В. Пономарёв (Иркутск), Д. Стефанович, А. Следи́н, М. Журавлёв (Санкт-Петербург), А. 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»³. С необыкновенной силой соединение человека с Высшим утверждается С.А. Губайдулиной

¹ Медушевский В.В. Духовный анализ музыки: Учебное пособие: В 2 ч. 2-е изд. С. 523.

² Там же. С. 313–314.

³ Холопова В.Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С. 4.

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 и 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 затишья 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»¹. Эта часть занимает особое место в цикле, поскольку пение дисканта – ангелоподобное. Постепенно истаивая, оно обозначает восхождение человека к Высшей Реальности².

¹ Холопова В.Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. С. 26–27.

² 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 цикла 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.

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*. 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. 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]»¹. (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»².)

¹ Хайтун С.Д. Фундаментальная сущность эволюции // Вопросы философии. 2001. № 2. С. 156–157.

² Вейдле В.В. Умирание искусства. М., 2001. С. 55.

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

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*¹. 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 устройению 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»². На этом основании, делает вывод Воронин, «музыка как-то изначально заложена, скрыта внутри нас, но этого мы не осознаём»³.

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 содержательным ядром, внутренним наполнением

¹ 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.

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

³ Там же. С. 610.

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 умопостигаемое образование: как утверждал Б.В. Асафьев, «музыка – искусство интонируемого смысла»¹. 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)»².

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»³. 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 имма-

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

² Фейнберг Е.Л. К проблеме сопоставления синтеза наук и синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 205.

³ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха: Пер. с нем. М., 1931. С. 40.

нентно 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*»¹.

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*»².

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*»³.

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

Нами разработана технология музыкотерапии, обеспечивающая 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 уров-

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха: Пер. с нем. С. 41–42.

² Там же. С. 74.

³ Там же. С. 39–40.

ню 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.).

Работа: 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 возращание человека, открывающее ему Высшее измерение бытия.

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



СТАТЬИ
НА ИНОСТРАННЫХ
ЯЗЫКАХ

CHE COS'È LA FILOSOFIA RUSSA?

Quindi, poniamo una domanda: che cos'è la filosofia russa? La domanda non è semplice, cerchiamo di capirla.

Inizialmente è necessario dire che la filosofia russa è strettamente legata all'Ortodossia. Questo legame è stato costantemente sottolineato dai filosofi russi. Facciamo riferimento almeno all'affermazione di V.V. Zenkovsky: "Il pensiero russo è sempre (e rimarrà sempre) legato al suo elemento religioso, al suo terreno religioso. Questa era ed è la radice principale dell'unicità del... pensiero filosofico russo"¹.

Oggi nella letteratura filosofica russa è evidente l'idea che il legame della filosofia russa con l'Ortodossia ("con il suo elemento religioso") non testimonia la sua originalità: la filosofia russa è permanentemente legata all'Occidente, è una tappa del suo sviluppo². Su quali basi viene proposto questo punto di vista?

Gli autori che aderiscono a questo approccio ritengono che la filosofia russa interagisca non con l'Ortodossia canonica e rigorosa, ma con il suo nucleo più interno, che è lo gnosticismo. (Ad esempio, come afferma I.I. Evlampiev, "la costante gravitazione della filosofia russa e dell'intera cultura russa verso la visione gnostica del mondo è fuori discussione. Questo fatto per molto tempo non è stato adeguatamente riconosciuto nella letteratura solo a causa della tendenza consolidata caratteristica degli autori di orientamento ecclesiastico e ortodosso"³).

¹ *Zenkovsky V.V.* Storia della filosofia russa. Mosca, 2011, p. 18.

² Tra l'altro, non si tratta di una posizione originale: è stata sostenuta anche in precedenza, vedi: *Yakovenko B.V.* Storia della filosofia russa: Trad. dal ceco. Mosca, 2003.

³ *Evlampiev I.I.* Motivi gnostici nella filosofia russa in *Studi di Solovyov*. Vol. 13. Ivanovo, 2006, p. 9.

Tali studiosi ritengono che la mentalità gnostica sia stata intensamente consolidata in Occidente a partire dal tardo Medioevo: Bernardo di Chiaravalle, Meister (Johannes) Eckhart, ecc. e quindi la filosofia russa è legata a quella occidentale. Ma cos'è lo gnosticismo?

Lo gnosticismo è un fenomeno complesso, non completamente definito. Secondo il filosofo tedesco-americano Hans Jonas, un'autorità in questo campo, "possiamo parlare di scuole, sette e culti gnostici, di opere e insegnamenti gnostici, di miti e speculazioni gnostiche e persino di religione gnostica"¹. Jonas giunge alla conclusione che lo gnosticismo è una sorta di fusione tra filosofia ellenistica e origini orientali, notando che "in generale... la tesi dell'origine orientale (orientale) dello gnosticismo ha un vantaggio rispetto a quella dell'origine ellenica"².

Lo gnosticismo è quindi una mistica che viene dall'Oriente. E cos'è il misticismo?

Il misticismo è un insieme di idee sulla connessione diretta dell'uomo con le origini sacrali³. Questa connessione offre all'uomo un passaggio dal mondo terreno e deperibile a quello divino e incorruttibile, e quindi una via d'uscita dal mondo terreno.

La mistica è alla base di tutte le religioni (lo sottolineano le opere di famosi studiosi di mistica: E. Underhill, R. Otto, S. Katz, K. Schmidt e altri), ma soprattutto dell'Ortodossia come Chiesa orientale. Inoltre, nell'Ortodossia la mistica si fonde di fatto con la teologia canonica.

Secondo V.N. Lossky, "la tradizione orientale non ha mai fatto una distinzione netta tra mistica e teologia, tra... l'esperienza della conoscenza dei misteri divini e i dogmi approvati dalla Chiesa"⁴.

Nell'Ortodossia il misticismo è rappresentato principalmente dall'esicasmo.

La patria dell'esicasmo è Bisanzio. I più famosi esicisti bizantini sono San Macario d'Egitto, Diadoco di Foticia, Gregorio del Sinai, Isacco il Siro, Gregorio Palamas. È sulla base dell'esicasmo bizantino che l'esicasmo ha iniziato a svilupparsi in Russia. Per questo è assolu-

¹ Jonas G. Gnosticismo (religione gnostica): Trad. dall'ingl. SPb., 1998, p. 47–48.

² Ibid, p. 49.

³ Mistica: teoria e storia. Mosca, 2008.

⁴ Lossky V.N. Saggio sulla teologia mistica della Chiesa orientale. Teologia dogmatica: Trad. dal fr. Mosca, 2015, p. 198.

tamente corretta l'affermazione di V. Lossky secondo cui "il cristianesimo russo è di origine bizantina" e ha insieme ad esso un carattere omogeneo di "familismo spirituale"¹.

L'esicasmò si basa sulla pratica ascetica della preghiera interiore (silenziosa), chiamata preghiera mentale-cuore o preghiera di Gesù.

La preghiera mira a ottenere, conservare e trasmettere l'esperienza dell'unità con Dio. Questa unità è il raggiungimento dello Spirito Santo, realizzato dalla grazia di Dio. È un dono di Dio.

L'unione del cristiano con Dio è l'unione delle energie del "tutto" – corpo-anima-spirito-uomo e le energie di Dio, che si realizza per Grazia di Dio nella crescita delle energie dell'uomo nella sequenza: corporea – mentale – spirituale. Per questo, secondo Gregorio Palamas, le energie di Dio superano tutte le energie dell'uomo, "non solo perché Egli è la loro causa, ma anche perché l'accettato è sempre solo una frazione del Suo dono"².

L'interazione tra le energie dell'uomo e le energie di Dio nell'esicasmò è chiamata sinergia. La sinergia permette all'uomo di superare i pesi della vita terrena e persino la morte stessa. Questo superamento è la salvezza. ("Salvezza" è un concetto estremamente importante nell'Ortodossia. In effetti, l'intera vita di un ortodosso è l'opera che, per grazia di Dio, può condurre una persona alla salvezza. E quest'opera, come è stato saggiamente osservato, consiste nella "trasformazione del cuore" [Macario d'Egitto].)

L'esicasmò ha determinato nella filosofia russa il suo pronunciato antropologismo, meta-antropologismo. S.S. Horuzhij sottolinea questo aspetto.

Horuzhij sottolinea che, grazie all'esicasmò, nella filosofia russa "l'uomo diventa l'essere...; l'essere diventa umano... [Si verifica] una reciproca appartenenza dell'uomo e dell'essere. La realtà degli eventi presa nell'orizzonte di questa reciproca appartenenza [può essere] chiamata la realtà dell'uomo..."³.

¹ *Lossky V.N.* Saggio sulla teologia mistica della Chiesa orientale. Teologia dogmatica: Trad. dal fr., p. 204.

² *Gregorio Palamas, santo.* Triadi in difesa dei sacerdoti silenziosi: Trad. dal gr., 4a ed. Mosca, 2018, p. 309.

³ *Horuzhij S.S.* Esicasmò come spazio della filosofia. In: Horuzhij S.S. Il vecchio e il nuovo. SPb., 2000, p. 281.

Avendo il legame più stretto con la tradizione mistico-filosofica bizantina, soprattutto attraverso l'escismo, la filosofia russa ha sempre cercato di trovare la sua identità in questa tradizione, di trovare il suo volto in essa, non escludendo il bizantinismo, ma assimilandolo e trasformandolo.

E questo volto, questo "io" della filosofia russa era predeterminato dalla peculiarità della cultura russa (in sostanza, la russità), di cui G.V. Florovsky ha scritto in modo perspicace.

Secondo Florovsky, la cultura russa (la russità) è composta da due culture, come su due piani. Al piano inferiore si trova la cultura che deriva dal paganesimo. Florovsky la chiama cultura della "notte". Al piano superiore si trova la cultura proveniente dal cristianesimo (ortodossia), definita dallo studioso come cultura del "giorno". Secondo Florovsky, "la cultura 'notturna' è l'area del sogno e dell'immaginazione", e si manifesta "in un'insufficiente 'spiritualizzazione' dell'anima, in un'eccessiva 'animalità' o 'poeticità'". "La cultura delgiorno è la cultura dello spirito e della mente. Quando si parla di cultura "delgiorno", "si parla di sublimazione spirituale e di trasformazione dell'animico in spirituale"¹.

Così, l'acquisizione da parte della filosofia russa del suo volto, della sua identità, ha avuto due fasi. La prima era l'acquisizione di se stessa a livello della cultura "notturna": l'animalità, e la seconda era a livello della cultura "diurna": la spiritualità. È importante ricordare che la spiritualità in Russia, fin dall'antichità, era intesa come un'impresa morale: servizio alla creazione e opposizione alla distruzione (annientamento)².

E ora, tenendo conto di tutto ciò, possiamo provare a rispondere alla domanda: "Che cos'è la filosofia russa?"

Penso che nella forma più generalizzata e sintetica la risposta a questa domanda sarà la seguente: la filosofia russa è la soluzione al compito morale della vittoria sulla morte. (L.V. Karasev scrive in modo molto preciso a questo proposito: "Non c'è un problema di Russia, c'è un problema di superamento della morte"³).

¹ Florovsky G.V. Vie della teologia russa. Mosca, 2009, p. 15–16.

² Izbornik (Raccolta di opere letterarie dell'antica Rus'). Mosca, 1969.

³ Karasev L.V. L'idea russa (simbolismo e significato). In: Problemi di filosofia, 1992, № 8, p. 104.

VIEWS ON MUSIC BY RUSSIAN PHILOSOPHERS. BRIEF DESCRIPTION

Music has always interested Russian philosophers. There is a whole gallery of views (thoughts, reflections, etc.) on music by Russian philosophers. These views emerged in a historical sequence. The following historical stages in the development of Russian philosophers' views on music are revealed:

1. Before the 18th century.
 2. 18th century.
 3. 19th century.
 4. 1st half of 20 century.
 5. 2nd half of 20 century – the present day.
- Let us turn to these stages.

Before the 18th century

At this time the greatest thinker who thought about music, more precisely about church singing, was the saint, the venerable Nil Sorsky. As Nil Sorsky wrote, “the gift of tears... those who acquire it... who from what: one – from consideration of the mysteries of God’s humanity (icon painting. – A.K.), another – from reading tales of the life and deeds and teachings of the saints (literature. – A.K.)... while others are broken from some canons and troparions (chanting genres. – A.K.).”¹

18th century

In the 18th century philosophical problems of music raises the original philosopher, “the first philosopher in Russia in the exact sense of the word” (V.V. Zenkovsky), Grigory Savvich Skovoroda.

¹ *Nil Sorsky, the ven.* Charter and Epistles. 2nd ed. Moscow, 2016, p. 168.

Skovoroda talks a lot about music. And this is not accidental, because to music he was directly related: Skovoroda composed spiritual concerts and songs, played many musical instruments: violin, fluttraver, bandura, psaltery, sang beautifully.

In his ideas about music Skovoroda proceeded from the Pythagorean idea of the existence of heavenly music – the Harmony of the Spheres.

As Skovoroda believes, heavenly music (Harmony of the Spheres) is God. Skovoroda reflects: “Does not God contain everything...? He in the tree is the true tree, in the grass is the grass, in the music is the music”¹.

19th century

The 19th century was the establishment of the Russian philosophy of music. A great contribution to this process contributed V.F. Odoevsky.

His ideas about music Odoevsky actively develops in the treatise “Experience of the theory of fine arts with a particular application of this to music” (this treatise, apparently, originally consisted of two sections – “Essence, or Existence” and “Dwarves 19th century”, later broke off from it).

In this treatise Odoevsky expresses the idea that music is the sound embodiment of the harmony of nature – the harmony of living and dead principles. The living and dead principles “in music are in the form of ... consonance and countervoice (consonantia – dissonantia)”². According to Odoevsky, representing the harmony of nature, music conveys the harmony of the human soul.

Odoevsky speaks vividly and passionately about music in his literary works, especially in two stories: “Beethoven’s Last Quartet” and “Sebastian Bach”, which were later included in his novel “Russian Nights”.

¹ *Skovoroda G.S. Works: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1973, p. 134.*

² *Odoevsky V.F. Experience of the Theory of Fine Arts with Particular Application to Music. In: Russian Aesthetic Treatises of the First Third of the 19th Century: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1974, pp. 157–158.*

1st half of 20 century

In the 1st half of 20 century Russian philosophers show great interest in music, associated with the understanding of its extraordinary possibilities. And each of the philosophers saw these possibilities in his own way.

Thus, with A.F. Losev, music is an exclusive means of ascent to God, a kind of prayer; with P.A. Florensky, it is the life-giving power of liturgical action, based on rhythm and conducted in accordance with the Typikon (Church Regulations); N.O. Lossky writes that sound expresses the unity of the visible and invisible; I.I. Lapshin emphasizes the fusion of music and philosophy, especially in the work of Scriabin. But, perhaps, the specific character of Russian philosophers' interpretation of music is best summarized in the works of E.N. Trubetskoy.

Trubetskoy believed that music was a powerful means of reuniting man with God. He came to this conclusion after listening to a concert of Beethoven's 9th Symphony. According to Trubetskoy, "It is difficult to convey the state of rapture which (he. – A.K.) experienced then (at. – A.K.) the concert... the *real feeling of (eternal. – A.K.) peace*, (descending. – A.K.) from above on the universe"¹.

The 2nd half of the 20th century – the present day

In the 2nd half of 20th century, in connection with the collapse of Russian philosophy as an original spiritual phenomenon occurs and collapse of the Russian philosophy of music.

And yet in the 2nd half of 20th century, rather at the turn of 20th and 21st centuries, there is a return to the Russian philosophical thought of music. Appear works of the appropriate orientation. These works belong to M.S. Uvarov.

Further development of Russian philosophical thought about music was carried out (and is carried out to this day) by the author of this article.

We have proposed a model of philosophy of music, which we call "New synergetic philosophy of music" (the model is based on the Greek concept of "synergy", meaning the unity of energies), which, we be-

¹ *Trubetskoy E.N., pr. Memories.* In: Trubetskoy E.N., pr. From the Past. Memories. From the notes of a refugee. Tomsk, 2000, p. 157.

lieve, today can be seen as the result of the development of philosophical thought about music of Russian philosophers (from the *before the 18th century to the present day*). The model is presented in our book “The Sum of Music”.

About the model

The model has two constituent parts: “Theory” and “Practice”.

Theory

In theoretical terms, music is understood as the perfect embodiment of *the union of the energies of man and the energies of God “in the world”*. This unity is realized as a result of human response to the call of God, perceived by humans “as both disturbing and intoxicating call of music”¹.

Practice

In practice we assume that music is the great power capable of freeing man from the burdens of earthly existence: of providing him with what is called “salvation”, or “wholeness”, i.e., *finding wholeness*. “*It is by ensuring man’s wholeness that music reveals God to him*”².

Based on a short review of the historical development of Russian philosophers’ views on music, we can conclude that, for all their diversity, these views together represent an organic unity.

¹ Klujev A.S. Sum of Music. 2nd ed., corr. and revis. Moscow, 2021, p. 211.

² Ibid, p. 214.

NIKOLAI ONUFRIEVICH LOSSKY'S INTUITIVISM: PHILOSOPHY OF MUSIC

Introduction

Nikolai Onufrievich Lossky showed a great interest in music. At the same time, Lossky's ideas about music have not yet received proper coverage.

The peculiarity of Lossky's philosophy of music was his awareness of music as an essential component, or the staple of his philosophical doctrine – intuitivism if to be exact. To begin with, the author offers to turn to the doctrine itself.

As doctrine, intuitivism took shape in Lossky practically throughout his entire creative life. The philosopher had a “glimpse” of the idea of intuitivism back in 1898. Here is how he describes it in his “Memories” (this fragment is often quoted in works about Lossky): “It seems ... in the autumn of 1898, S.A. Alekseev and I were driving a cab along Gorokhovaya Street. It was a foggy day when all objects merged in the Petersburg autumn haze. I was immersed in my usual reflections: “I know only what is immanent to my consciousness, but only my mental states are immanent to my consciousness, so, I know only my mental life.” I looked at the misty street in front of me and suddenly the thought flashed through my mind: “everything is immanent to everything”. I immediately felt that the riddle was solved, that the development of this idea would answer all the questions that concern me”¹.

The main line of development of this concept is formed by the works of Nikolai Lossky, built as follows: *The Fundamental Doctrines of Psychology from the Point of View of Voluntarism* (1903), *The In-*

¹ *Lossky N.O. Memories: Life and the philosophical path. Moscow, 2008, p. 93–94.*

tuitive Basis of Knowledge (1st ed., 1906), *The World as an Organic Whole* (1917), *Sensual, Intellectual, and Mystical Intuition* (the 1930s – 1940s). Thus, the most complete and harmonious model of intuitivism can be found in the Nikolai Lossky's book *Sensual, Intellectual, and Mystical Intuition*. The author offers to turn to this work.

The study purpose was to learn the philosophy of music through Nikolai Onufrievich Lossky's intuitivism.

Based on the purpose of the study, the following tasks were set:

- analyze intuitivism in the interpretation of Nikolai Lossky,
- consider the phenomenon of music in the philosophy of Nikolai Lossky,
- determine the integrity features in music, which were put forward by Nikolai Lossky.

To solve the tasks, the author used comparative, historical, and logical study methods.

The study used the author's articles, the works of Nikolai Lossky and prominent philosophers such as A. Bergson, A.F. Losev, P.A. Florensky, and the memories of Prince E.N. Trubetsky.

1. Intuitivism in the interpretation of Nikolai Lossky

To begin, it is necessary to clarify what is intuitivism in Lossky's interpretation. According to Lossky, "intuitivism (provides – *author*) a *direct vision* ... of an object by a cognizing subject ... having in mind an object in the original, and not using a copy, symbol, construction, etc."¹. With the word "intuition" the thinker means "this is a direct vision ... of the subject". As Lossky writes, his "doctrine about intuition... is a new *theory*... This theory, asserting that knowledge is the direct contemplation by the subject of the most authentic trans-subjective (external – *author*) being, puts even the most ordinary sensory perception (of the subject – *author*) on the same level with clairvoyance"².

An important point: what is the subject of knowledge according to Lossky? Lossky has it in two dimensions – the *world* and the *Superworld*.

In Lossky's interpretation, the world has two levels: *real*, or real being, and *ideal*, or ideal being. As the thinker writes, "by the word

¹ Lossky N.O. *Sensual, intellectual, and mystical intuition*. Moscow, 1999, p. 137.

² Ibid, p. 138.

real being, I mean events that are dynamically actively carried out in time or spatial-temporal form in that aspect of these forms, as a result of which parts of the event exist outside of each other. By the word *ideal being*, I mean everything free from spatial and temporal fragmentation, which ... determines the extralegal parts interpenetration, the transcendence of each of them beyond itself... Real being ... exists only based on being ideal ... The worldview that asserts this thesis can be called *ideal-realism*"¹.

According to Lossky, the Superworld "is a beginning ... (which – *author*) stands above all other beginnings, it... is delimited from the world as a beginning *incommensurable* with the world, justifying the world, but itself is not justified by anyone and nothing... Being incommensurable with the world, it cannot be expressed and defined by any concepts borrowed from the sphere of world existence... because it is above all these definitions... Communion with the Superworld principle is a high manifestation of religious life and religious experience. In it, the Superworld principle is revealed as the super-existential fullness of being"².

Based on the two-dimensionality of the object of cognition – the world and the Superworld – Lossky interprets the use of intuition in cognition: Lossky's intuition appears in three types that unfold sequentially: *sensual*, *intellectual*, and *mystical*. Sensual and intellectual intuitions "work" in the world, mystical – prepares a breakthrough into the Superworld. It should look at how sensual, intellectual and mystical intuitions manifest themselves.

Sensory intuition contributes to the cognition of the bodily being of the object. As Nikolai Lossky writes, sensory intuition determines the comprehension of "many aspects ... of the visual content of the subject ... with the participation of the senses"³.

According to Nikolai Lossky, intellectual intuition is directed "not to the real, but the ideal moments of the subject (and is carried out – *author*) ... without the direct mediation of the senses. (i.e., it is directed. – *author*) ... to an *ideal being*"⁴.

¹ *Lossky N.O.* Sensual, intellectual, and mystical intuition, p. 197.

² *Ibid*, p. 260–261.

³ *Ibid*, p. 160, 174.

⁴ *Ibid*, p. 178, 188.

The philosopher states that “because of the permeation of real being with the ideal, sensory intuition directed at the real sensory (sides of the subject – *author*)... can give knowledge only in combination with intellectual intuition directed at the *ideal* aspects of being.” And since, thanks to the use of these two types of intuition, “being defined according to the law of identity, contradiction and the excluded third is known, the certainty corresponding to these laws ... concerning knowledge can be called the *logical form* of objects”¹.

Mystical intuition leads from the world to the Superworld. This happens because “speculation, exploring the conditions of the possibility of logically defined objects, leads with the logical necessity to the discretion of the beginning, which stands above these objects and justifies them, being itself a super logical, metalogical being”².

Lossky’s concept of *substantial figures* is an excellent representation of the fusion of the knower and the subject sphere.

According to Lossky, substantial figures are personalities, potential (in the subject environment) and actual (in the sphere of the knower). At the same time, according to Lossky, “substantial figures ...as individuals, potential or actual, are super-spatial and super-temporal... (tach – *author*) a substantial figure ... to (perform his – *author*) creative acts, he must be in his substantial super-qualitative basis a being standing above logical certainty, (i.e. – *author*) a metalogical beginning”³.

Substantial figures, personalities, are in close connection with each other, “thanks to which everything that one figure experiences as its manifestation exists not only for him but also for all other figures around the world”⁴. This connection is because “all of them ... are consubstantial (Lossky derives the term “consubstantial” from the concept of “consubstantial” – as interpreted by P. Florensky in his work *Pillar and Affirmation of Truth*⁵ – *author*)”⁶.

¹ *Lossky N.O.* Sensual, intellectual, and mystical intuition, p. 197, 259.

² *Ibid*, p. 259.

³ *Ibid*, p. 159, 253, 259–260.

⁴ *Ibid*, p. 148.

⁵ *Florensky P.A.* The Pillar and the affirmation of Truth: the experience of Orthodox theodicy in twelve letters. Moscow, 2012.

⁶ *Lossky N.O.* Sensual, intellectual, and mystical intuition, p. 149.

According to Lossky, the consubstantiality of substantial figures testifies to their unity, and since there is such a unity, “there must be a beginning that stands above substantial figures and justifies them (unity – *author*)”¹. Such a beginning, according to Lossky, is a Super-substantial, Superpersonal God (“The Superpersonal aspect of God”)². In Lossky’s interpretation, the superpersonal God is the Embodiment of the Kingdom of God, because, as Lossky believes, it is in *the Kingdom of God that “everything is immanent to everything”*³. It should emphasize that The Kingdom of God, where, according to Lossky, “everything is immanent to everything”, turns out to be *the Highest Unity of substantial figures – personalities (potential and actual), i.e., the Ultimate Unity of the knower and the known, and therefore the achievement of the Final Result of intuitive knowledge*. Traditionally, the Kingdom of God, which Lossky writes about, is understood as the result of the evolutionary development of substantial figures, its Ultimate Goal. In particular, this is the point of view expressed by P.P. Gaydenko⁴.

2. Music in the Nikolai Lossky’s philosophy

As already mentioned, music is a staple of Lossky’s doctrine. How should this statement be understood?

¹ *Lossky N.O.* Sensual, intellectual, and mystical intuition, p. 260.

² *Ibid*, p. 277.

³ *Ibid*, p. 149.

⁴ *Gaydenko P.P.* Hierarchical personalism of N.O. Lossky. In: Nikolai Onufrievich Lossky. Moscow, 2016, pp. 12–46. N.O. Lossky’s intuitivism largely arose under the influence of the eponymous doctrine of A. Bergson. It can say that it was inspired by him. According to V. Yankelevich, who communicated with Bergson and was well aware of the French philosopher’s doctrine, “his priority concerning Nikolai Lossky does not cause any doubt” (*Ermichev A.A.* I.I. Lapshin and N.O. Lossky in the journal “Der russische Gedanke”. In: Solovyov Studies. 2020. 4, p. 84). In his work *Bergson’s Intuitive Philosophy (1914)*, Nikolai Lossky captures the commonality and difference (as he understands them) of his and Bergson’s doctrines. Thus, Lossky points out that the main features of the similarity of the doctrines are as follows: “1) ... the cognizing subject can directly contemplate the subject in the original ... 2) ... to embrace (the subject – *author*) with the mental eye at once as an organic whole... 3) ... justification of the organic (non-mechanistic) doctrine about the world”. The main difference is that Lossky’s intuitivism “is an attempt to reconcile empiricism with rationalism; he also sets the task of synthesizing positive science and metaphysics. On the contrary, Bergson pulls out the gap between science and metaphysics” (*Lossky N.O.* Bergson’s intuitive philosophy. 3rd ed. 1922. St. Petersburg, pp. 106–107).

According to the philosopher, *it is music that contributes to the perfect realization of intuitive cognition*. According to Nikolai Lossky, this is because the cognizing subject and the cognition object are inextricably connected in sound. Sound is the embodiment of a complete subject fusion and the cognition object. Nikolai Lossky comes to this conclusion in the process of consistently understanding the existence of sound in the world.

So, already in the article *Sound as a Specific Kingdom of Being* (1917), the author declares the splendour of the sound embodiment of being, one can say, “the sound of being” (recall Plotinus’ famous expression “the flowering of being”). As Lossky writes, “sound gives a considerable charm to existence” – and further – “Not only individual experiences, but also the entire inexhaustible unique individuality of a living being in the world with all the flavour of its originality can miraculously be present in sound and become accessible to the perception of other beings in it”¹. “In sound, there is sometimes given the very inner integral core of individuality, indecomposable into any individual and not compounded of them”².

Nikolai Lossky develops the idea of the “sound of being” in his other works. It was done in detail in the book *The World as an Organic Whole*, by the way, written in the same year as the above article. In this book, Lossky likens the integrity of phenomena in the world to a musical tone. Lossky notes: “By perceiving the tone, one can distinguish in it, for example, the quality and intensity of it. No one, however, will think that this quality and this intensity used to exist on their own, separately and independently of each other, and then met and formed a more complex whole, namely the musical tone... It is obvious, there is something directly opposite here. Initially, there is a whole, a tone that can *be analyzed*, which its *sides* can be distinguished in, but which *cannot be put together from pre-existing parts*. The proponent of the organic worldview *imagines the whole world according to this model*: every element of the world, whether it is an atom, or a soul, or an event, for example, movement, he considers as a side of the world that can be

¹ *Lossky N.O.* Sound as a special realm of being. In: *Melos: Books about Music*. Book 1. St. Petersburg, 1917, p. 30.

² *Ibid*, p. 32.

seen in it by analyzing it, which does not exist by itself, but based on the world whole ...”¹.

According to Lossky, it is in the musical tone that the unity of the subject and the object of cognition, i.e., intuitive cognition, is especially realized. Here is how he writes about it, referring to G. Werner's article in the work *Sensual, Intellectual, and Mystical Intuition*: “Based on experiments on the perception of tones, e.g., on the piano, he (G. Werner. – *author*) establishes the following four types of perception:

- 1) sometimes, the tone is completely perceived outside the subject, in the instrument, as an external object, a thing (Gegenstandston);
- 2) in other cases, the substance disappears, the tone is perceived as something spreading in space (Raumton);
- 3) further, the tone sometimes sounds in the hearing subject itself, it fills it, the “I” itself has become a violin, a bell, etc.;
- 4) finally, the elusive phase of perception consists in the undifferentiation of subjective and objective character”².

Nikolai Lossky notes the role of intuitive penetration into the depths of tone: “In this transition from in-body sensory experiences to a trans-subjective thing, various types of ... spiritual hearing are increasingly revealed”³.

This is most noticeable when listening to a piece of music. Thus, in the same work, the philosopher explains that the voice sound of an artist-singer, “developing in the listener's body itself in connection with the vibrations of the particles of his body, is his in-body sensation, is a sensory quality belonging to his psychophysical individuality; it can be more or less close to his “I”, entering even into the sphere of his manifestations in some cases, and forming an external world for the “I”, albeit an in-body world, in others. However, the sound in the air and artist's body is for the listener something quite trans-subjective, completely belonging to the outside world... The physiological process in the auditory centres of the temporal region (of the listener – *author*) is a stimulus that encourages (him – *author*) ... to the spiritual act of listening, to aware-

¹ *Lossky N.O.* The world as an organic whole. In: *Lossky N.O. Favorites*, Moscow. 1991, pp. 350–351.

² *Lossky N.O.* *Sensual, intellectual, and mystical intuition*, p. 164.

³ *Ibid*, p. 165.

ness, accompanied by identification... Thus, even sensory perception, despite the involvement of sensory stimuli in its occurrence and despite the presence of in-body sensations in it (the listener – *author*), there is mainly a spiritual act, mental contemplation of even sensual qualities ... There is no intuition that would be only sensual”¹.

3. Integrity features in music

In this book, Nikolai Lossky convincingly shows the unity of substantial figures in music. The philosopher states that many ideas in music, “for example, the idea of an aria, can be identical for real processes, (especially – *author*), for many cases of performing an aria. It can be understood as follows: many figures, for example, students of a skilled artist, listening to an aria performed by him, intuitively assimilate *the same* idea of an aria... They freely assimilate the idea as a basis for possible acts of its realization in time. Moreover, the realization of such an idea is a free act... Having started singing, the artist may notice the acoustic hall features, or the listeners fatigue, or the presence of their special moods and interests to connect with some important social event; under the influence of these observations, he may have a new creative idea, an idea modification, which he appeared on stage with, and then even in the middle of the performance, he can proceed to the implementation of a different ideal plan than the initial one”².

¹ *Lossky N.O.* Sensual, intellectual, and mystical intuition, p. 163.

² *Ibid*, p. 240. However, according to Nikolai Lossky, the deepest penetration into the “thickness of subjectivity” occurs while listening to a folk song. Here is how Lossky discusses this in the book *The Character of the Russian People* (1957): “In *Hunter’s Notes*, Turgenev has an extremely beautiful story “Singers”. It describes a contest between two singers in a village tavern. Yakov, who won this competition, sang the song *There Was more than one Road in the Field*. In his song, there was “a genuine deep passion, and youth, and strength, and sweetness, and some fascinatingly carefree, sad sorrow. Russian truthful, hot soul sounded and breathed in him, and grabbed you by the heart, grabbed right by his Russian strings”. “He sang, and from every sound of his voice, there was something native and immeasurably wide, as if familiar steppe was opening up before you, going into an endless distance. I felt that my heart was boiling and tears were rising to my eyes”. And other listeners, Turgenev writes, had tears in their eyes” (*Lossky N.O.* The character of the Russian people. In 2 books. Book 2. Moscow, 1990, p. 34). Significantly, A. Losev writes about the same story, but in his interpretation of it (*Losev A.F.* The main question of the philosophy of music. In: *Losev A.F.* Philosophy. Mythology. Culture. Moscow, 1991, pp. 329–331).

A prerequisite for the performance of an aria, Nikolai Lossky emphasizes, is the “grasping” of its whole. The thinker notes: “Every sound of the aria, every intonation, deceleration, acceleration correspond to each other and mutually define each other, although they are separated in performance by a distance of several seconds or minutes. Such perfect coherence, impeccable coordination of the parts of the whole is possible only because the aria performance in time is based on the artists’ single holistic vision of it, in which all the parts are viewed together at once without discontinuity in time”¹.

The presence of integrity is extremely important for the entire piece of music. Talented composers saw the integrity of their work even in their minds before they recorded the work with notes².

The integrity of a piece of music is its essential quality. Integral, and therefore, according to Lossky, beautiful, musical works can transfer a person from the world to the Superworld – to the Kingdom of God. Lossky expressively writes about this in his work *Freedom of Will* (1927): the kingdom of being, in which “many people enjoy the perception of a beautiful piece of music together ... can be called the Kingdom of the Spirit, or the Kingdom of God”³.

Nikolai Lossky considered *Beethoven's 9th Symphony* to be a grandiose example of a complete musical work. As the philosopher argued, the Symphony “is a complex and yet *integral act*, which all the

¹ *Lossky N.O.* Sensual, intellectual, and mystical intuition, p. 225.

² As Lossky testifies, Mozart possessed a unique ability of such discretion. In confirmation of this, the philosopher cites Mozart’s well-known statement: “I keep thoughts that I like in my head and hum them to myself, at least as others notice. If I remember my thought, then immediately there appear, one after another, considerations for what it would be possible to use such a crumb to make a pate out of it, considerations about counterpoint, about the sound of various instruments. It heats my soul, especially, if nothing prevents me; then the thought grows and I expand and clarify it, the play turns out to be almost ready in my head, even if it is long, so that later I embrace it in my soul with one glance, like a beautiful picture or a beautiful person, and I hear it in my imagination not at all sequentially, as it should be expressed later, but as if at once, as a whole. What a party! All the invention and processing take place in me like in a beautiful dream, but such a review is best of all at once” (*Lossky N.O.* Sensual, intellectual, and mystical intuition, p. 225). This statement of the composer is originally interpreted by B. Asafyev (*Asafyev B.V. (Glebov I.)*) The process of making a sounding substance. In: *De musica: Collection of Articles*, Petrograd, 1923, p. 144).

³ *Lossky N.O.* Free will. In: *Lossky N.O. Favorites*, Moscow, 1991, p. 528–529.

elements (in an ideal way – *author*) are correlated with each other in, which (smoothly – *author*) is carried out by many figures ... under the guidance of a conductor”¹. Such musical compositions lead with inexorable force to the Superworld, to the Kingdom of God. And indeed: This happened to E.N. Trubetsky when he listened to Beethoven’s 9th Symphony, performed under the baton of Anton Rubinstein. A fragment from Trubetsky’s “Memories”, in which he describes what happened to him at a concert while performing a Symphony, Lossky cites in his book *The World as the Realization of Beauty. Fundamentals of Aesthetics* (the 1930–1940s). Lossky quotes: “Listening to the first movement (of the Symphony – *author*), I felt as if I was present at some cosmic storm: lightning flashes before my eyes, some dull underground thunder and rumble, which the foundations of the universe shake from, are heard. The soul is looking for but does not find comfort from the anxiety, which has seized it. This anxiety of hopeless world suffering and confusion runs through all the first three parts, growing, increasing... All this discord and chaos, all this world struggle in sounds, filling the soul with despair and horror, requires a different, higher resolution... Either everything that exists must fall into the abyss, or that fullness of life and joy must be found that would cover and transform into bliss all this immense sorrow of existence. But where is it, this completeness? In the first three parts, the whole world drama has sounded, you want to rise above it. (However – *author*) there is no resolution to world suffering... And suddenly, when you feel yourself at the very edge of a dark abyss, where the world is falling, you hear a sharp trumpet sound, some world-pushing chords, an imperious call from an otherworldly height from another plane of being... A hitherto unknown joy motif rushes *pianissimo* from the endless distance: the orchestra whispers to you some new solemn sounds. But now they are growing, expanding, approaching. This is no longer a vision, not a hint of another future – human voices that join one after another, a mighty choir that picks up the victorious hymn of joy, this is already authentic, this is the present. And you feel yourself lifted at once to a super stellar height, above the world, above humanity, above all the sorrow of existence...

¹ Lossky N.O. Sensual, intellectual, and mystical intuition, p. 227.

Just a few months earlier, a dilemma inspired by Schopenhauer and Dostoevsky appeared before my youthful consciousness. Either there is a God, and in him, there is the fullness of life above the world, or it is not worth living at all. And I suddenly saw this dilemma deeply, vividly expressed in brilliant musical images. There is also something infinitely more than the formulation of a dilemma – there is a life experience of the otherworldly, – a real feeling (of the eternal – *author*) peace. Your thought... perceives the whole world drama from that height of eternity, where all confusion and horror are miraculously transformed into joy and peace. And you feel that (this one – *author*) eternal peace, which descends from above on the universe, is not the denial of life, but the fullness of life. None of the great artists and philosophers of the world felt and revealed this as Beethoven did”¹.

¹ *Lossky N.O.* The world as the realization of beauty. Basics of aesthetics. Moscow, 1998, pp. 304-306. A fragment from the “Memories” of E.N. Trubetskoy with clarifications is given according to the edition: *Trubetskoy E.N., Prince* Memories. In: Trubetskoy E.N., Prince. From the past. Memories. From the travel notes of a refugee. Tomsk, 2000, p. 155–157. A. Bergson expresses thoughts close to N.O. Lossky about music. According to the French philosopher, the structure of musical construction embodies the architectonics of an intuitive cognitive act. In the work *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (1889), Henri Bergson argues that it is necessary to talk about the general (total) state of consciousness (defined by Bergson as pure duration – French: *durée*), when the previous states of consciousness are not placed “next to the present state, like points in space, but (organized like this – *author*), as happens when we recall the notes of some melody as if merged. Is it not possible to say that, although these notes follow each other, we still perceive them one in another, and together they resemble a living being, the various parts of which interpenetrate by virtue of their very commonality? (Thus, it can be assumed that – *author*) a qualitative synthesis is realized, a gradual organization of our successive sensations, a unity similar to the unity of a musical phrase” (*Bergson H.* Experience about the direct data of consciousness. Collected works. In 4 vols. (Transl. from Fr.). Vol. 1. Moscow, 1992, pp. 93, 98). The perception of an integral musical material takes us to another – a Super-world dimension; it seems to inspire us with a state of Super-Worldliness – Superstellar. Bergson points out: “Would it be possible to understand the mighty ... power of music, if we do not assume that we internally repeat audible sounds, that we seem to be plunging into a (certain – *author*) state... However, this condition is original; you cannot express it; it is suggested to you” (*Ibid*, p. 69). Or in another place: “The sounds of music affect us much more strongly than the sounds of nature, but this is explained by the fact that nature is limited only to the expression of feelings, whereas music inspires them to us” (*Ibid*, p. 57).

Discussion

As part of the study of Nikolai Lossky's philosophical thought, it is necessary to do further in-depth research of his views on music and the influence of Nikolai Lossky's intuitivism on the philosophy of the 21st century. The research of this area of his philosophical works will allow a radically new look at the philosophy of music itself as an integral part of the intangible cultural heritage of humanity.

Conclusion

Nikolai Onufrievich Lossky is certainly the most original Russian philosopher of music. While his philosophical music model both fits into the diadem of Russian philosophical thought about music and adorns it. In the articles *Russian Philosophy of Music in the Time Flow* and *Russian Philosophy of Music in the Grip of Modernism*, the author actualized the importance of music in the philosophical paradigm of social development, in the formation of which the most prominent philosopher of his time Nikolai Lossky took a significant part.

ABOUT THE NEW SYNERGETIC PHILOSOPHY OF MUSIC

The New synergetic philosophy of music is our proposed model of the philosophy of music. We called it so because it is based on the synthesis of classical (old) synergetics and hesychasm. Let's explain what has been said.

As you know, classical (old) synergetics (which emerged in the 70s of the XX century) was an interdisciplinary direction in science, within which the features of self-organization of systems were studied. It was found that systems evolve in the direction of: from less organized (orderly, stable, reliable) – to more organized (orderly, stable, etc.).

However, interestingly, as noted by the founder of synergetics, German physicist Herman Haken, the word “synergy” lies at the heart of the name of the new scientific branch proposed by him – “synergetics”. (“I chose the word ‘synergetics’ then (from the word ‘synergy’. – A.K.), – Haken admits, – because Greek words were assigned to many disciplines in science. I was looking for a word that would express... the general energy to do something”¹.)

Having chosen the concept of “synergy” for the name of the scientific field created by him, the scientist has never returned to it in his works, and yet this concept is extremely capacious.

The essence of the concept of “synergy” is revealed with special depth in Orthodoxy, its focus is hesychasm, where it means the unity of the energies of man and the energies of God.

The nature of this unity is explained by the systematizer and substantiator of the practice of hesychasm, St. Gregory Palamas (XIII–

¹ *Knyazeva E.N., Kurdyumov S.P.* The foundations of synergetics: a person constructing himself and his future. 4th ed., add. Moscow, 2011, p. 209.

XIV centuries). As the saint points out, there is light – “the spirit poured out upon us by God according to His promise from the Spirit of God,.. the action of the essence of the Spirit”¹. This action is “a gift ... of the all-holy Spirit (embodied by His energies. – A.K.) ... The Holy Spirit surpasses his energies not only because He is their cause, but also because what is accepted always turns out to be only an insignificant fraction of His gift”².

An important distinguishing feature of the interpretation of the unity of the energies of man and the energies of God by the interpreters of the practice of hesychasm was that in this unity they emphasized the participation of the energies of the “whole” person. The famous Byzantine theologian Maxim the Confessor (VI–VII centuries) already testifies to this: “People all participate in God entirely,.. so that the whole man may become God...”³ (By the way, the above thought of Maxim the Confessor is reproduced by Gregory Palamas⁴.) Thus, the unity of the energies of man and the energies of God presupposes the increase of the energies of the created to the energies of the Divine.

The combination of old-style synergetics and hesychasm allows us to talk about the birth of a new type of synergetics – a New synergetics. Our model of the philosophy of music is built on the basis of New synergetics. Let’s turn to this model.

First of all, let us state the position: there is no doubt that, according to the New synergetics, the world is a systemic-evolutionary ascent of Matter to Spirit.

This ascent can be built in different ways. In our version, it appears as an evolutionary movement of systems: nature – society – culture – art – music. Let’s explain what has been said and start with a comment on the evolutionary movement: nature is society.

The fact that nature is a prerequisite of society is convincingly shown by A.G. Masleev. According to Masleev, “nature ... acts as a

¹ *Gregory Palamas, the saint. Triads in defense of the sacred-silent. 4th ed., corr.: Transl. from Gr. Moscow, 2018, p. 307.*

² *Ibid, p. 307, 309.*

³ *Zhivov V.M. Holiness. A short dictionary of hagiographic terms. Moscow, 1994, pp. 71–72.*

⁴ *Gregory Palamas, the saint. Triads in defense of the sacred-silent. 4th ed., corr.: Transl. from Gr., p. 327.*

permanent and (obligatory. – A.K.) condition of the subject-practical existence of ... society”¹.

At the certain stage of its own evolutionary the society does generate the culture’s arising.

There is necessary to mark, that society and culture are practically not differing traditionally in national scientific literature. With that in selective works of scientists there is persistently conforming idea about the different occurrences between society and culture, where culture is the new level of society’s development in qualitative relation. In our opinion, that idea is most distinctly described by A.K. Uledov already in 70th years of 20th century. In scientist’s opinion “the culture is not structural part of whole (like sphere, field, section etc.), but sooner certain qualitative society’s statement at each present stage of its development”². By what is explained such interpretation?

Obviously, the arising of society was prepared by human’s appearance. More precisely – human’s consciousness. There is evidently that evolution of society is associated with human’s development, with its psychic. There is known that supper-consciousness apart from consciousness is the evidence of more higher lever of development of human’s psychological organization. In psychological literature that occurrence is also named as up-consciousness. Being the resource of human’s creative illumination (intuition), its up-consciousness, by optimal realization does secure the effectiveness of creative human’s activity, moreover in different orientations: in art, in science, in philosophy and in others³. Because that spheres do forming up culture’s sphere, as it is known in general, therefore maximal identity of human’s up-consciousness does give evidence about society’s escalating in process of evolution in culture.

Art is becoming certain stage of culture’s evolution. Speaking about that stage of evolutionary world’s forming up, firstly there is important to note the exclusive connection of culture and art, since art is organic culture’s part. There is arising question: the degree of system

¹ *Masleev A.G.* Dialectics of relations between nature and culture. In: *Dialectics of culture: Collection of articles.* Kuibychev, 1982, p. 52.

² *Uledov A.K.* To the definition of the specificity of culture as a social phenomenon. In: *Philosophical Sciences.* 1974. No. 2, pp. 27–28.

³ *Feinberg E.L.* Two cultures: intuition and logic in Art and science. 3rd ed. exp. and add. Fryazino, 2004.

evolutional world's running in our construction, subsequent after culture, while there are included also science, philosophy and other components in that plane? That is distinctive "culture's will to art" – as the result of further human's evolution. We will explain spoken words.

As we saw, transition from nature to society in process of evolution world's forming-up has been secured by human's arising – human's consciousness. Further evolutionary movement from society to culture was connected with human's development, its psychic. By created phenomenon of up-consciousness of human psychic's structure.

By that way we can presuppose, that subsequent evolutional jump of culture must be connected with further improvement of human's psychical organization. In which duration it should be realized?

Afresh addressing to lows of synergetic world-conception, there might be said, that human psychic is distinctive system. Because one from the conditions of system's development is reinforcement of integration processes, occurring in its system, thus development of human psychic, as of system, must respect that principle¹.

In our opinion further evolution firming-up, improvement of human's psychic in manifested by integration in this structure of supper-consciousness, self-consciousness, supper-consciousness, that are pre-determine human's consciousness forming-up².

We suppose that art is exactly what bringing out (reifies) the integrated merger of supper-consciousness, consciousness and up-consciousness of human – i.e. exposes human's self-consciousness in structure of his psychical activity. Therefore art is exactly what goes behind culture in process of evolution world's deployment. Understanding that art is the stage of world's development, exactly after culture – is qualitatively new level of culture's development. Popular

¹ In favor of present purpose the works about Central Nervous System are giving evidence. So for example A.M. Iwanitsky indicates, that developing of nervous processes, leading for forming-up higher psychical functions, does find "analogy with principles of more general order" in Iwanitsky's point, behind what he means the rules of system processes, described in particular by I. Prigozhin and I. Stengers (*Iwanitsky A.M. Consciousness, its criteria and possible mechanisms. In: Journal of Higher nervous activity. 1991. Vol. 41. Issue 5, p. 876*).

² By M.K. Mamardashvili's remark the human's self-consciousness might be reviewing as human's "consciousness of consciousness" (*Mamardashvili M.K. Classical and non-classical ideals of rationality. [3rd ed.] St. Petersburg, 2010, p. 16*).

opinion about the art in specialist literature for art as culture's code, culture's nucleus etc. especially the concept of art as culture's self-consciousness, proposed by M.S. Kagan, and does reflect it¹.

Music is being the stage of art's evolution – like all of evolving world's systems discussed above (nature, society etc.), presented by itself system forming-up. Music and art are more closely conjugate than in previous case of culture and art. If art belongs to culture, music and musical art – it is actually art's variety. Moreover as variety it is being most integrated (synthesized) i.e. – most perfect embodiment of art in whole. With what is it connected?

The reason of that situation – is the further evolution of human's psychic, caused by new stage of integration processes occurring in it. In present case – the integration of self-consciousness, led to gaining true authentic "I"². In music we are meeting with that integration of consciousness – of truth "I" – due to what music renders as most completed perfect art³. Given admission convince about, that actually music is an expression of the embodiment of the systemic-evolutionary ascent of Matter to Spirit, the Dissolution of Matter into Spirit.

Based on the above, we conclude that music is a powerful means of Spiritualizing man, and thus – bringing him to God. The process of bringing a person to God with the help of music is music therapy⁴.

¹ *Kagan M.S.* Art in the system of culture. In: Kagan M.S. Selected works: In 7 vols. Vol. III. St. Petersburg, 2007, pp. 100–128.

² This authentic "I", in analogy with M.K. Mamardashvili's remark mentioned above, can be understand already as "self-consciousness of self-consciousness" (existence of what gives evidence about exclusively human's personality development).

³ M.Sh. Bonfeld's opinion is confirming this spoken thesis. "Musical thinking – as scientist confirms – ...is the variety of artistic continual thinking, inherent in all types of art. However there exist enough facts that give evidence about music's special position in this sphere. Abstractness from realities of non-artistic world, underlined meaningful non-discreteness of musical tissue... are forming up from music, from some hove continuity's quintessence. They are lifting the music on continuity-mental level, unattainable for other art's types" (*Bonfeld M.Sh.* Music: Language. Speech. Mind. Experience of systematic research of musical art. St. Petersburg, 2006, p. 573).

⁴ For more information about the model, see: *Klujev A.S.* 1) Sum of Music. 2nd ed., corr. and revis. Moscow, 2021; 2) Principles of the New synergetic philosophy of music. In: Philosophy of Creativity. Yearbook / RAS. IF. Sector of philosophical problems of creativity. Issue 7. 2021: Philosophical and methodological analysis of the cognitive foundations of creativity. Moscow, 2021, pp. 174–205.

SYNERGETISCHE MUSIKTHERAPIE AUF DER BASIS RUSSISCHER PHILOSOPHIE UND ORTHODOXER TRADITION

Prinzipien der synergetischen Musikphilosophie

Synergetische Musikphilosophie ist ein neuer, vom Autor dieses Artikels entwickelter Ansatz zur Musikphilosophie, der in seinem zusammenfassenden Buch *„Die Summe der Musik“* grundgelegt wird. Dieses Buch enthält drei Schriften des Autors: *„Musik und Leben: Über den Stellenwert der Musik in der evolutionierenden Welt“*; *„Ontologie der Musik“* und *„Musik: Der Weg zum Absoluten“*¹. Wir nennen den Ansatz *Synergetische Musikphilosophie*, da er auf den Grundprinzipien der *Synergetik* basiert. Zunächst ein Blick auf den Begriff selbst: Synergetik – vom griechischen Wort συν-(zusammen) und ἔργον (Tätigkeit) – ist eine interdisziplinäre Fachrichtung in der modernen Wissenschaft, die sich mit Besonderheiten der Selbstorganisation der Systeme befasst. Synergetik hält fest:

- a) Systeme entwickeln sich in folgender Richtung: vom weniger organisierten (also weniger geordneten, stabilen, zuverlässigen usw.) Zustand zum besser organisierten;
- b) diese Evolution der Systeme erfolgt nichtlinear (multivariabel), sondern mit verschiedenen Phasenwechseln und Sprüngen.

Der Stammvater der Synergetik, der deutsche Physiker Hermann Haken, hat vermerkt, dass der von ihm vorgeschlagene Name des neuen wissenschaftlichen Zweiges „Synergetik“ auf dem Wort „Synergie“ beruht.

¹ *Khujev A.S.* Die Summe der Musik. 2. korr. und überarb. Aufl., Moskau, 2021.

„Ich wählte damals das Wort ‚Synergetik‘, sagt Haken, „denn bei vielen Disziplinen in der Wissenschaft wurden griechische Wörter verankert. Ich suchte nach einem Wort, das gemeinsame Aktivitäten, gemeinsame Energie, etwas zu schaffen, ausdrücken würde... Mit dem Begriff ‚Synergetik‘ habe ich das Ziel verfolgt, einen neuen Bereich der Wissenschaft in Bewegung zu bringen“¹.

Bemerkenswert, dass der Wissenschaftler, der den Begriff „Synergie“ als Namen des von ihm geschaffenen wissenschaftlichen Bereichs gewählt hat, nie wieder in seinen Arbeiten zu ihm zurückkehrte. Dabei ist dieser Begriff äußerst umfangreich.

Das Wesen des Begriffs „Synergie“ zeigt eine besondere Tiefe in der Orthodoxie, in ihrem Mittelpunkt, genannt Hesychasmus (vom griechischen Wort ἡσυχία – Ruhe, Stille), wo es die Einswerdung der Energien des Menschen und der Energien Gottes bedeutet. Diese Deutung ist durch die lange orthodoxe Kulturtradition klar zu belegen. Eine solche Einigkeit der Energien wird im Gebet erreicht, das „Jesusgebet“ genannt und als *Denken-Herz-Gebet* gedeutet wird, wobei hier Beten im Rhythmus von Atmung und Herzschlag von großer Wichtigkeit ist. „Hesychasmus“, betont Bischof Athanasius (Evtich), „ist ein frommer Lebenswandel, ... wenn ... der Mensch ... mittels Denken-Herz-Gebets eine lebendige Gemeinschaft mit dem Gott erreicht und erlebt“².

Die Art dieser Einigkeit wird vom Systematiker und Begründer der Hesychasmus-Praxis, Erzbischof Gregorios Palamas (13.–14. Jh.), erklärt. Gregorios Palamas wurde heiliggesprochen und in der orthodoxen Kirche zählt er zu den Autoren mit höchster Autorität. Er wird zudem in der russischsprachigen Literatur als Heiliger betitelt. Wie der Erzbischof betont, gibt es ein Licht, welches „auf uns vom Gott nach seiner Verheißung Geist vom Geist, ausgegossen wird, ... Auswirkungen des Daseins des Geistes“. Diese Auswirkung ist eine „Gnade (Gabe) ... des Heiligen Geistes [die durch Seine Energien verkörpert ist – Anm. d. Redaktion]... Der Heilige Geist übersteigt seine Energien nicht nur, weil Er ihre Ursache ist, sondern

¹ *Knjazeva E.N. & Kurdjumov S.P.* Grundlagen der Synergetik: Der Mensch, der sich und seine Zukunft konstituiert 4. erw. Aufl. Moskau, 2011. S. 209.

² *Athanasius (Evtich), Bischof.* „... sind verschlagen und haben Ränke im Herzen [Ps. 64:7 (A.d.U. – E.B., E.P.)]. In: Das Brot der Theologie. Moskau, 2004.

auch, weil das Empfangene immer nur ein kleiner Bruchteil Seiner Gnade ist“¹.

Bevor wir auf den Begriff „Energie“ im Kontext des Hesychasmus eingehen, bringen wir Modelle, in denen der Begriff „Energie“ in Einklang mit unserer Theorie steht. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Idee von der Existenz einer vereinigten Energie der sichtbaren und unsichtbaren Welt vom deutschen Chemiker und Philosophen W. Ostwald geäußert. Er vertrat folgende Meinung:

„... mit der allumfassenden Bedeutung, die der Energie für die komplette Gesamtheit unserer Vorstellungen über Phänomene zukommt, müssen wir sie als ... Substanz im wahrsten Sinne des Wortes betrachten“².

Später wurden Versuche unternommen, verschiedene Erscheinungsformen dieser Energie zu klassifizieren. Insbesondere hat der französische Philosoph und Theologe Teilhard de Chardin zwei Energien differenziert, eine tangentiale und eine radiale³; und der britische Mathematiker, Technologie und Philosoph J.G. Bennett wies auf die Anwesenheit von zwölf Energien hin: zerstreute, gerichtete, bindende, plastische, konstruktive, vitale, automatische, sensorische, bewusste, kreative, verbindende und transzendente Energien⁴.

Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal der Interpretation der vereinigten Energie von Mensch und Gott durch die Deuter der Hesychasmus-Praxis war, dass sie in dieser Energie die Beteiligung der Energien des „vollkommenen“ Menschen betonten. Dies wird bereits durch den byzantinischen Theologen Maximus Beichtvater (6.–7. Jh.) hervorgehoben:

„Menschen partizipieren ganzheitlich an Gott, ... damit der Mensch voll und ganz zum Gott wird...“⁵.

¹ *Gregorios Palamas, Erzbischof.* Triaden zur Verteidigung der heiligen Schweiger (Übers. a. d. Griechischen, 4. Aufl.). Moskau, 2018. S. 307, 309.

² *Ostwald W.* Vorlesungen über Naturphilosophie. Gehalten an der Universität Leipzig (Übers. a. d. Deutschen, 2. Aufl., ster.). Moskau, 2006. S. 205.

³ *Chardin P.T.* Le phenomene humain. Paris, 1955.

⁴ *Bennett J.G.* Energies: material, vital, cosmic. Petersham MA: J.G. Bennett Foundation eBook, 1964.

⁵ *Zhivov W.M.* Heiligkeit. In: Kurzes Wörterbuch der hagiographischen Begriffe. Moskau, 1994. S. 71–72.

Im Übrigen reproduziert Gregorios Palamas diesen Gedanken von Maximus Beichtvater¹. So beinhaltet die Einswerdung der menschlichen Energien und Energien Gottes den Anstieg der geschaffenen Energien zu den göttlichen Energien, was letztlich den Aufstieg von Materie und Geist zur Welt bedeutet. Ausgehend von dieser Sichtweise kommt man zum Schluss: *Die Welt sei der Aufstieg der Materie zum Geist*.

Es ist – in dieser Denkweise – offensichtlich, dass *dieser Aufstieg* auf unterschiedliche Arten möglich ist. In der Version des Autors erscheint es als *evolutionäre Bewegung der Systeme: Natur – Gesellschaft – Kultur – Kunst – Musik*. An dieser Stelle kommt das Konzept von Hermann Haken erneut zur Geltung. Wir erinnern uns, dass die Welt gemäß Haken ein systemisch-evolutionäres Metasystem darstellt. Die Systeme entwickeln sich und streben nach besserer Organisation. Hier können im Zusammenhang mit Haken auch Wissenschaftler wie A.A. Bogdanov und Ludwig von Bertalanffy genannt werden, die über den Systemcharakter der Welt geschrieben haben. Nach der Vorstellung des Autors, die auf der Lehre von Hermann Haken und den Ideen von Bogdanov und Bertalanffy basiert, stellt Musik den Höhepunkt der systemisch-evolutionären Welt dar. Allerdings: ausgehend davon, dass im Sinne des Autors der Synergetismus von Hermann Haken und der Synergismus von Gregorios Palamas verbunden werden, bedeutet die Musik, als Kronung der systemisch-evolutionären Welt, die authentische Begegnung der Energien Gottes und des Menschen. Von hier aus wenden wir uns der Analyse der bezeichneten evolutionären Bewegung und vor allem der Evolution „Natur–Gesellschaft“ zu.

Die Tatsache, dass die Natur eine Voraussetzung der Gesellschaft ist, wird von A.G. Masleev dargelegt. Nach Masleev „steht die Natur als konstante und [obligatorische] Bedingung der sachlich-praktischen Existenz ... der Gesellschaft“². Es existiert eine Vielzahl von Konzepten zur Relation zwischen Natur, Gesellschaft, Kultur, Kunst. Für den Autor ist jedoch die Bewegung der Welt dem Licht entgegen am wichtigsten, also: die Bewegung des Menschen zu Gott. Es kommt zur Ansammlung, Konzentration der Energie von der Natur hin zur Musik.

¹ *Gregorios Palamas, Erzbischof*. Triaden zur Verteidigung der heiligen Schweiger (Übers. a.d. Griechischen, 4. Aufl.). S. 327.

² *Masleev A.G.* Dialektik der Beziehung von Natur und Kultur. In: V.A. Konev et al. (Hrsg.), *Dialektik der Kultur: Artikel Sammlung*. Kujbyshev, 1982. S. 52.

Die Welt empfängt quasi die Gabe Gottes für Ihre Vervollkommnung. In diesem Sinne kann man über die Erleuchtung als dem Erwachen der Welt und dem Erwachen der Materie sprechen. Und diese Erwachung erscheint dem Autor genau in dieser systemischen Entfaltung, die von ihm aufgeführt wurde: Natur – Gesellschaft – Kultur – Kunst – Musik.

In einer bestimmten Phase ihres evolutionären Werdens generiert – so die hier vertretene These – die Gesellschaft die Entstehung einer Kultur. Man muss betonen, dass in der (russischen) wissenschaftlichen Literatur Gesellschaft und Kultur in der Regel kaum abgegrenzt werden. Gleichzeitig wird in den Werken einzelner (russischer) Wissenschaftler der Gedanke geäußert, dass Gesellschaft und Kultur zu unterscheiden sind, wobei die Kultur das qualitativ neue Niveau der gesellschaftlichen Entwicklung darstellt. In der hier reflektierten Literatur wurde dies am deutlichsten von A.K. Uledov ausgedrückt. Nach Ansicht des Wissenschaftlers

„ist die Kultur nicht ein struktureller Teil des Ganzen, ... sondern eher ein bestimmter qualitativer Zustand der Gesellschaft bei jeder Phase ihrer Entwicklung“¹.

So gesehen stellt die Kunst einen Abschnitt der Kultur-Evolution dar.

Bei diesem Abschnitt der evolutionären Entfaltung wäre es vor allem wichtig, die außergewöhnliche Verbindung zwischen Kultur und Kunst zu erwähnen, denn sie ist größer als die Verbindung zwischen Gesellschaft und Kultur, da die Kunst ein organischer Teil der Kultur ist. Es stellt sich die Frage: Warum ausgerechnet die Kunst in unserem Modell die Kultur in der evolutionären Bewegung als nächste Stufe ablöst? Die Frage ist berechtigt, denn Kultur enthält neben der Kunst noch Bereiche wie Wissenschaft und Philosophie, die in dieser Hinsicht fähig wären, Stufen ihrer Evolution zu werden.

Damit ergibt sich folgender Sinn: Der Begriff „Kunst“ hat (im Russischen) zwei Bedeutungen: Handwerk/Fertigkeit und Kunst im „eigentlichen“ Sinn. Die am weitesten entwickelte Kultur wird zur Meister-Kultur: Kunst also als Fertigkeit im Sinne von Handwerk. Und die perfektteste Fertigkeit wird letztlich zur Kunst. Das heißt: als

¹ Uledov A.K. Zur Definition der Kulturspezifik als einer sozialen Erscheinung. Zeitschrift für Philosophische Wissenschaften. 1974. N 2. S. 27–28.

Kunst kann auch das gelten, was wir nicht gewohnt sind, als solche zu bezeichnen, wie zum Beispiel ein perfektes Fußballspiel. Ist das denn aber dann nicht mehr (nur) Sport, sondern vielmehr Theater – ein Schauspiel? Wo ist die Grenze zwischen Kunst und Handwerk/Fertigkeit? Mir [Klujev] scheint, Masleev konnte sie auch nicht definieren, denn für ihn gehörte nicht nur Sport, sondern auch ... Sex zur Kunst! Mit anderen Worten: die Kunst wird zum Höhepunkt der Erscheinung der kulturellen Schaffung – und Musik wird zur neuen künstlerischen Dimension. Das heißt: die Energie des Menschen, der die Gesellschaft, Kultur, Kunst, Musik schafft, all das wird mit den Energien Gottes gekoppelt, ich [Klujev] würde sogar sagen, der Mensch wird immer mehr mit Gottes Gabe gefüllt und erfüllt.

Diese Situation lässt sich, so betrachtet, auf die Tatsache zurückführen, dass die Kultur am ehesten von der Kunst verwirklicht wird. Aussagekräftig ist die Ansicht von M.S. Kagan:

„Die Kunst als Teil der Kultur zeigt im Gegensatz zu allen anderen Kulturbereichen die Kultur nicht einseitig, sondern ganzheitlich. Mit anderen Worten, ist Kunst der Kultur isomorph, ... [deswegen] wird sie zu einer Art Modell ... der Kultur, ihr figuratives Porträt“¹.

Damit wird Musik zu einer neuen Stufe der Kunstevolution.

Musik und Kunst sind noch enger miteinander verbunden als im vorherigen Fall Kultur und Kunst. Kunst gehört zur Kultur, Musik ist die Kunst selbst, eine der Kunstarten. Und als eine Kunstart erweist sich die Musik als Quintessenz der Kunst. In dieser Hinsicht kann man die Aussage von S. H. Rappoport verstehen, dass

„wir ... in der Musik alle notwendigen und ausreichenden Seiten der Kunst in ihrer engsten Wechselwirkung, ihrer unaufloslichen Legierung vorfinden.“ Und weiter: *„Das Hauptmerkmal der Musik ... besteht offenbar darin, dass sie ... das ‚reinste‘ Modell der Kunst als ein besonderes System ist“².*

Dieses Zitat wurde ausgewählt, weil es für uns zur Synergie von H. Haken und Gregorios Palamas passt: in diesem System wird Musik

¹ Kagan M.S. Die Kunst im Kultursystem. In: M.S. Kagan (Hrsg.), *Ausgewählte Werke in 12 Bd. Bd. 3.* Sankt Petersburg, 2007. S. 109–110.

² Rappoport S.H. Das Wesen der Kunst und Beschaffenheit der Musik. In: I.A. Konstantinov & S.H. Rappoport (Hrsg.), *Ästhetische Skizzen. Ausgewählte Werke.* Moskau, 1980. S. 98, 100.

als Gipfel der systementwickelnden Welt betrachtet, die intensivste Annäherung des Menschen zu Gott ermöglicht.

Aus diesem Gesichtspunkt ist die Musik die Verkörperung der ultimativen Einheit von Materie und Geist, im Wesentlichen, die Verschmelzung von Materie und Geist. Man kann hier eine gewisse Parallelität zu W. Mastnaks Theorie des *Quantum Spirit* finden.

Energie der Klangstruktur

Aufgrund ihrer Manifestation verfügt Musik, verfügt musikalischer Klang, so die Ansicht dieses Artikels, über stärkste *Energien*. Dabei verstehen wir, dass diese Energie ursprünglich physisch war, sie wird aber zunehmend zum rein geistigen Erlebnis. Das ist in etwa mit einer zärtlichen Berührung der Lippen der Mutter auf den Wangen eines kleinen Kindes zu vergleichen, und es beginnt ihre riesige, enorme Liebe ihm gegenüber zu spüren.

Im alten Russland bildete diese Energie Grundlage des orthodoxen liturgischen Gesangs, der den Namen „*znamennyj raspev*“ hat. *Znamenij raspev* (*znamennij* beinhaltet die Bedeutung von Zeichen und steht damit den Neumen nahe, *raspev* bedeutet Gesang) ist die vertonte Verkörperung der Hesychasmus-Lehre: Ausprägung der Einswerdung der Energien des Menschen und der Energien Gottes im Klang. Nach Meinung orthodoxer Kirchenväter besteht das Ziel des liturgischen Gesangs geradezu im Bestreben nach maximaler Sättigung der Gläubigen mit Energie der göttlichen Gnade. So stellt der *znamennij raspev* einen authentischen russischen liturgischen Gesang dar.

Der Name des Gesangs stammt vom altslawischen Wort „*znamja*“, was in altrussischer Sprache „Zeichen“ bedeutet. *Znamjona* (oder *krju-ki*) sind Zeichen ohne Notensystem, die zum Notieren von Gesängen verwendet werden. Man kann gewisse Parallelen zu den Neumen sehen, jedoch bedarf es hier noch fundierter Forschung zur Parallelität zwischen dem russisch-orthodoxen Gesang und dem gregorianischen Choral.

Der Forscher des orthodoxen Gesangs, B.P. Kutuzov, sagte, *znamennyj raspev* sei

„Musik der Ikonen, also eine klingelnde Ikone ... Die Aufgabe des znamennyj raspev ist die gleiche wie die einer Ikone: Keine realistische Darstellung des inneren Lebens des irdischen Menschen mit seinen Erlebnissen und Empfindungen, sondern eine Purifikation der Seele von

*Leidenschaften, Spiegelung von Bildnissen der überirdischen, unsichtbaren Welt*¹.

Znamennyj raspev ist zum einen ein gesungenes Gebet, nach dem Text des „Jesusgebets“, zum anderen einstimmig, dem Hinweis von Apostel Paulus an Gläubige entsprechend, „auf dass ihr einmütig mit einem Munde den Gott und Vater unseres Herrn Jesus Christus verherrlichet“ (Röm 15,6).

Zur Gestaltung des znamennyj raspev dient ein spezielles *glas*-System, sogenannte *Osmoglasie* (vom altrussischen Wort für Achtstimmigkeit, Oktoechos). „Glas“, altslawisch, gleicht dem russischen Wort *Golos* (Stimme), im altrussischen Kirchengesang die Summe der diatonischen Popevka des Typs Trychord und Tetrachord².

Das System begann mit dem Brauch, an jedem der acht Tage des Osterfestes Gesänge mit einem besonderen Gesang – *glas* – aufzuführen. Aus dem achttägigen wurde bald ein achtwöchiger Gesangzyklus, beginnend am ersten Ostertag. Später entstand durch Wiederholung des Zyklus im Laufe des Jahres eine Art Kreislauf, der bis zum neuen Ostern andauerte.

Der Kreislauf des Osmoglasie-Zyklus im Laufe des Jahres ist die irdische Reflexion der kreisförmigen Bewegungen der Engelsränge, die die Herrlichkeit Gottes erblicken. Deshalb ähnelt das gesungene Gebet des Menschen, der an diesem göttlichen Kreislauf mittels *glas*-Gesängen beteiligt ist, dem *Gesang der Engel im Himmel*.

Die Ähnlichkeit des gesungenen Gebets und des Engelsgesangs wurde im russischen Reich ständig betont. Über diese Ähnlichkeit, am Beispiel des Gesangs der orthodoxen Kirche – dem *Cherubikon* – spricht stimmungsvoll und poetisch der Priester Pavel Florenskij:

„Welch geheimnisvolle Worte werden während der Liturgie gesungen! Wer kann ihnen ohne Ehrfurcht lauschen? Begreifen Sie: Wir stellen die Cherubim auf mysteriöse Weise nach! Wird nicht Ähnliches vom Ähnlichen nachgestellt? Und wir stellen Cherubim nach. Folglich hat jeder von uns etwas, was einem Cherub ähnelt, einem Cherub gleicht... Aber diese Ähnlichkeit ist nicht äußerlich, nicht externer Natur. Sie ist ... innerlich, geheimnisvoll und verborgen in den Tiefen der Seele. Es ist eine geistige

¹ Kutuzov B.P. Russischer znamennyj raspev (2. Aufl.). Moskau, 2008. S. 43.

² vgl. Musikenzyklopädie. In 6 Bd. Bd. 4. Moskau, 1978. Sp. 121.

Ähnlichkeit. Es gibt einen erhabenen wichtigen cherubischen Kern in unserer Seele, den Engelskern unserer Seele...¹.

Diese Wirkung wird vor allem dann erzeugt, wenn Zuhörer eine gewisse kulturelle oder geistige Verbindung zur russisch-orthodoxen Tradition haben.

Bei aller Bedeutung des Wortes gehört im gesungenen Gebet die prädestinierende Rolle der Musik. Nach dem Zeugnis des Kirchenhistorikers V.N. Losskij (1994)

„ist die evangelische Botschaft... das Wort, [welches]... nur eine ‚Referenz‘ auf ein noch wichtigeres Wort – ein Leibhaftiges Wort ist. ‚Liturgisches‘ Wort – eine Predigt, ... die keine ‚vergeblichen Worte‘ duldet, die nicht sieben Mal durch Feuer bereinigt wurden. Die Musik ist dazu berufen, genau diesem bereinigten Wort zu dienen, das mit dem Wort Gottes verbindet...².

Das betont auch der Philosoph Alexej Losev und weist darauf hin, dass „die Orthodoxie ... musikalisch-verbal ist“³.

Nach Meinung vieler bedeutender Vertreter der russischen Kultur stellt die Musik des gesungenen Gebets der russisch-orthodoxen Kirche den inhaltsvollen Kern und Ursprung der evolutionären *Entfaltung der Musik in Russland* dar. Berühmter Vertreter der russischen Kulturwelt des 19. Jahrhunderts, Fürst V. F. Odoevskij, ist wohl als einer der ersten darauf aufmerksam geworden. Er behauptete:

„Der Schlüssel zur Entdeckung der Gesetze der russischen Musik liegt im Allgemeinen in der russischen uranfänglichen orthodoxen Musik“⁴.

Odoevskij schrieb eine Vielzahl von Artikeln über den altrussischen orthodoxen Gesang, darunter: „*Kurze Notizen über Eigenschaften des russisch-orthodoxen Kirchengesangs*“, „*Der orthodoxe Kirchengesang und seine Noten, krjuki und andere Zeichen*“ und „*Zur Frage des*

¹ Florenskij P.A. Die ewige Freude (zum „Cherubimengesang“). In: Theologische Werke. 1982. N 23. S. 317.

² Losskij V.N. Theologische Grundlagen des kirchlichen Gesangs. In: V.I. Martynov (Hrsg.), Die Geschichte des liturgischen Gesangs [Ausbildungsmaterial]. Moskau, 1994. S. 237.

³ Losev A.F. Skizzen über den antiken Symbolismus und die Mythologie. Moskau, 1993. S. 882.

⁴ Odoevskij V.F. Ein musikalisch-literarisches Erbe. Moskau, 1956. S. 41 [Odoevskij V.F. Orthodoxer Kirchengesang und seine Noten-, Haken- und anderen Zeichen. In: Moderne Nachrichten. 1867. № 27. S. 106].

altrussischen Gesangs“. Zusammengefasst werden sie in seiner Arbeit *„Altrussischer Gesang. Das Handbuch zur Forschung der Grundgesetze der Melodie und Harmonie für Nicht-Musiker, insbesondere zur Entwicklung von Handschriften über unseren alten Gesang angepasst“*, das leider noch nicht veröffentlicht ist¹.

Heutzutage vertritt Professor Vjacheslav Medushevskij diese Sichtweise eindeutig. So schreibt er zum Beispiel über M. Glinkas Elegie *„Fuhre mich nicht unnütz in Versuchung“*:

„Die tiefliegende Bedeutung [dieser] Musik ... widerspricht den Worten: Sie handelt – ... über sehnsüchtiges Gebet über die Liebe. In der Einleitung gibt es keine Figurationen, keine lebendigen Energien der Liebe. Die Einleitung schien in der stillen Frage des Chorals erstarrt. Jedoch ... es erschienen die Figurationen und in der Melodie, die von ihrem erfrischenden Nass genährt wurde, entstehen sofort Inseln der spirituell gesammelten Gebetspsalmodie, die um Liebe bittet“².

Noch ein Kommentar von Professor Medushevskij zum Thema *Andante maestoso* aus *„Nussknacker“* von Tschairowskij:

„Das Thema ... ist ein Symbol der Demut, aber göttlicher, nicht mehr menschlicher Natur. Mit höchster Gelassenheit, Kraft und Würde steigt Gott in den Tod herab, um die Menschen aus dem ewigen Tod der Sünde zu befreien und ihnen ewiges Leben zu schenken... Wie tief Göttliche Liebe ist! Ist es möglich, das Wesen des christlichen Glaubens klarer auszudrücken...?“³.

Aus der Sichtweise von V.V. Medushevskij bestätigt die Zukunftsträchtigkeit der von mir (Klujev) ausgearbeiteten synergetischen Musiktherapie.

Und, natürlich, seine Äußerungen über die Arbeit der „Gruppe der Fünf“, vor allem, Musorgskij. So charakterisiert er die Einleitung zu Musorgskis Oper *„Chowantschina“* – „Morgendämmerung auf dem Moskau-Fluss“:

„In Bezug auf die Oper erfüllt die Einleitung die einzigartige Funktion des kathartischen Gipfels (in der russischen Tradition der Musik-

¹ Siehe auch Russische geistliche Musik. In 9 Bd. Bd. 3. Moskau, 2002.

² *Medushevskij V.V.* Geistliche Musik-Analyse [Ausbildungsmaterial, in 2 Teilen] (2. Aufl.). Moskau, 2016. S. 66.

³ a.a.O., S. 523.

wissenschaft wird unter Katharsis nicht nur eine emotionelle, sondern viel mehr ein geistig-mysteriösen Erfahrung verstanden). Seit Zeiten von Ch.W. Gluck war die Bestimmung der Ouvertüre in der vorläufigen Offenlegung des Inhalts der Oper zu sehen. „Die Morgendämmerung“ steht dem dramatischen Inhalt der Oper entgegen und beleuchtet ihn in besonderer Weise... Die Einleitung gibt diesen höchsten Bezugspunkt für die Wahrnehmung des Dramas“¹.

Heute gibt es in Russland viele Komponisten, die in verschiedenen Städten leben, deren Musik während der synergetischen Musiktherapie vorgespielt werden kann: N. Shirokov (Perm), I. Salnikova (Nowosibirsk), W. Ponomarev (Irkutsk), D. Stefanovich, A. Sledin, M. Zhuravlev (St. Petersburg), G. Gladkov, Je. Artemev, A. Mikita, A. Agazhanov, W. Dovgan (Moskau). Besonders nennenswert ist die Tätigkeit der Moskauer Komponisten, die zur Gruppe MOST (Musikverein „Moderne Tradition“), unter der Leitung von A. Mikita, gehören.

Den höchsten Stellenwert russlandweit genießt jedoch heute die Komponistin Sofia Asgatovna Gubaidulina (geb. 1931). Ihr ganzes Schöpferium ist die Behauptung des menschlichen Strebens nach der Wiedervereinigung mit dem Höchsten. Laut Gubaidulina sind Komponisten und Komponistinnen diejenigen, die die Verbindung des Menschen mit dem Höchsten wiederherstellen, und diese Ansicht bestätigt auch die Musikwissenschaftlerin V.N. Holopova „außer... Wiederherstellung [dieser Verbindung] keinen ernstern Grund, Musik zu komponieren“². Ganz klar wird das Ziel der Komponistin Gubaidulina in ihrer Komposition der Symphonie-Kantate „Hallelujah“ erreicht, denn diese Musik kann in der Strenge und Reinheit des emotionalen Tones mit der russischen Ikone verglichen werden. „Hallelujah“ ist eines der größten Werke im Werkverzeichnis von Gubaidulina. Diese Musik kann in der Strenge und Reinheit des emotionalen Tones mit der russischen Ikone verglichen werden.

¹ *Medushevskij V.V.* Geistliche Musik-Analyse [Ausbildungsmaterial, in 2 Teilen] (2. Aufl.). S. 313–314.

² *Holopova V.N.* Sofia Gubaidulina. Reiseführer durch die Werke. Moskau. 2001. S. 4.

Trans-Kription des Musikeinflusses auf den Menschen. Die Geburt der Musiktherapie

Natürlich stellt sich die Frage, wie die Musik die Verbindung des Menschen zu Gott wiederherstellt: Wie verbindet sie die menschlichen und göttlichen Energien? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir präzisieren, wie diese Beziehung zwischen den menschlichen und göttlichen Energien zustande kommt, und dafür gehen wir auf die Frage ein: wie definiert man den Menschen?

Wir kehren hier noch einmal zu der Idee des Hesychasmus über den „vollkommenen“ Menschen, der aus den drei Elementen *Körper, Seele* und *Geist* besteht, zurück. Folglich *stellt die Vereinigung der Energien des Menschen und der Energien Gottes die Zunahme der Energien des Menschen in der Reihenfolge: körperlich – seelisch – geistig* dar.

Die Dynamik der menschlichen Energien folgt nach der Lehre des Hesychasmus der Sequenz „körperliche – seelische – geistige“ und daher bestimmen Körper, Seele und Geist eine aufeinanderfolgende Überlagerung von Feldern. Diese Theorie stammt vom russischen Physiker und Wissenschaftshistoriker Sergej Hajtun. Der Wissenschaftler schreibt:

„Lebende und leblose Strukturen bestehen aus Molekülen, Moleküle – aus Atomen, Atome – aus Elementarteilchen. Elementarteilchen sind Klumpen von physischen Interaktionsfeldern. Atome, Moleküle, lebende Zellen – ... sind also bestimmte Strukturen, die durch physische Felder gebildet werden... Die Geräte müssen bei entsprechender Einstellung physische Felder anstelle der nichtphysischen erkennen“¹.

Nach Meinung des Autors sind

„Gravitations-, elektromagnetische und andere physikalische Interaktionsfelder primär, während chemische, biologische und andere Felder der nichtphysischen Interaktionen aus ‚physischen‘ ‚gewebt‘ sind und mehrschichtige Strukturen (Pattern) bilden“.

In diesem Zusammenhang vermutet Hajtun, dass es nicht auszuschließen ist, dass

„die menschliche Seele ein ‚Feldschatten‘ ist, der von den materiellen Strukturen geworfen wird, und dass der Geist ein ‚Feldschatten‘ der Seele ist“².

¹ Hajtun S.D. Das fundamentale Wesen der Evolution. In: Zeitschrift für Philosophie. 2001. N 2. S. 156.

² a.a.O., S. 156–157.

Russische Geistliche gehen von der spirituellen Seite aus, ähnlich der Voraussetzung zur Theorie von Hajtun, wenn sie die Verbindung der Elemente des Menschen erklärt. So bemerkt beispielsweise Erzbischof Lukas:

„Die Gesetze der Unveränderlichkeit der [materiellen] Elemente existieren nicht mehr, denn die Umwandlung von einem Element in ein anderes ist unwandelbar bewiesen“. Als „Form der Materie muss das elektromagnetische Feld betrachtet werden... Es wird durch Bewegung und Interaktion von Elementarteilchen – Elektronen und anderen erzeugt“¹.

Jedoch wird hier das elektromagnetische Feld nicht mehr als typisch materiell aufgefasst – es erscheint als „halbmateriell“. Und wenn das so ist, schließt Lukas, ist es unmöglich, „die Legitimität unseres Glaubens ... an die Existenz [des Nichtmateriellen] zu leugnen“. Und Lukas Ansicht nach ist der Mensch die Verkörperung dieses Multifeldraums durch die Einheit seines Leibes, seiner Seele und seines Geistes, wobei der Geist federführend ist.

„Im Geiste, – bemerkt der Denker, – ... bleiben alle Handlungen [des Körpers und der Seele] erhalten“².

Der Anstieg „Körper – Seele – Geist“ wird vom russischen Literaturwissenschaftler, Kulturwissenschaftler, Professor am Pariser Orthodoxen Theologischen Institut, W. Weidle, besonders interpretiert. Die Seele, so Weidle, – „sei die Seele des Körpers“, der Geist – „die Seele der Seele“³. Wie aber wirkt die Musik auf diese sich entwickelnde Dynamik: Körper – Seele – Geist?

Um diese Frage zu beantworten, müssen wir – so die Annahme in diesem Artikel – bedenken, dass Körper, Seele und Geist des Menschen jeweils von drei Bereichen seiner Psyche gesteuert werden, die hier als das *Unbewusste*, das *Bewusstsein* und das *Überbewusstsein* benannt werden. Nach der hier vertretenen These ist der Körper dem Unbewussten zugehörig, die Seele dem Bewussten und der Geist dem Überbewusstsein. Des weiteren gehen wir davon aus, dass die Musik im Laufe ihres Einflusses auf den Menschen seine psychische Aktivität

¹ Lukas, Erzbischof. Körper, Geist und Seele. Moskau. 2020. S. 14, 17.

² a.a.O., S. 187.

³ Weidle W. Das Sterben der Kunst. Moskau. 2001. S. 55. Das Buch wurde 1936 auf Französisch und 1937 auf Russisch in Paris veröffentlicht. Die Übertragung des Zitats wurde aus der russischen Neuauflage von 2001 vorgenommen.

in Abfolge *Unbewusstes – Bewusstsein – Überbewusstsein* verstärkt. Wie aber geschieht das?

Der Einfluss der Musik auf das Unbewusste ist – so unsere These – in der Entsprechung ihrer Veranlagung mit der Veranlagung der inneren psychophysiologischen Prozesse begründet. Wie G.V. Voronin bemerkt, „in der modernen musikalischen [Struktur] hat die jahrhundertealte auditive Selektion, gerichtet vom melodisch-harmonischen Instinkt der Menschheit, für ein hohes Maß ihrer Übereinstimmung mit [Strukturen] der inneren... psychophysiologischen ... Prozesse gesorgt“¹.

Auf dieser Grundlage zieht Voronin den Schluss, dass „die Musik in uns irgendwie ursprünglich schon vorhanden, verborgen sei, aber wir nehmen sie nicht wahr“².

Die Musik beeinflusst das Unbewusste und stimuliert seine Entwicklung, mit anderen Worten, eine konsequente Entwicklung in das Bewusstsein und weiter – in das Überbewusstsein. Auf welche Weise ist dies möglich? Betrachten wir zuerst den Einfluss der Musik auf das Bewusstsein durch das Unbewusste. Es wurde herausgefunden, dass der musikalische Klang aufgrund der Übereinstimmung seiner Architektonik mit der Architektonik der psychophysiologischen Prozesse des Menschen, auf das Unbewusste einwirkt. Gleichzeitig bilden „musikalische Intonationen“ (dieser Begriff Asafevs ist zentral in der russischen Musikwissenschaft) den inhaltlichen Kern, die innere Füllung der musikalischen Architektonik. Nach B.V. Asafev, „ist Musik die *Kunst des intonierten Sinnes*“³, was als Idee für unsere Gedankenfolge sehr wichtig ist. Die Notwendigkeit, diese verständliche Entstehung (Bedeutung) der musikalischen Intonation zu entschlüsseln, trägt zweifellos zur Entwicklung des menschlichen Bewusstseins bei. Und wie wirkt die Musik auf das Überbewusstsein des Menschen über sein Bewusstsein?

Angesichts der Tatsache, dass die verständliche Formation der musikalischen Intonation einen äußerst generalisierten Charakter hat,

¹ Voronin G.V. Das zeitgenössische Musiksystem als eine Selbstreflexion der Organisation des Unbewussten. In: A. S. Prangishvili et al. (Hrsg.), *Das Unbewusste: Natur. Funktionen. Untersuchungsmethoden*, 4 Bd. (Bd. 2, Tiflis). 1978. S. 609.

² a.a.O., S. 610.

³ Asafev B.V. *Musikalische Form als Prozess* (Bd. 1 u. 2, 2. Aufl.). Leningrad, 1971. S. 344.

bedarf es einer kreativen „Erleuchtung“, um sie zu entschlüsseln, nämlich der menschlichen Intuition. Letzteres, nach J.L. Feinberg,

„ist ein synthetisches Urteil, welches auf der Mobilisierung von ... einer großen Bandbreite von sinnlichen, bildlichen und intellektuellen Assoziationen beruht, die von einer einheitlichen ‚Idee‘, einer ‚Gestalt‘, einem Erlebnis umfasst werden, was nicht adäquat diskursiv, mit ‚vernünftigen‘ Worten ausgedrückt werden kann“¹.

Folglich ist die Entfaltung der Intuition die Aktivität des Überbewusstseins. Die Musik wirkt aufeinanderfolgend auf das Unbewusste, dann auf das Bewusstsein des Menschen und weckt sein Überbewusstsein. Dieser Prozess wird im Allgemeinen vom Schweizer Musikwissenschaftler und Philosoph Ernst Kurth beschrieben.

Laut Kurth drückt sich die Wirkung der Musik in der zunehmenden Spannung in uns aus. Diese Spannung wird nach Kurth von „bearbeitenden Energien“, die den „sinnlichen Eindrücken vorausgehen“, bereitgestellt². In diesem Zitat geht es um zwei Typen der physischen Energie, die geistig verinnerlicht wird (nahe dem, was beim *znamennij raspev* geschieht). Und es ähnelt sehr dem, worüber W. James in seinem Buch *„Die Vielfalt religiöser Erfahrung“* schreibt. Ich führe zwei Zitate aus diesem Buch auf:

„Im Prozess der Bewusstseinsbewegung entstehen, ‚einem wandelnden Feuer‘ ähnliche wandernde Höhepunkte des Bewusstseins – Ideen-Gruppen, die dort herrschen und seinen Willen lenken. Jeder dieser Höhepunkte stellt das ‚Zentrum seiner [des Menschen] ... Energie...“³.

Diese Energie ist nach Meinung von James im Endeffekt physischer Natur.

„Wir wissen nur“, betont der Philosoph, „dass Gefühle, Gedanken und Glauben leblos und kalt, oder auch heiß und voller Leben sein können und wenn eines unserer Gefühle erwacht und entflammt, kristallisiert sich alles in unserer Seele drumherum, oder, mit anderen Worten

¹ Feinberg J.L. Zum Problem der Gegenüberstellung der Synthese der Wissenschaften und der Kunst. In: D.D. Blagoj et al. (Hrsg.), *Interaktion und Synthese von Kunst*. Leningrad, 1978. S. 205.

² Kurth E. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bachs melodische Polyphonie (Übers. a.d. Deutschen). Moskau. 1931. S. 40.

³ James W. [The varieties of religious experience]. (Transl. from Engl., 5th ed.). Moscow, 2017, p. 155.

„treibende Energie‘ der Idee, die lange Zeit potentiell war, verwandelt sich in kinetische ... wir müssen ... auf Begriffe zurückgreifen ... die aus der Mechanik entlehnt sind“¹.

Über verschiedene Arten solcher Energien, die tatsächlich auf zwei reduziert werden können, spricht auch Kurth. Bezüglich der ersten meint er:

„Der Einfluss der Energie [dieser Art] ... durchdringt alle einzelnen Töne des melodischen [linearen] Flusses... Der Spannungszustand einer bestimmten Empfindung ist daher immanent für einzelne Töne der melodischen Linie, er ist untrennbar mit ihr verbunden... Der innere Prozess [der in der melodischen Bewegung zum Vorschein kommt] ... findet sich in einem einzelnen Ton wieder [der aus dem gesamten Bund isoliert und hinsichtlich seiner Spannung untersucht wird], als Opposition der Empfindung der Ruhe. Darin verbirgt sich ... der Spannungszustand, ... [den man definieren kann] als ‚kinetische (motorische) Energie‘“².

Und hinsichtlich der zweiten Art:

„Jeder Ton, der die lebende Kraft aus der linearen Verbindung der Bewegung, zu der er gehört, leiht, überträgt die Spannungskraft in die Akkordsysteme, in die er einschlägt“. „Unter Berücksichtigung der Akkordkonformität, zu der der Ton gehört, der eine kinetische Spannungskraft hat, [kommt man logischerweise] zum Konzept des Energiezustandes in Akkorden, ... [der benannt werden kann als], potentielle Energie“³.

Laut Kurth erzeugen diese zwei Energiearten, die *kinetische* und die *potenzielle* Energie, die Musik in uns.

„Der Anfang der Musik ... sei weder Ton noch Akkord ... oder irgendein anderes Klangphänomen. Der Ton ist nur der Anfang, das einfachste Phänomen des äußeren Klanges... Aus den Schwingungen der Saiten ... entsteht nur ein Klangeindruck, aber keinesfalls Musik. Musik ist ein Kampf der Kräfte, die Entstehung in uns“⁴.

Somit hilft im Angesicht der Synergie und orthodoxen Tradition die Musik beim Emporsteigen des Menschen zu Gott. Und das ist un-

¹ James W. [The varieties of religious experience]. (Transl. from Engl., 5th ed.), p. 156.

² Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie (Übers. a.d. Deutschen). S. 41–42.

³ a.a.O., S. 74.

⁴ a.a.O., S. 39-40.

sere Konzeption der Musiktherapie – und um genauer zu sein: synergetische Musiktherapie.

Musiktherapie: Unerfüllte Ressourcen

In der dargestellten Betrachtung finden wir die Musiktherapie in gewissem Sinn bereits in der Ära alter Kulturen: im alten Indien, in China, in Ägypten. Eine besondere Entwicklung genoss sie im antiken Griechenland, dank Pythagoras, Plato, Aristoteles.

Die alten Griechen nutzten die Musik aktiv als ein Medium zur Forderung der *Wiedervereinigung des Menschen mit Gott*. Hier, vermuten wir, geht es um die von den alten Griechen spezifisch gedeutete höhere Realität (natürlich nicht über die Olympischen Götter).

Der Dialog mit Gott wird in der musikalischpoetischen Praxis der alten Griechen deutlich. Laut der sowjetischen Philologin O.M. Freudenberg ist der altgriechische Sänger

„nicht allein, ... dieser [Sänger] besteht aus einer bestimmten Anzahl von Personen, die an einem bestimmten Ort leben, ein bestimmtes Alter und Geschlecht haben. In den Versen, die dieser vielfache [Sänger] singt ..., nennt er sich im Singular und sagt über sich selbst nicht ‚wir‘, sondern ‚ich‘; aber das, was er erzählt, bezieht sich nicht auf ihn selbst, sondern auf den Gott“¹.

Im europäischen Mittelalter – in der Zeit der Behauptung des *Christentums*, treffen wir auf Gedanken der Kirchenväter über die Rolle der Musik bei der Führung des Menschen zu Gott: Gregor von Nyssa, Gregor von Nazianz, Basilius der Große, Johannes Chrysostomos, der heiliggesprochen wurde und in der russisch-sprachigen Literatur als Heiliger betitelt wird. In diesen Schriften betonen die Kirchenväter, dass die Unterstutzung der Musik in der erstrebten Einswerdung während des Gesangs beim Gottesdienst im Tempel stattfindet. Patriarch Johannes Chrysostomos unterschied sogar in diesem Zusammenhang zwei Arten von Gesang in der Kirche – Psalmen (griechisch ψαλμός – Lobgesang) und Hymnen (griechisch ύμνος – Preisgesang):

„Wenn du geübt bist, Psalmen zu singen, wirst du auch Hymnen singen können. Und diese Aufgabe ist göttlicher. Denn die Psalmen stehen für alles

¹ Freudenberg O.M. Poetik der Handlung und des Genres. Moskau, 1997. S. 41.

*Menschliche, und Hymnen, im Gegenteil, enthalten nichts Menschliches. Hymnen, und nicht Psalmen, werden von himmlischen Kräften besungen*⁴¹.

In der Renaissance fand ein bedeutendes Ereignis statt: die Trennung des Menschen von Gott. An die Stelle Gottes stellte der Mensch die Natur. Diese Haltung des Menschen während der Renaissance wurde von vielen Philosophen kritisiert. Gemäß Nikolaj Berdjajev

*„war die Ansprache zur Natur in der Renaissance ... nichts für geistig gepragte Individuen... Damit der Mensch sich voll und ganz bejahen kann und die Quelle und den Zweck seiner Kreativität nicht verliert, muss er nicht nur sich selbst, sondern auch Gott bejahen. Er muss das Bild Gottes in sich bejahen*⁴².

Dieses Thema wird weiter unten behandelt, dieser Ansatz hat das Interesse zur Natur bedingt und, was für uns wichtig ist, die Geburt der ersten deutlich in der Geschichte ausgeprägten Richtung in Musiktherapie: Musiktherapie in der Medizin.

Im Streben nach Natur lag aber auch ein positives Moment: Sie gab den Impuls zur Entwicklung der *Wissenschaft*. Die Wissenschaft beginnt den Menschen als ein natürliches *leiblich-seelisches* Wesen zu erforschen, und zwar vorrangig seine *leibliche* Seite. Es entwickelt sich die *Medizin* – als ein Bereich der Biologie, der nach Wegen der Behandlung verschiedener Erkrankungen des Menschen, anfänglich hauptsächlich physischer Erkrankungen, forscht. Musik unterstützt dabei die Medizin. Es entsteht die erste, deutliche, separate Fachrichtung in der Musiktherapie – *Musiktherapie in der Medizin*.

Einer der ersten Ärzte der Renaissance, der die therapeutische Wirkung der Musik auf chirurgische Patienten untersuchte, war der französische Arzt Ambroise Paret. Auch der englische Arzt Robert Burton wurde auf die Heilkraft der Musik aufmerksam. Und A. Kircher schlug in seinem Werk *„Phonurgia Nova“* („Neue Lehre über den Klang“) eine mechanische Theorie der „Iatromusik“ (der „heilenden Musik“: vom griechischen Begriff *ιατρός* – Arzt) vor, welche den therapeutischen Einfluss der Musik mit physischen und chemischen Prozessen, die sich im Körper während ihrer Wahrnehmung abspielen, erklärte.

¹ *Johannes Chrysostomos, Patriarch*. Abhandlungen über Psalmen (Komplettes Werkverzeichnis in 12 Bd., Bd. 5). Moskau, 2017. S. 580.

² *Berdjaev N.A.* Der Sinn der Geschichte. In: N.A. Berdjajev (Hrsg.), *Der Sinn der Geschichte*. Das neue Mittelalter. Moskau, 2017. S. 146–147.

In Europa brachte das 18. Jahrhundert eine Reihe von Wissenschaftlern hervor, die sich für das therapeutische Potenzial der Musik interessierten: L. Roger, I. Ambro, R. Brocklesby, E. Nicolai.

Roger schrieb eine kritische Arbeit über die Wirkung der Musik auf den menschlichen Körper und empfahl einen wissenschaftlichen Ansatz für Experimente auf diesem Gebiet. Ambro bereitete das Manuskript „*De salutari musices in medicina usu*“ („Über Behandlung mit Musik, die in der Medizin verwendet wird“). Brocklesby schrieb eine Theorie der Musiktherapie.

Nicolai erforschte die physiologischen Reaktionen, die durch das Hören der Musik verursacht wurden, die sich in der Veränderung des Pulses, der Herzaktivität und des Atmungsrythmus bemerkbar machten. Laut Nicolai kann Musik als Impuls wirken, der Affekte freisetzt und so eine therapeutische Wirkung erzeugt.

Einen neuen Sprung in der Entwicklung der Wissenschaft gab es im 19. Jahrhundert. Zu dieser Zeit rückte die Seele (Psyche) in den Mittelpunkt als das führende Element des Menschen. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit zunehmender Behauptung des romantischen „Lebensprogramms“, wird der Wert der menschlichen Seele betont. Laut N.J. Berkovskij gibt es für Romantiker „*einen Menschen in der Seele, mit all seinen Möglichkeiten, all den nicht gegangenen Wegen, die jedoch für ihn möglich sind*“¹.

Es ist klar, dass zur Wirksamkeit der Erforschung der menschlichen seelischen Entfaltungen die Musik verwendet wurde. Das wiederum trug zu Ideen in der Musiktherapie bei. So entsteht die zweite separate Fachrichtung in der Musiktherapie – *Musiktherapie in der psychologischen Beratung (Therapie)*.

In dieser Zeit erscheinen neue markante Wissenschaftler, die Interesse an den therapeutischen Eigenschaften der Musik zeigten: K. Schneider, L. Raudnitz, P. Lichtenthal, J. Esquirol. Schneider beschrieb die vielfältigen psychischen Reaktionen auf einzelne Musikarten und charakterisierte die psychische Auswirkung des Spielens auf verschiedenen Instrumenten. Raudnitz beschrieb den Einsatz der Musik zur Behandlung von Psychosen. Lichtenthal lieferte Nachweise des Einflusses der Musik auf verschiedene psychische Prozesse.

¹ *Berkovskij N.J.* Die Romantik in Deutschland (2. Aufl.). Sankt Petersburg, 2001. S. 42.

Der französische Wissenschaftler Jean Etienne Dominique Esquirol ist einer der Gründer der wissenschaftlichen Psychiatrie, Autor des wissenschaftlichen Traktats zur Psychiatrie „*Des maladies mentales...*“ („Die Geisteskrankheiten in Beziehung zur Medizin und Staatsarzneikunde“ [Hrsg. 1838]) und begann Musik als Heilmittel in psychiatrische Einrichtungen einzuführen.

Für die synergetische Musiktherapie war ein wichtiger Meilenstein der Kulturentwicklung der Beginn des 20. Jahrhunderts, denn es wird ein Versuch unternommen, zu Gott zurückzukehren. Dieser Versuch war verbunden mit der Tätigkeit des österreichischen Philosophen Rudolf Steiner, dem Gründer der Anthroposophie (von den griechischen Worten *ἄνθρωπος* – Mensch – und *σοφία* – Weisheit – zusammen „menschliche Weisheit“). Die Lehre wird von Steiner als „Geisteswissenschaft“, ein Erkenntnisweg, der das Geistige im Menschen zum Geistigen im Universum führen will, verstanden. Und er glaubte, seine Lehre sei die Vertiefung des Christentums.

Die Lehre von Steiner wurde jedoch nicht von allen gut aufgenommen. Erzpriester Sergej Bulgakov vertrat die Meinung, dass durch *„vollkommenes Fehlen [bei Steiner] der theologisch-philosophischen Definition des Geistes und des Geistigen es möglich ist, diesen Begriff in Bezug auf das Lebendige, das Seelische, das Geistige zu verwenden. Dadurch fällt der Übergang vom Geiste zu den ‚Leibern‘, und in den Leibern vom ‚physischen‘ Leib zu den Leibern der aufsteigenden Geistigkeit, zum ‚ich‘ und zu dem, was hinter dem ‚ich‘ liegt, unglaublich leicht. Dieser angebliche Spiritualismus ... zerstört gleichermassen das Wesen des geistigen und des nichtgeistigen Daseins“*¹.

So sei die Lehre von Steiner *„weder eine ‚Vertiefung des Christentums‘, ... noch nicht einmal ... eine besondere Strömung im Christentum, – sie ... hat nichts mit dem Christentum zu tun, und diese Annäherung ist eine Selbsttäuschung...“*².

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts wird ein neuer Versuch des Durchbruchs zum Geistigen unternommen. Er wurde durch die Wiederbele-

¹ Bulgakov S.N. Christentum und Steiner'sche Bewegung. In: S.N. Bulgakov, N.A. Berdjaev et al. (Hrsg.), Die Seelenwanderung: Sammlung. Moskau, 1994. S. 231–232.

² a.a.O., S. 248.

bung des Interesses zum orthodoxen Glauben weltweit verursacht. Die orthodoxe Bewegung in Russland hat sich deutlich verstärkt.

In Russland ergriff der Autor dieses Artikels diesen Trend, um die Verwendung der Musik in der Entwicklung der geistigen Sphäre des Menschen zu intensivieren. So entstand eine für Russland neue Erfahrung der Entstehung einer eigenständigen Fachrichtung in der Musiktherapie – *Musiktherapie in der Pädagogik*. Warum haben wir unsere Absicht als eine pädagogische Aufgabe definiert? Tatsache ist, dass die Pädagogik sich mit *Bildung*, wortlich mit *Schaffung*, befasst. Wenn wir über die Bildung – Schaffung des Menschen – sprechen, spielt hier die *Behauptung der geistigen Dimension im Menschen* die wichtigste Rolle.

Musiktherapie als *Technologie der Unterstützung des Menschen auf dem Weg seines geistigen Aufstiegs* wurde von uns noch 1994 vorgeschlagen (im Vortrag „Das Problem des bio-sozio-kosmischen Einflusses der Musik auf den menschlichen Organismus“, der in St. Petersburg bei der internationalen wissenschaftlichen Konferenz „Bildung in der modernen Welt“ gehalten wurde). Später wurde von uns eine Reihe von Artikeln zu diesem Thema verfasst, und von 2008 bis 2017 wurden an der Fakultät für Musik (ab 2013 am Institut für Musik, Theater und Choreographie) der Russischen Staatlichen Pädagogischen Herzen Universität zehn internationale wissenschaftspraktische Konferenzen organisiert und durchgeführt, die der therapeutischen Verwendung der Musik (und der Kunst im Allgemeinen) bei der Pädagogik gewidmet waren¹.

So fördert die Musiktherapie im pädagogischen Prozess die Schaffung eines „vollkommenen“ Menschen oder, wie es jetzt üblicherweise in der Wissenschaft bezeichnet wird, die Ganzheit des Menschen. Was die Integrität des Menschen ausmacht, erklärt der deutsche Philosoph, Psychologe und Psychiater Karl Jaspers. Nach dem Standpunkt des Philosophen sollte es in Bezug auf die Integrität nicht um eine klar definierte Gegebenheit, sondern um eine gewisse Potenzialität gehen. Jaspers stellt die Frage: Was definiert die Letztgenannte? Und gibt zur Antwort: Sie

¹ Musiktherapie in der Musikausbildung – Kunsttherapie in der künstlerischen Bildung. 10 internationale wissenschaftspraktische Konferenzen. Sankt Petersburg, 2008–2017 (Zusammenfassung) (Verf. und Hrsg. Prof. A.S. Klujev). Sankt Petersburg, 2018.

wird durch das Wissen des Menschen bestimmt, dass „es den Gott gibt“, dass der Mensch „unmittelbar von Gott geschaffen wird“¹.

Der von uns vorgeschlagene Ansatz erhielt eine Anerkennung von russischen Musiktherapeuten. Als Indikator hierzu gilt die gegenwärtige Existenz von drei Bereichen der Musiktherapie in Russland: *Musiktherapie in der Medizin* (Leiter: S.V. Shushardzhan), *Musiktherapie in der psychologischen Beratung (Therapie)* (Leiter: V.I. Petrushin) und *Musiktherapie in der Pädagogik* (Leiter: Autor dieses Artikels).

Wir glauben, dass die Zukunft der Musiktherapie in der komplexen Entwicklung der drei von uns genannten Modi liegt: Musiktherapie in der Medizin, Musiktherapie in der psychologischen Beratung (Therapie) und Musiktherapie in der Pädagogik. In ihrer organischen Vereinigung, Paarung sehen wir die Entwicklungsperspektiven der musiktherapeutischen Tätigkeit.

Zur Steigerung der Effizienz und des Einklangs der zukünftigen musiktherapeutischen Praxis bieten wir an, ein großes internationales Projekt zu organisieren, an dem Experten aus unterschiedlichen Wissensbereichen teilnehmen würden: Philosophie, Anthropologie, Kulturologie, Musik, Psychologie, Physiologie, Biologie, Medizin aus verschiedenen Ländern – Europa, Asien, Amerika, Afrika, Pazifik. Da stellt sich die Frage: Wie kann Musiktherapie aktuelle soziokulturelle Probleme lösen? Es ist kein Geheimnis, dass wir heute in einer großen Gesellschaft leben, die nicht besonders zur geistigen Anstrengung neigt.

Wie kann Musiktherapie der Gesellschaft helfen, Gesundheit zu erlangen? Vielleicht kann man den Kongress auch so nennen: „Musiktherapie und Gesundheit der Gesellschaft: Probleme und Perspektiven“ (natürlich ist das nur ein Arbeitstitel).

¹ *Jaspers K. Allgemeine Psychopathologie* (Übers. a.d. Deutschen). Moskau. 2020. S. 894, 897, 909, 912, 900.

Prof. W. Mastnak
Hochschule für Musik und Theater, München

ALEKSANDR KLUJEVS SYNERGETISCHE MUSIKTHERAPIE AUS INTERDISZIPLINÄRER PERSPEKTIVE

Aleksandr Klujev kann wohl als die zentrale Figur gegenwärtiger russischer Musikphilosophie angesehen werden. Als profunder Kenner russischer Geistesstraditionen und westlicher Philosophie- und Sozialgeschichte ist ihm klar, auf welche Verständnisschwierigkeiten sein Ansatz im „Westen“ stoßen könnte. Aufgrund dessen hat er mich gebeten, zu seinem Beitrag eine kleine analytische Perspektive zu schreiben – ein Wunsch, dem ich sehr gerne nachkomme.

Praxis versus Definition

Der Begründer der modernen Wissenschaftstheorie, der österreichisch-britische Philosoph Sir Karl Raimund Popper, stand Definitionen durchaus kritisch gegenüber, nicht zuletzt auch mit dem Argument, dass sich Dinge in ihrer Erscheinungsform und Praxis selbst definieren. Das trifft mit voller Schärfe auf die vorliegende Thematik zu.

Musiktherapeutische Gesellschaften und Berufsverbände des Westens geben teils Definitionen von Musiktherapie in einem autoritativen Duktus – so, also wäre von nun ab für immer und ganz eindeutig festgelegt, was Musiktherapie denn sei oder zu sein habe. So heißt es etwa in der Definition der American Music Therapy Association:

„Music Therapy is the clinical & evidence-based use of music interventions to accomplish individualized goals within a therapeutic rela-

tionship by a credentialed professional who has completed an approved music therapy program“.

Nun trifft so ziemlich nichts, was diese Definition beinhaltet, auf Klujevs Synergetische Musiktherapie zu: sie ist weder primär klinisch ausgerichtet noch im Sinne evidenzbasierter Medizin evidenzbasiert. Ihr liegt keineswegs zwingend eine explizite therapeutische Beziehung zugrunde, ja es müssen nicht einmal Interventionen vorliegen, die dazu gedacht sind, individuelle Ziele zu verfolgen. Und sie wird nicht unbedingt von jemandem angewandt, der ein „anerkanntes“ Musiktherapiestudium absolviert hat und als Musiktherapeut zugelassen ist, was ohnedies länderspezifisch höchst unterschiedlich ist.

Nun kann allerdings Aleksandr Klujevs Synergetischer Musiktherapie nicht so einfach ihre Existenz als Musiktherapie abgesprochen werden, was im Umkehrschluss Definitionen wie die obige – auch im Sinne Karl Poppers – relativiert, womit auch klar wird, dass derartige Definitionen Festlegungen sind, die eben nur für den Geltungsbereich der Definitionsgeber zutreffen. Im Sinne der Amerikanischen Gesellschaft für Musiktherapie ist Klujevs Ansatz folglich keine Musiktherapie. Wenn wir aber eine philosophisch und kulturell breitere Sicht geltend machen, dann ist sein Modell sogar eine bedeutende Bereicherung der globalen musiktherapeutischen Szene.

Energie und Synergie

Kaum ein Begriff ist in der internationalen Medizin- und Therapieszene so umstritten und wird so unterschiedlich belegt, wie jener der Energie. Wir brauchen nur etwa Sigmund Freunds Triebenergie, Wilhelm Reichs Orgonenergie, den physiologischen, an Adenosintri-phosphat gebundenen Begriff der Energie, die Qi-Energie der Chinesischen Medizin und das energetische Moment im Feld des Quantenbewusstseins miteinander zu vergleichen, um eine Vorstellung von der Heterogenität dessen, was unter „Energie“ verstanden werden kann, zu bekommen. Und ähnlich verhält es sich beim affinen Begriff der Synergie.

Aleksandr Klujev bringt dahingegen einen völlig andersartigen Begriff von Energie ins Spiel: die Energie des vollkommenen Menschen und die Energie des Göttlichen, die – bildlich wie in einer Art spiritueller Kernfusion – verschmelzen können, was zu einer gewissermaßen erhöhten Energie führt. Diese Theorie steht nun freilich – auch

im Bereich künstlerischer Therapien – mit atheistisch-positivistischen Auffassungen in Widerspruch. Andererseits steht sie allerdings mit zahlreichen transkulturellen Phänomenen von Heilung sowie von subjektiv empfundener Energie in der mystischen Verschmelzung mit Gott im Einklang.

Carl Dahlhaus hat im Hinblick auf Musik immer wieder betont, dass Kritik in ihrer Art mit dem Wesen des kritisierten Gegenstands zusammenpassen muss und Wolfgang Roscher, der Begründer der Polyästhetischen Erziehung, hat dies in Anlehnung an Dahlhaus gerne so ausgedrückt:

„Wenn man ein Potpourri beliebter Operettenmelodien nach Kriterien des Kontrapunkts bewertet, so wird dieses schlecht davon kommen – ebenso wie Bachs Musikalisches Opfer schlecht aussteigt, wenn man es am Unterhaltungswert für die breite Bevölkerung misst.“

Umgelegt auf Klujevs Begriffe von Energie und Synergie heißt dies, dass jene Entitäten aus seiner Theoriebildung heraus verstanden werden müssen. Wir mögen komparatistische Untersuchungen anstellen, was erhellend sein kann. Kritik aus ungeeigneter Perspektive allerdings wird zwangsweise scheitern.

Orthodoxe Tradition

Im Jahr 2020 wurde ein Artikel über Musiktherapie in Mauritius bei der Zeitschrift *„Music Therapy Today“* eingereicht. Religiös ist der Inselstaat stark vom Hinduismus geprägt – Ganga Talao ist eines der bedeutendsten Hindu-Heiligtümer und zieht während Maha Shivaratri Gläubige aus aller Welt an – und das schlägt sich auch in musiktherapeutischen Praktiken auf Mauritius nieder. Im Review hieß es jedoch sinngemäß, es gäbe keine hinduistische Musiktherapie, wie es überhaupt keine religiöse Musiktherapie gäbe. Musiktherapie sei gleichsam über Religionen erhaben und der Passus solle entsprechend verändert werden. Die Autoren zogen daraufhin den Artikel zurück, der nun im *Journal of the Musical Arts in Africa* erscheint – und wahrheitsgemäß entsprechend dieser hinduistisch orientierten Musiktherapiepraxis.

Natürlich sind Religion und Kirche für die Musiktherapie nicht irrelevant. So wurde etwa vom Konzil von Köln 1316 verboten, ohne Erlaubnis der Kirche die Antiphon „Media vita“ zu Heilzwecken zu singen – und in der Gegenwart spielt die religiöse Überzeugung von

Patienten¹ besonders auch in der palliativmedizinisch orientierten Musiktherapie eine wichtige Rolle. Ein Blick in die Praxis: Eine Patientin mit Brustkrebs im terminalen Stadium wollte zusammen mit dem Autor in der Klinik allein Anton Bruckners Messen und sein *Te Deum* hören – allerdings nicht, um eventuell Stress oder Angstlevels abzubauen, sondern um sich auf den Übergang in ihr neues Leben nach dem Tod vorzubereiten. Offiziell waren diese Einheiten zwar als klinische Musiktherapie deklariert (und hatten als solche wohl auch affektiv stabilisierende Wirkung), inhaltlich standen sie aber dem Konzept von Aleksandr Klujev spürbar nahe.

Klujevs Synergetische Musiktherapie ist untrennbar mit den Traditionen russischer Orthodoxie verwoben, die hier weder Mitläufer noch additive Perspektive ist, sondern Fundament. Solches ist freilich in der (neueren) westlichen Musiktherapie, die ihre ganz eigene, wissenschaftstheoretisch auch als einseitig interpretierbare, Entwicklungsgeschichte hat, selten. Weder passt die Dominanz evidenzbasierter Methodik, die im Folgebereich des Positivismus im Sinne Auguste Comtes ansiedelt, zu einer genuine religiös verankerten Musiktherapie, noch sind deren Begriffe des Gesunden und Heilenden mit den diagnostischen Kategorien von ICD und DSM vollends kompatibel. Wenn hier bei Klujev die Entwicklungstendenz des Menschen auf Gott hin höchstes Heil definiert, wobei auch die evolutionäre Anthropologie von Teilhard de Chardin und seine Idee der Christogenese durchklingen, dann werden konventionell-therapeutische Ziele in gewissem Sinne relativiert, wenngleich natürlich nicht gelöscht. Vielmehr kommt es hier zu einer impliziten Hierarchie von Therapiezielen und Therapiewerten.

Generatives Modell und inhärente Wissenschaftstheorie

Wir lesen in verschiedenen Meta-Analysen, dass die Effektgrößen von Musiktherapie bei Depression eher als gering anzusehen sind und nach aktueller Datenlage von keinen robusten Signifikanzen ausgegangen werden kann. Abgesehen davon, dass solche Aussagen, die

¹ Aus Rücksicht auf die Ästhetik der deutschen Sprache sowie aus ungeteilter Wertschätzung für alle Menschen, gleich welcher Geschlechtsdisposition und -haltung, wird hier das geschlechtsneutrale generische Maskulin des Deutschen verwendet.

mit klinischer Praxiserfahrung weitgehend unverträglich sind, Systemfehler in der betreffenden Forschungsmethodik vermuten lassen, sind sie auch mit Fragestellungen verschränkt, wie wir sie in Klujevs Synergetischer Musiktherapie (bislang) vergeblich suchen. So wird ihr Wert etwa nicht an „Cohens d“ oder Abschätzungen eines Typ-II-Fehlers festgemacht. Worum geht es dann aber in Klujevs synergetischem Ansatz?

Wenn evidenzbasierter Medizin oft ein zu enger Blickwinkel vorgeworfen wird, so müssen wir bei Klujevs Synergetischer Musiktherapie den epistemologischen Horizont weiten. Beim ersten Blick über seinen Artikel mag Verwirrung aufkommen. Hier tauchen Sergej Haituns Quantenfeldtheorien ebenso auf wie Aspekte der Bewusstseinsforschung, und hier kommen evolutionär-anthropologische Thesen ebenso zur Sprache wie mystische Traditionen der russisch-orthodoxen Kirche. Auf welche Weise so ungemein Unterschiedliches zusammenpasst, kann durch das wissenschaftstheoretisch-methodologische Modell der systemischen Metasynthese beleuchtet werden: hier können Aussagen unterschiedlichster Genres, wenn sie auf ihren ontologischen beziehungsweise epistemologischen Kern heruntergebrochen werden, neu und systemisch zusammengefügt werden, was zu sogenannten „powered hypotheses“ führt, wobei auch hier von einem Synergieeffekt gesprochen werden kann, wenngleich anders als bei Klujevs Theorie.

Klujevs Synergetischer Musiktherapie liegt also implizit ein bestimmtes wissenschaftstheoretisches Verständnis einer Synthese qualitative unterschiedlicher Positionen – religiöser, mystischer, philosophischer, anthropologischer, physikalischer etc. – inne. Inhaltlich weitet Klujev dabei den Begriff von Therapie (ebenso implizit) insofern, als es hier nicht etwa allein um Symptomreduktion geht, sondern essentiell um das Wesen von Krankheit, von Lebensweg, von Seinsbestimmung und von transzendtem Heil. Wir können hier, wie oben bereits angedeutet, von einer gewissen qualitativen Hierarchie sprechen, die von klinischer Symptomatik bis zur energetischen Verschmelzung mit Gott reicht. Aus externer Sicht handelt es sich dabei um ein multidimensionales generatives Modell, dem, aus interner Sicht, mystische Wahrheit innewohnt.

Ontologie von Musik

Der Synergetischen Musiktherapie von Aleksandr Klujev wohnt gleichzeitig eine Ontologie der Musik inne, was – interkulturell gesehen – nicht verwundert. Gerade Musiktherapien, die auf einer langen Geistes- und/oder Kulturgeschichte gründen, beispielsweise die heilenden Musikpraktiken sibirischer Schamanen, beinhalten vielfach – explizit, implizit oder verschlüsselt – Seins- und Wesensauffassungen von Musik.

Klujev geht hier von einer kulturanthropologischen Entwicklungsthese aus, bei der Kultur und Gesellschaft in einer gewissen Relation zueinander stehen, wobei Evolutionen allerdings zu qualitativ Höherem führen, womit die Kultur die Künste hervorbringt, unter denen die Musik den höchsten Platz einnimmt und gleichsam mediales Verbindungsglied zum göttlichen Milieu (hier passt der Ausdruck von Teilhard de Chardin ausgesprochen gut) wird.

Diese Sicht kann freilich aus der Perspektive verschiedenster kulturanthropologischer Theorien unter Beschuss kommen: Gesellschaft ist seit ihrem Entstehen untrennbar mit Kultur verbunden, wenn wir diese nur entsprechend weit definieren. Und Kultur hat immer schon, wenn auch unterschiedlich, etwa magisch-mystisch inspiriert, Kunst hervorgebracht. Und das Gestalten von Rhythmus und Klang geht, soweit anthropologisch-archäologisch nachweisbar, bis auf die Ursprünge des Menschen zurück. Und hier müssen wir ebenso vorsichtig mit der Frage, wie sich denn Musik definiert, umgehen. Ein Blick auf die unzähligen Definitionen von Musik, welche Zeiten, Völker und Kulturen hervorgebracht haben, erhellt die Problematik und Karl Poppers Einschätzung von Definitionen kommt erneut ins Spiel.

Klujevs Sicht ist hier allerdings – so wie ich sie verstehe – nicht streng archäologisch-historisch-anthropologisch zu verstehen, sondern mehr wie eine moderne „Genesis“, die allerdings durch Erkenntnisse der modernen Wissenschaften inspiriert ist. Und hier tritt nun eine Ontologie der Musik in Erscheinung, die dem Phänomen des künstlerischen Klangs einen essentiellen Platz in der Schöpfung einräumt, was durchaus auch an andere Weisheitstraditionen, etwa im Daoismus, erinnert.

Nehmen wir die immense Bedeutung, die Klujev der Musik einräumt, in all ihrer Tragweite ernst, dann ist Musik mehr als nur ein Me-

dium zur therapeutischen Interaktion oder zum Ausdruck von Emotionen. Sie wird vielmehr zur Entität, die das Wesen des Seins in sich kristallisiert und genuin zum Therapeutikum wird, dessen Wert sich besonders in den Traditionen russischer Orthodoxie und Mystik erschließt.

Bewusstseinspsychologie

In der Synergetischen Musiktherapie von Aleksandr Klujev spielt die Dreiheit von „Unbewusstes – Bewusstsein – Überbewusstsein“ eine zentrale Rolle. Um Missverständnissen vorzubeugen: Diese Trias ist eng mit der Theoriebildung von Klujevs Ansatz sowie mit russischen Traditionen verbunden und muss auch auf diesem Hintergrund verstanden werden.

Der Artikel geht dabei auf keine Vergleichsbildung mit relevanten Theorien der Bewusstseinspsychologie im internationalen Raum ein, weder tiefenpsychologischer noch etwa neuropsychologischer Natur. Damit könnte es auch zu Verwechslungen mit der Terminologie der Psychoanalyse kommen. Oder es könnte kritisiert werden, dass beispielsweise aktuelle Forschungen zum Default Mode Network und seinen informationsverarbeitenden Prozessen, die dem Bewusstsein unzugänglich sind, nicht zur Sprache kommen.

Und so scheinen, wenn man gewisse Theorien westlicher Bewusstseinspsychologie als Referenz nimmt, auch bestimmte Ableitungen und Schlüsse nicht logisch nachvollziehbar. Hier bedarf es der Akzeptanz der inneren Logik der Synergetischen Musiktherapie, die mit vielen Ansätzen westlicher Forschung (zumindest) nur teilkompatibel ist.

Entwicklungsgeschichte und Systematik der Musiktherapie

In seiner historischen Betrachtung geht Aleksandr Klujev von einer besonderen Entstehungsabfolge musiktherapeutischer Disziplinen aus:

- 1) Musiktherapie in der Medizin,
- 2) Musiktherapie in der psychologischen Beratung / Therapie und
- 3) Musiktherapie in der Pädagogik.

Das muss freilich aus russischer Sicht verstanden werden, da sonst mannigfache Widersprüche zu musiktherapeutischen Entwicklungen in den verschiedensten Kulturen zutage treten.

So kann etwa in der internationalen Entwicklungsgeschichte musikalischer Sozial- und Heilpädagogik ein deutlicher Anteil von Musiktherapie verortet werden – und das setzt früher an als Klujevs Musiktherapie in der Pädagogik. Und gehen wir in musikalische Heiltraditionen von Kulturen mit Jahrtausende langer Geschichte, so lassen sich oftmals Medizin und Psychologie nicht sinnvoll nach moderner Terminologie trennen. Oder wenn wir uns klinischer Musikpädagogik zuwenden, dann treffen wir auf musikpädagogische Methoden, die im klinischen Kontext eingesetzt werden und gleichzeitig der Persönlichkeitserweiterung wie auch der Symptomreduktion dienen, womit diese Trennung ebenso nicht mehr gelingt und systemische Modelle in den Vordergrund treten.

Zudem zeichnen sich in der modernen Musiktherapie Tendenzen ab, wo diese drei Bereiche integriert werden, etwa wenn es in China um gesundheitsorientierten Musikunterricht geht, bei dem psychonkologische Kompetenzen eine wichtige Rolle spielen. Europäisch orientiert: in Deutschland fließen gegenwärtig in den Musikunterricht Modelle ein, um Kindern und Jugendlichen zu helfen, mit psychischen Problemen, die durch Maßnahmen zur Kontrolle der COVID-19-Pandemie generiert wurden, etwa Ängste und Schlafstörungen, fertig zu werden und damit auch der Entwicklung somatischer Störungen vorzubeugen. Hier lassen sich pädagogische, psychologische und medizinische Faktoren von Musiktherapie ebenfalls nicht mehr sinnvoll trennen.

Ausblick

Im Editorial dieses Hefts wurde angesprochen, dass es Neuerungen gibt, die sich auf die Charakteristik der Texte beziehen. Es ist dem Herausgeber Herausgeber allerdings auch ein besonderes Anliegen, den musik-, tanz- und kunsttherapeutischen Blick auf die verschiedensten Gesellschaften und Ethnien zu weiten, daher auch Beiträge aus Ländern höchst unterschiedlicher Kulturgeschichte. Darauf verweist auch das graphische Abstract, das auf Bezüge zu nicht-russischen Kulturen hinweist, die für Klujevs Synergetische Musiktherapie von Relevanz sind.

Dieses Anliegen hängt nicht nur mit einem genuinen Interesse an Praktiken und Sichtweisen heilender Künste in den verschiedensten

Kulturräumen zusammen. Wir beobachten zudem seit längerem mit Sorge einen gewissen monopolisierenden Trend US-amerikanischer Musiktherapie, der künstlerisch-therapeutische Traditionen bedroht, etwa wenn wir sehen, wie mit der Implementierung von amerikanisch geprägter Musiktherapieausbildung in Ländern, die ihre eigene große Geschichte gesunder Künste haben, und mit dem Versuch, entsprechende Diplome US-zentralistisch „anzuerkennen“, umgegangen wird.

Nochmals Karl Popper im Zitat: „Natürlich kann ich mich irren.“ Allerdings wird hier in der Redaktion der Zeitschrift *Musik-, Tanz- & Kunsttherapie* klar eine Lanze für den Reichtum künstlerischer Therapien in den verschiedensten Kulturen gebrochen, ebenso wie für die unterschiedlichsten wissenschaftstheoretischen Auffassungen, die mit ihnen verbunden sind. Und hier ist Aleksandr Klujevs Synergetische Musiktherapie nicht nur ein wertvoller Beitrag: er hat auch Substanz, zu geistig offenen transkulturellen und facettenreich philosophischen Diskussionen anzuregen.

Список основных научных
и учебно-методических трудов
доктора философских наук,
профессора
Клюева Александра Сергеевича

Книги и брошюры¹

1. Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире: Монография. СПб.: Ut, 1997. 160 с.
2. Музыка в системе «Природа – общество»: Учебно-методическое пособие. СПб.: ЛОИРО, 2000. 172 с.
3. Онтология музыки. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. 144 с. (2-е изд., испр. и перераб. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. 125 с.)
4. Философия музыки. СПб.: СПГУВК, 2004. 367 с. (2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Астерион, 2010. 227 с.)
5. Философия музыки. Избранные статьи и материалы. СПб.: Астерион, 2008. 150 с.
6. Музыка. Философия. Синергетика: Сб. СПб.: Астерион, 2012. 200 с.
7. Музыка: путь к Абсолюту. СПб.: Алетейя, 2015. 92 с.

Рец.:

Петрушин В.И. Рецензия на книгу А.С. Клюева «Музыка: путь к Абсолюту» // Искусство и образование. 2016. № 5(103). С. 122–125.

8. Сумма музыки. СПб.: Алетейя, 2017. 608 с. (2-е изд., испр. и перераб. М.: Прогресс-Традиция, 2021. 520 с.)

Рец. на 1-е изд.:

Денисов А.В. «Сумма музыки» А.С. Клюева // Музыковедение. 2018. № 7. С. 39–41.

Сырцова Е.Н. (Украина) Философия музыки в перспективе онтологии и сотериологии (Рецензия на книгу: Клюев А.С. Сумма музыки. СПб.: Алетейя, 2017. 608 с.) // Временник Зубовского института. 2018. Вып. 3(22). С. 153–155 (на русск. яз.).

Кротов Х.П. (Болгария): 1) Новата книга на Александър Клюев // Музикални хоризонти. 2019. № 3. С. 27–28 (на болг. яз.); 2) Рецензия на книгу: Клюев А.С. Сумма музыки. СПб.: Алетейя, 2017. 608 с. // Философские науки. 2019. № 11(62). С. 154–159 (на русск. яз.).

Рец. на 2-е изд.:

Ариян А. (Канада) В НАЧАЛЕ БЫЛ ЗВУК (Рецензия на книгу: Клюев А.С. Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Прогресс-Традиция, 2021. 520 с.) // Credo New. Теоретический журнал. 2022. № 4(112). С. 352–354 (на русск. яз.).

¹ Для настоящего издания названия некоторых материалов были откорректированы. В списке работ первоначальные названия этих материалов указаны в квадратных скобках.

9. 10 статей по русской философии музыки: Сб. [Материалы к курсу «История русской философии»]. СПб.: Изд-во РХГА, 2023. 102 с.
10. Russian philosophy of music: 2010s and 2020s articles. (Transl. from Russ.). Ostrava: Tukulart Edition & European Institute for Innovation Development, 2023. 154 p. (на англ. яз.).

Статьи

1. К вопросу о буржуазных интерпретациях оригинальности и новаторства в искусстве // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей. Вып. 5. Л.: Музыка, 1983. С. 113–127.
2. Фрейдизм и музыкознание Запада // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей. Вып. 5. Л.: Музыка, 1983. С. 128–153 (в соавторстве).
3. По пути обезличивания: По материалам зарубежных изданий // Советская музыка. 1983. № 10. С. 117–119.
4. Художественная индивидуальность как явление культуры: на материале музыкального искусства // Художественная культура и гуманизация образования: Межвуз. сб. научных трудов. СПб.: Образование, 1992. С. 84–93.
5. О роли музыки в формировании гуманистического сознания личности // Диалоги о гуманизме: Межвуз. сб. научных трудов. СПб.: Образование, 1992. С. 92–98.
6. Язык музыки как выражение духовной природы человека // Культура – цивилизация – образование: Материалы международной конференции 5–9 декабря 1994 года. Тверь: ТГУ, 1995. С. 78–82.
7. О био-социо-космическом воздействии музыки на человека // Фигуры Танатоса: Философский альманах. Вып. 5: Тема смерти в духовном опыте человечества. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. С. 16–18.
Перепеч.: Образование в современном мире: По материалам международной научной конференции (23–28 мая 1994 года). СПб.: СПбГАК, 1996. С. 56–58.
8. Музыка и природа // Эстетика. Культура. Образование: Материалы IV международной конференции «Ребёнок в современном мире». Санкт-Петербург, 8–10 октября 1997 года. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 308–312.
9. Онтология музыки в контексте философской рефлексии XVII–XVIII веков // Философский век. Альманах. Вып. 3: Христиан Вольф и русское вольфианство. СПб.: ИЧ РАН, 1998. С. 124–130.
10. Постигание онтологических основ музыкального искусства на пороге III тысячелетия // Культура на пороге III тысячелетия: Материалы IV международного семинара в Санкт-Петербурге 30 мая – 3 июня 1997 года. СПб.: СПбГАК, 1998. С. 56–66.
11. Что такое музыка? [Музыкальное искусство как звуковое явление] // Философский век. Альманах. Вып. 7: Между физикой и метафизикой: Наука и философия. СПб.: ИЧ РАН, 1998. С. 390–405.

12. О путях развития музыки в XXI веке // Культура на пороге III тысячелетия: Материалы V международного семинара в Санкт-Петербурге 1–2 июля 1998 года. СПб.: СПбГУКиИ, 1999. С. 138–147.
13. Музыка и медицина // Благоговение перед жизнью – императив XXI столетия: Материалы симпозиума, посвящённого 125-летию со дня рождения Альберта Швейцера. СПб.: СПбГУКиИ, 2000. С. 120–125.
14. Музыка как модель мироздания // Мысль. Ежегодник Санкт-Петербургского философского общества. № 4. СПб., 2000. С. 134–144.
Перепеч.: 1) Вестник. Учёные записки Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы. СПб. 2002. № 1(2). С. 76–80; 2) Медицина и искусство. 2023. № 1. С. 34–47.
15. Ещё раз о взаимосвязи формы и содержания музыкального произведения // Научно-методические проблемы подготовки специалистов в области культуры и искусств: Материалы конференции преподавателей Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств 18 декабря 2000 года. СПб.: СПбГУКиИ, 2001. С. 138–145.
16. К обоснованию работы в области музыкотерапии // Творческая реабилитация детей, подростков и молодых людей с особыми потребностями: Материалы международной научно-практической конференции 30 ноября – 1 декабря 2000 года. СПб.: ГАООРДИ, 2001. С. 92–94.
17. Музыкальное искусство как система // Проблемы профессионального становления музыканта-педагога: Сб. научных статей. Пенза: Изд-во ПГПУ им. В.Г. Белинского, 2002. С. 70–77.
18. Музыкотерапия и педагогика // Диалог в образовании: Сб. материалов конференции. СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2002. С. 291–292.
19. Музыкальное искусство в человеческом измерении // Философский век. Альманах. Вып. 22. Науки о человеке в современном мире: Материалы международной конференции 19–21 декабря 2002 года: В 2 ч. Ч. 2. СПб.: С.-Петербургский Центр истории идей, 2002. С. 269–281.
20. Музыкотерапия в работе с детьми // Проблемы поликультурного образования: государство и школа: Материалы XI международной конференции «Ребёнок в современном мире. Государство и дети». СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2004. С. 396–398.
21. Музыкальный язык, роды, жанры и стили музыки в зеркале отечественного музыкознания // Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 9. СПб.: СПГУВК, 2004. С. 182–191.
22. О месте музыки в системе искусств // Совершенствование культурно-образовательного пространства в малом городе. Вторые-третьи Герценовские чтения в г. Волхове: Материалы научно-методической конференции. СПб.: «Нестор», 2004. С. 100–103.
23. Музыка в духовном развитии детей // Детство и общество: социокультурный контекст: Материалы XII международной конференции «Ребёнок в современном мире. Семья и дети». СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2005. С. 442–445.

24. Музыка в контексте этнокультурного взаимодействия // Композитор и фольклор. Взаимодействие предустановленных и импровизационных факторов музыкального формообразования: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (19–22 октября 2005 года). Воронеж: ВГАИ, 2005. С. 39–42.
Перепеч.: 1) Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 11. СПб.: СПГУВК, 2005. С. 121–127; 2) Реальность этноса. Роль образования в формировании этнической и гражданской идентичности: Материалы VIII международной научно-практической конференции (4–7 апреля 2006 года). СПб.: Астерион, 2006. С. 633–636; 3) Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве: Материалы международной научно-практической конференции 13–14 марта 2014 года. БГИИК: В 2 ч. Ч. 1. Белгород. Изд-во БГИИК, 2014. С. 28–31.
25. Из истории музыкотерапии в России // Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 11. СПб.: СПГУВК, 2005. С. 128–133.
26. Исторические традиции музыкотерапии // Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 12. СПб.: СПГУВК, 2006. С. 216–222 (в соавторстве).
27. Некоторые современные отечественные методики музыкотерапии // Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 12. СПб.: СПГУВК, 2006. С. 249–254.
28. Некоторые современные зарубежные методики музыкотерапии // Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 13. СПб.: СПГУВК, 2006. С. 262–269.
29. О возможности использования музыкотерапии в музыкальной педагогике // Современное музыкальное образование: перспективы развития: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 23–24 ноября 2006 года. Пенза: Изд-во ПГПУ им. В.Г. Белинского, 2006. С. 28–32.
Перепеч.: Музыка изменяющейся России: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 16–18 октября 2007 года. Курск: Изд-во КГУ, 2007. С. 181–189.
30. Современные методики музыкотерапии // Учёные записки Санкт-Петербургского института психологии и социальной работы. Т. 7. Вып. 1. 2007. С. 105–109.
31. Музыкотерапия и её значение в современной культуре // Материалы региональной научно-практической конференции по дополнительному образованию детей в сфере культуры «Педагогика искусства. Инновации и традиции» 24–25 февраля 2007 года. Великий Новгород: «Новгородский технопарк», 2007. С. 5–9.
32. Музыкотерапия в образовании // Детство в глобальном информационном пространстве: Материалы международной конференции «Конфликт поколений в контексте информационной глобализации». СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2007. С. 236–244.
33. Музыка в свете психоанализа (к истории вопроса) // Credo New. Теоретический журнал. 2007. № 4(52). С. 31–41.

- Перепеч.*: 1) Музыкальная психология и психотерапия. 2011. № 2(23). С. 106–117; 2) Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 15. СПб.: СПГУВК, 2007. С. 249–261.
34. Философия музыки: современный этап // Музыка изменяющейся России: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 16–18 октября 2007 года. Курск: Изд-во КГУ, 2007. С. 26–32.
35. О механизме саморазвития музыки // *Credo New*. Теоретический журнал. 2008. № 2(54). С. 189–200.
36. Музыкальное образование в условиях глобализации социума // Образование в условиях глобализации социума: альтернативы, тенденции, перспективы: Материалы региональной научной конференции, посвящённой 10-летию юбилею филиала РГПУ им. А.И. Герцена в г. Волхове. СПб.: Астерион, 2008. С. 49–54.
37. О сущности музыки: синергетический подход // Современное музыкальное образование: традиции и инновации: Сб. научных трудов участников межрегиональной научно-практической конференции (28–29 февраля 2008 года). Белгород: БГИКИ, 2008. С. 20–26.
38. Музыкотерапия // Педагогические вести. № 21–22 (2545/2546), сентябрь 2008. С. 8.
39. Функции музыки // *Credo New*. Теоретический журнал. 2008. № 3(55). С. 161–169.
40. О преподавании учебной дисциплины «Основы музыкотерапии» в художественном вузе // Инновационные технологии развития образовательного пространства художественного вуза: Материалы международной конференции 30 октября 2008 года, Саратов. М.: Экшэн, 2008. С. 175–179.
41. Потенциал музыкотерапии // Развитие потенциала личности в микро- и макросоциуме: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 30–31 октября 2008 года. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2008. С. 82–85.
42. О музыкальном языке (синергетическая модель) // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сб. статей по материалам международной научной конференции. Астрахань: АГК, 2008. С. 50–52.
43. О музыкотерапии [Об эстетической направленности музыкотерапии] // Психотерапия. 2008. № 11. С. 11.
44. Историчні метаморфози музики // Художня культура. Актуальні проблеми. 2008. Вип. 5. С. 565–572.
Перепеч.: Культурологічний альманах. Зб. наукових праць. Вип. 5. Київ. 2009. С. 147–158.
45. Музыкотерапия как метод социальной реабилитации // *Credo New*. Теоретический журнал. 2009. № 1(57). С. 170–180.
46. О применении музыкотерапии в психолого-социальной работе // Технологии психолого-социальной работы в условиях мегаполиса: Материалы международной научно-практической конференции 5–6 ноября 2009 года. СПб.: СПбГИПСР, 2009. С. 17–20.
47. О II научно-практической конференции по музыкотерапии // Музыкальная психология и психотерапия. 2009. № 5(14). С. 128–130.

48. О возможности применения музыкотерапии в системе общего музыкального образования // Урок музыки в современной школе: Материалы международной научно-практической конференции (17–19 марта 2009 года.). СПб.: Астерион, 2009. С. 100–102.
49. О механизме исторического развития музыки: синергетический подход // Культурологічний альманах: Зб. наукових праць. Вип. 3. Київ. 2009. С. 189–200.
50. Музыка как самоорганизующийся феномен: некоторые наблюдения // Проблемы самоорганизации в сфере культуры и искусств: Сб. докладов участников Всероссийской научно-практической конференции (9–10 октября 2009 года.): В 2 ч. Ч. 1. Белгород: БГИКИ, 2009. С. 83–87.
51. Что такое музыка с точки зрения синергетики? // Общество. Среда. Развитие. 2010. № 1. С. 125–129.
52. Музыка как суператтрактор системно-эволюционирующего мира // Credo New. Теоретический журнал. 2010. № 2(62). С. 146–152.
53. Музыка: синергетическая модель // Музыкальная психология и психотерапия. 2010. № 3(18). С. 26–46.
54. О синергетическом основании музыкотерапевтической деятельности // Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вип. 17. СПб.: СПГУВК, 2010. С. 289–292.
55. Философия музыки в синергетическом ключе // Философские науки. 2010. № 6. С. 114–128.
56. Искусство как аттрактор философии // Материалы Всероссийской конференции «Искусство после философии» 20–21 ноября 2009 года. СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2010. С. 107–113.
57. О значении философии музыки для музыкознания и музыкальной педагогики // Образование в современном мире: Диалог времён: Сб. статей по материалам II международной научно-практической конференции (10–12 декабря 2009 года.): В 2 ч. Ч. 1. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С. 52–55.
58. О возможности расширения спектра музыкально-образовательных дисциплин в вузах России // Болховитиновские чтения-2010. Культурное пространство России: прошлое, настоящее, будущее: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (10–12 ноября 2010 года). Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. С. 18–25.
59. Музыкотерапия как средство гармонизации человека с миром и самим собой // Технологии психолого-социальной работы в условиях мегаполиса: Материалы международной научно-практической конференции 25–26 ноября 2010 года. СПб.: СПбГИПСР, 2010. С. 121–123.
60. О синергетическом истолковании музыки // ARTĂ și EDUCAȚIE ARTISTICĂ. Revistă de cultură, știință și practică educațională. Bălți. 2010. №№ 1-2(14-15). P. 32–40; 2011. № 1(16). P. 23–27.
61. Музыка с позиции синергетики // Художественно-образовательное пространство личности: философия, история, методика: Сб. статей по материалам международного круглого стола. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2011. С. 25–33.

62. О новом понимании музыки (синергетическая модель) // Педагогика искусства: Сб. научных трудов. Брянск: Изд-во «Курсив», 2011. С. 33–52.
63. Музыкотерапия как средство оздоровления человека // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 1(1) С. 105–112.
64. О новой технологии в музыкальном образовании (музыкотерапия) // Музыкальное образование: ресурсы национально-регионального компонента: Сб. научных статей. Брянск: Изд-во БГУ, 2011. С. 169–182.
Перечисл.: 1) Ярославский педагогический вестник. 2012. № 5. Т. 2. С. 186–187; 2) Искусство и образование. 2012. № 4(78). С. 106–109; 3) Инновационные подходы в современном художественном образовании: Материалы IV международной научно-практической конференции (3 апреля 2013 года). Елец: Изд-во ЕГУ им. И.А. Бунина, 2013. С. 35–37; 4) Современное музыкальное образование: традиции и инновации: Сб. докладов участников II Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (19–20 апреля 2013 года). Белгород: БГИИК, 2013. С. 65–68; 5) Идеалы и реальности культуры российского города: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (28 января 2014 года). Пенза: Изд-во ПГУ, 2014. С. 93–95.
65. Синергетический подход к осмыслению исторической динамики музыки // Проблемы самоорганизации в сфере культуры и искусств: Сб. докладов II Всероссийской научно-практической конференции (6–7 октября 2011 года). Белгород: БГИКИ, 2011. С. 39–44.
66. Музыка как универсальная ценность // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: Межвуз. сб. научных трудов. Краснодар: КрУ МВД России, 2011. С. 337–341.
67. Музыка сквозь призму синергетики // Социокультурное пространство России: проблемы и перспективы развития: Сб. докладов IV Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (29–30 ноября 2012 года): В 2 т. Т. 1. Белгород: БГИИК, 2012. С. 28–32.
68. На VI Международной конференции по музыкальной терапии // Музыка в школе. 2013. № 4. С. 71–75 (в соавторстве).
69. О терапевтическом воздействии музыки на человека // Терапевтическое воздействие посредством различных видов искусств как одно из важнейших направлений в программе здоровьесбережения нации: Материалы международного саммита (22–27 сентября 2013 года). Белгород: БГИИК, 2013. С. 67–71.
70. Многомерность музыкотерапии. Ч. 1. Восток // Педагогика искусства: Межвуз. сб. научных статей. Брянск: Изд-во ГК «Десяточка», 2013. С. 114–123.
71. Многомерность музыкотерапии. Ч. 2. Запад // Проблема оптимизации образовательного процесса в условиях социокультурной трансформации: Материалы научно-практической конференции 22–23 ноября 2013 года. Брянск: Изд-во БГУ, 2013. С. 319–326.
72. Многомерность музыкотерапии. Ч. 3. Россия // Дополнительное профессиональное образование в системе подготовки конкурентоспособного специа-

- листа на рынке труда: Сб. научных трудов III международной научно-практической конференции. Брянск: Изд-во ГК «Десяточка», 2013. С. 33–42.
73. Музикознавство сьогодні: напрям підготовки спеціалістів // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Зб. матеріалів Сьомої міжнародної науково-творчої конференції 9 квітня 2014 року. К.: НАКККіМ, 2014. С. 136–138.
74. О перспективах развития музыковедения // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. 2014. № 1(6). С. 19–21.
75. К вопросу о специфике музыкально-творческого процесса // Актуальные проблемы современного музыкального и художественно-эстетического образования: Материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции 6 ноября 2014 года. Елец: Изд-во ЕГУ им. И.А. Бунина, 2014. С. 97–100.
76. Музыкальная культура слушателя // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Т. 3. Педагогика. 2015. № 1. С. 115–121.
77. О личности в музыке // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 2. С. 57–61.
78. Гуманистичность музыки // Наука. Искусство. Культура. 2015. № 2(6). С. 225–231.
79. Музыкотерапия как вид терапии искусством // 39-й Всемирный конгресс CID at UNESCO по танцевальным исследованиям: Материалы научно-практической конференции 15–19 апреля 2015 г., Санкт-Петербург. СПб.: СИНЭЛ, 2015. С. 99–105.
80. ЧТО ЕСТЬ МУЗЫКА? Ч. 1. О месте музыки в структуре мира // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Философия. Социология. Право. 2015. № 8(205). Вып. 32. С. 82–86.
Перепеч.: Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Т. 2. Философия. 2015. № 4. С. 183–190.
81. Philosophy of Music: St. Petersburg concept. In: Topical areas of fundamental and applied research V. (22–23, 12, 2014). Vol. 1–2. North Charleston, SC, USA: CreateSpace, 2015. Vol. 1. P. 165–168.
82. Философия музыки: санкт-петербургский концепт // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, искусствоведение. 2015. № 12. С. 53–56.
83. ЧТО ЕСТЬ МУЗЫКА? Ч. 2. Строение музыки // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Философия. Социология. Право. 2016. № 3(224). Вып. 35. С. 102–106.
84. Современная технология в музыкальной педагогике: о музыкотерапии // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времён: Сб. научных трудов. Вып. 7. Ч. 1. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2016. С. 179–182.
85. Музыкотерапия как практическая философия музыки // Проблемы операционализации и интерпретации междисциплинарного знания в контексте современной прикладной философии: Монография. Ростов н/Д: Изд-во ЮРИУ РАНХиГС, 2016. С. 113–120.
Перепеч.: 1) Искусство и образование. 2016. № 4(102). С. 74–82; 2) Музыкотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художе-

- ственном образовании: по итогам 10 международных научно-практических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.) / Сост. и науч. ред. проф. А.С. Клюев. СПб.: Алетейя, 2018. С. 19–26.
86. Музыка: путь к Абсолюту. Статья 1. Искания Абсолюта // *Философские науки*. 2016. № 5. С. 124–138.
87. Транс/крипция воздействия музыки на человека // *Вестник Балтийской педагогической академии*. Вып. 119. 2016. С. 28–37.
88. Что такое музыкальный язык? // *Актуальные проблемы педагогики и образования: Сб. научных статей*. Брянск: РИО БГУ; «Белобережье», 2016. С. 96–101.
- Перепеч.:* Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: Материалы V международной научно-практической конференции. Казань: Изд-во КГУ, 2016. С. 118–124.
89. Возвышенное и земное (О творчестве Г.В. Свиридова) // *Время Г.В. Свиридова в культурном континууме: Сб. статей по материалам международного форума 10–15 декабря 2015 года*. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2016. С. 45–49.
90. Музыка: синергетична модель // *АРТ-ПРОСТІР: науковий журнал*. Вип. 2. Київ. 2016. С. 8–16.
91. On the need to understand music therapy as a practical philosophy of music. In: *Fundamental science and technology-promising developments IX: Proceedings of the Conference*. (22–23, 08, 2016). North Charleston, SC, USA: CreateSpace, 2016. P. 182–184.
92. Music as a subject of contemporary interdisciplinary research. In: *Academic science – problems and achievements XI: Proceedings of the Conference* (6–7, 02, 2017). Vol. 1–2. North Charleston, SC, USA: CreateSpace, 2017. Vol. 2. P. 204–208.
93. Музыка как средство личностного роста // *Стратегия и тактика подготовки современного педагога в условиях диалогового пространства образования: Сб. научных статей*. Брянск: РИО БГУ, ООО «Новый проект», 2017. С. 392–397.
94. Музыка: путь к Абсолюту. Статья 2. Тайнодействие // *Философские науки*. 2017. № 4. С. 145–159.
95. О церковном пении в России // *Социальное служение Русской Православной Церкви: проблемы, практики, перспективы: Материалы научно-практической конференции 23–25 ноября 2017 года*. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. С. 55–58.
- Перепеч.:* Кирилло-Мефодиевская традиция в культуре России: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Шестнадцатый Славянский научный Собор «Урал. Православие. Культура». Челябинск: Изд-во ЧГИК, 2018. С. 322–325.
96. О синергетической философии музыки // *Искусство и образование*. 2018. № 1(111). С. 18–23.
97. Синергетической философии музыки – 20 лет // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2018. Том 19. Вып. 1. С. 317–324.

98. СУММА МУЗЫКИ. Авторский комментарий к книге // Жизнь и письмо: Сб. статей: к 70-летию А.А. Грякалова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. С. 146–151.
Перепеч.: Русский язык в парадигме современного образования: Россия и Иbero-Американский мир: Материалы международного форума (10–11 мая 2018 г.) г. Кадис (Испания). Ростов-на-Дону; Таганрог: Изд-во ЮФУ, 2018. С. 116–120.
99. Художественно ценное и антиценное в музыке: проблема разграничения // Актуальные проблемы педагогики и образования: Сб. научных статей. Брянск: РИО БГУ; Изд-во «Белобережье», 2018. С. 247–251.
Перепеч.: Диалоги о культуре и искусстве: Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Пермь, 18–20 октября 2018 г.): В 2 ч. Ч. 2. Пермь: Изд-во ПГИК, 2019. С. 95–99.
100. Перспективы повышения качества музыкального образования в вузах России // Стратегия и тактика подготовки современного педагога в условиях диалогового пространства образования: Сб. научных статей. Брянск: РИО БГУ; ООО «Новый проект», 2019. С. 166–170.
101. Музыкаотерапия: триалог Востока, Запада и России // Нематериальное культурное наследие человечества. Диалог эпох в искусстве музыки и танца = Intangible Cultural Heritage of Humanity. Dialogue of epochs in arts of music and dance: Материалы научно-практической конференции, 25–29 апреля 2018 г., Санкт-Петербург. СПб.: СИНЭЛ, 2019. С. 107–147.
102. Терапия искусством в Санкт-Петербурге: 2008–2017 гг. // Искусство и образование. № 2(118). 2019. С. 215–224.
103. Музыкаотерапия в подготовке музыканта-педагога // История музыкального образования: новые исследования: Материалы Всероссийского научного семинара и симпозиума Седьмой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. Вологда: Изд-во ВоГУ; Пермь: Изд-во ПГПГУ, 2019. С. 236–244.
104. Перспективы повышения качества музыкального образования в вузах России // Стратегия и тактика подготовки современного педагога в условиях диалогового пространства образования: Сб. научных статей. Брянск: РИО БГУ; ООО «Новый проект», 2019. С. 166–170.
105. Об использовании музыкаотерапии в педагогической работе. Новые данные // Искусство и образование. № 5(121). 2019. С. 178–187.
106. О философских началах музыковедения // Credo New. Теоретический журнал. 2019. № 4(100). С. 160–165.
107. Терапия искусством в педагогической практике // Актуальные проблемы педагогики и образования: Сб. научных статей. Брянск: РИО БГУ; Изд-во «Полиграм-плюс», 2019. С. 157–163.
108. Музыкальное воспитание, образование и обучение в феноменологическом осмыслении // Философские науки. 2019. № 11(62). С. 46–55.
Перепеч.: [Эл.]: Музыка России. 2021. 29.12.
109. Музыкаотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10 международных научно-прак-

- тических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.): Обзор // [Эл.] Искусство и образование: методология, теория, практика: Материалы международной научно-практической конференции (Москва, 15 ноября 2018 года). М.: МЦ «Искусство и образование», 2019. С. 142–147.
110. Ресурсы музыки в совершенствовании человека // *Личность и культура*. 2020. № 2(114). С. 53–57.
111. РАЗДУМЬЯ О ЕВРАЗИИ. Статья 1. Россия-Евразия – незавершённый проект // *Credo New. Теоретический журнал*. 2020. № 3(103). С. 150–155.
112. РАЗДУМЬЯ О ЕВРАЗИИ. Статья 2. Музыка в евразийском пространстве // *Credo New. Теоретический журнал*. 2020. № 4(104). С. 123–129.
Перепеч.: Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21. № 1. С. 315–319.
113. Игра в музыку: доколе? // *Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: Материалы международной научной конференции 27–30 октября 2020 года*. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 51–60.
Перепеч.: [Эл.]: Музыка России. 2021. 21.12.
114. Философия музыки в зеркале современной эпохи (общие замечания) [Философия музыки в зеркале современной эпохи. Статья 1] // *Философские науки*. 2020. Т. 63. № 12. С. 7–25.
Перепеч.: [Эл.]: Музыка России. 2021. 10.12.
115. The philosophy of music in the age of “Agonizing postmodernism”. In: 14. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ. Aydın, 2020. P. 103–105.
116. Современная музыкальная практика: эстетический вердикт // *Credo New. Теоретический журнал*. 2021. № 1(105). С. 219–226.
117. О тетрасфере музыкального языка // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9. № 1. С. 129–135.
Перепеч.: 1) Философия творчества. Ежегодник / РАН. ИФ. Сектор философских проблем творчества. Вып. 7. 2021: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества. М.: Голос, 2021. С. 174–205; 2) [Эл.]: Музыка России. 2021. 15.12.
118. Философия музыки в зеркале современной эпохи. Статья 2 // *Философские науки*. 2021. Т. 64. № 7. С. 137–150.
119. Философия музыки Н.О. Лосского // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2021. Т. 22. Вып. 2. С. 221–230.
Перепеч.: 1) *Credo New. Теоретический журнал*. 2022. № 3(111). С. 234–247; 2) [Эл.]: Музыка России. 2022. 04.02.
120. Музыка в философских штудиях И.И. Лапшина // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2021. Т. 22. Вып. 4. Ч. 1. С. 284–294.
Перепеч.: 1) *Credo New. Теоретический журнал*. 2022. № 3(111). С. 248–262. 2) [Эл.]: Музыка России. 2022. 19.03.
121. Музыкальный язык. Опыт интерпретации // *Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю.Г. Кона: Сб. научных статей*. Петрозаводск: VP Print, 2021. С. 504–513.

122. Славяне и Евразия // Девятнадцатый Славянский научный Собор «Урал. Православие. Культура». Мир славянской письменности и культуры в православии, социогуманитарном познании: Материалы международной научно-практической конференции: Сб. научных статей. Челябинск: Изд-во ЧГИК, 2021. С. 26–31.
Перепеч.: Панаринский сборник. Вып. I. Луганск: «КниТа», 2022. С. 38–43.
123. Музыкальная культура и современный мир. Статья 1 // Credo New. Теоретический журнал. 2021. № 4(108). С. 159–173.
124. Принципы Новой синергетической философии музыки // Философия творчества. Ежегодник / РАН. ИФ. Сектор философских проблем творчества. Вып. 7. 2021: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества. М.: Голос, 2021. С. 174–205.
Перепеч.: 1) Credo New. Теоретический журнал. 2022. № 4(112). С. 286–304; 2) [Эл.]: Музыка России. 2022. 06–07.01.
125. Nikolai Onufrievich Lossky's intuitivism: philosophy of music. In: [El.] Art Analytics. European Scientific e-Journal, 9 (15). Hlučín-Bobrovniky: "Anisiia Tomanek" OSVČ, 2021. P. 27–39.
126. 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.
Ein Komm.: 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.
127. Музыкальная культура и современный мир. Статья 2 // Credo New. Теоретический журнал. 2022. № 1(109). С. 178–192.
128. Что такое русская философия? // Двадцатый Славянский научный Собор «Урал. Православие. Культура». Русский язык и литература в культуре России: от наследия свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия к современности: Материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции: Сб. науч. ст. Челябинск: Изд-во ЧГИК, 2022. С. 170–174.
Transl.: 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.
129. Смысл музыки в истолковании князя Е.Н. Трубецкого // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. Т. 23. Вып. 1. С. 155–164.
Перепеч.: 1) Credo New. Теоретический журнал. 2022. № 4(112). С. 268–284; 2) [Эл.]: Музыка России. 2022. 21.05.
130. Русские философы о музыке (исторический экскурс) [Русские философы о музыке] // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. Т. 23. Вып. 2. С. 212–225.
Перепеч.: 1) Credo New. Теоретический журнал. 2023. № 1(113). С. 248–269; 2) [Эл.]: Музыка России. 2022. 18.12.

- Transl.:* Russian philosophers about music. In: Proceedings of the International Science Conference “SCIENCE. EDUCATION. PRACTICE” (May 5, 2023). Delhi, 2023, pp. 40–46.
- Сop.:* [El.] Ethicsacademy.co.in. 2023. 24.07.
131. Задача музыкотерапии // [Эл.] Музыка России. 2023. 10.05.
132. Странствующий флейтист (о музыке в жизни Г.С. Сквороды) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2023. Т. 24. Вып. 1. С. 140–149.
- Перепеч.:* 1) Credo New. Теоретический журнал. 2023. № 1(113). С. 240–247; 2) [Эл.]: Музыка России. 2023. 07.04.
133. Предчувствие музыки (Нил Сорский) // [Эл.] Музыка России. 2023. 06.04.
134. Гимн музыке: кн. В.Ф. Одоевский // [Эл.] Музыка России. 2023. 08.04.
135. Музыка как Литургия (о. Павел Флоренский) // [Эл.] Музыка России. 2023. 11.04.
136. Основной вопрос философии музыки (по А.Ф. Лосеву) // [Эл.] Музыка России. 2023. 13.04.
137. About the New synergetic philosophy of music // [Эл.] Музыка России. 2023. 14.04.
- Сop.:* 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, 2023, pp. 104–109.
138. Views on music by Russian philosophers. Brief description. In: Proceedings of the International Science Conference “SCIENCE. EDUCATION. PRACTICE” (May 31, 2023). Delhi, 2023, pp. 38–41.
139. On Intuition and Organic Unity in Art: N.O. Lossky and S.T. Coleridge // Философские науки. 2023. Т. 66. № 2. С. 90–105 (в соавторстве).

Тезисы, сообщения

1. Проблема художественной индивидуальности в западноевропейской и восточной эстетической мысли (традиции и современность) // Тезисы докладов V искусствоведческой научно-теоретической конференции молодых учёных (19–22 апреля 1983 года). Ташкент: ИИМКУзССР, 1983. С. 134–137.
2. Значение античного музыкального искусства в современной эстетико-воспитательной работе // Краткие тезисы докладов Всесоюзной научной конференции «Роль памятников античного искусства в решении проблем эстетического воспитания населения» 14–16 декабря 1988 года. Л.: Гос. Эрмитаж, 1988. С. 15–19.
3. Социальная ответственность музыканта как актуальная проблема современной музыкальной культуры // Актуальные проблемы современной музыкальной культуры: Вопросы теории, педагогики, просветительства: Тезисы докладов областной научно-теоретической конференции 16–18 мая 1989 года. Куйбышев: КГПИ, 1989. С. 3–5.

4. Изучение философско-эстетических основ музыкального искусства // Сборник материалов, посвящённых 75-летию Санкт-Петербургской государственной академии культуры. СПб.: СПбГАК, 1993. С. 12–13.
5. Философия ненасилия и школа XXI века: в аспекте преподавания музыки // VII международный конгресс Международной ассоциации работников просвещения за мир во всём мире: Тезисы: 22–27 мая 1994 года: В 2 ч. Ч. 1. СПб.: СПбГУПМ, 1994. С. 122–126.
6. Об альтернативной программе по музыке для общеобразовательной школы // Образовательная политика на рубеже XX–XXI веков: Материалы международной конференции 28 марта – 3 апреля 1994 года: В 3 ч. Ч. 2. СПб.: СПбГУПМ, 1995. С. 54–57.
7. Перспективы изучения музыки в преддверии III тысячелетия // Культура на пороге III тысячелетия: Тезисы докладов II международного семинара в Санкт-Петербурге 19–21 июня 1995 года. СПб.: СПбГАК, 1995. С. 62–63.
8. Онтология музыки: опыт постановки проблемы // Философия и вызов XXI века: Тезисы Всероссийской конференции, посвящённой 55-летию философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета 9–10 ноября 1995 года. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 94–96.
9. О возможностях диалога между музыкой и природой // Материалы V международной конференции АсЭкО «Педагогические технологии в экологическом образовании детей» 18–23 ноября 1996 года: Пособие для преподавателей. Обнинск: Б.и., 1996. С. 102–103.
10. Музыкальное искусство в синергетическом освещении // Московский синергетический форум: Январская встреча: «Устойчивое развитие в изменяющемся мире» 27–31 января 1996 года, Москва: Тезисы. М.: ОКМСФ, 1996. С. 67–68.
Перепеч.: Современное искусство: Вопросы творчества, восприятия, образования: Тезисы конференции. Самара: СГИИиК, 1996. С. 69–70.
11. Смысл музыки // Смыслы культуры: международная научная конференция 11–13 июня 1996 года: Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 71–73.
12. Музыка как физическое, биологическое и человеческое явление // Жизнь человека: опыт междисциплинарного исследования: Материалы конференции, февраль 1997. СПб.: ИБиПЧ, 1997. С. 31–32.
13. О месте музыки в структуре бытия // Человек – Философия – Гуманизм: Тезисы докладов и выступлений I Российского философского конгресса (4–7 июня 1997 года): В 7 т. Т. 6. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. С. 67–68.
14. О бытийном статусе музыки. Пояснение // Человек – Философия – Гуманизм: Тезисы докладов и выступлений I Российского философского конгресса (4–7 июня 1997 года): В 9 т. Т. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. С. 90–91.
15. Новая программа по музыке для общеобразовательной школы как средство формирования духовности детей // Общество и детство: Права ребёнка: Тезисы докладов и сообщений V международной конференции «Ребёнок в современном мире: Права ребёнка» 27–29 мая 1998 года. СПб.: Омега, 1998. С. 125–126.

16. Некоторые прогнозы относительно развития музыки // Эстетика сегодня: состояние, перспективы: Материалы научной конференции 20–21 октября 1999 года: Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2000. С. 43.
17. Роль музыки в экологическом образовании детей // Философия детства и творчество: Тезисы докладов и сообщений VII международной конференции «Ребёнок в современном мире. Детство и творчество» 19–21 апреля 2000 года. СПб.: Изд-во СПбГТУ, 2000. С. 316–317.
18. Пути формирования музыкальной культуры детей дошкольного и школьного возраста // Теория и практика образования в контексте отечественной культуры: Тезисы докладов и сообщений VIII международной конференции «Ребёнок в современном мире. Отечество и дети» 18–20 апреля 2001 года. СПб.: Изд-во СПбГТУ, 2001. С. 355–360.
19. Валеологическая эстетика: содержание, структура, практическое значение // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: Перспективы нового века: Материалы научной конференции 10 октября 2001 года: Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2001. С. 26–27.
20. Будущее музыкознания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной научной конференции 18 мая 2001 года. СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2001. С. 294–296.
21. О применении музыкотерапии в педагогическом процессе // Ребёнок в социокультурном пространстве современного города: Материалы IX международной конференции «Ребёнок в современном мире. Дети и город» 17–19 апреля 2002 года. СПб.: Изд-во СПбГТУ, 2002. С. 515–518.
22. О внутреннем строении музыкального искусства // Горизонты культуры: Труды научно-теоретической конференции. СПб.: «Нестор», 2003. С. 95–96.
23. Музыка как звучащая философия // Звучащая философия. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 195.
24. О золотом сечении в музыке // Ethos и aesthesis современного философствования: Материалы Всероссийской научной конференции 14–15 ноября 2003 года. СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2003. С. 89–91.
25. Музыка как средство психотерапевтического воздействия // Психиатрические аспекты общемедицинской практики: Сб. тезисов научной конференции с международным участием. СПб.: СПбНИПНИ им. В.М. Бехтерева, 2005. С. 275–276.
26. Вариации на тему С. Лангер, или О философском основании музыкотерапии // Метафизика музыки и музыка метафизики: Сб. статей. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 64–67.
27. Музыкотерапия: путь к Гармонии // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. № 2. СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2007. С. 318–324.

28. Об опыте решения фундаментальных проблем музыкознания в зарубежной музыкальной науке // Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 14. СПб.: СПГУВК, 2007. С. 245–251.
29. Музыка как средство самоидентификации личности // Реальность этноса. Образование и гуманитарные технологии интеграции этнической, этнорегиональной и гражданской идентичности: Материалы X международной научно-практической конференции (8–11 апреля 2008 года): В 2 ч. Ч. 2. СПб.: Астерион, 2008. С. 809–812.
Перепеч.: Социокультурное пространство России: проблемы и перспективы развития: Сб. докладов III Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (27–28 января 2011 года): В 2 т. Т. 1. Белгород: БГИКИ, 2011. С. 22–25.
30. Об особенностях инклюзивного образования в области музыкального искусства // Инклюзивное образование: проблемы совершенствования образовательной политики и системы: Материалы международной конференции 19–20 июня 2008 года. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. С. 77–78.
Transl.: Inclusive Education in Teaching of Music. Там же. С. 179–180.
31. Инклюзивное музыкальное образование: знак времени // Актуальные проблемы педагогики и образования: Сб. научных статей XX международной научно-практической конференции. Брянск: РИО БГУ, 2015. С. 205–207.
32. О возможности применения музыкотерапии в системе общего музыкального образования // Урок музыки в современной школе: Материалы международной научно-практической конференции (17–19 марта 2009 года.). СПб.: Астерион, 2009. С. 100–102.
33. Философия музыки: синергетический подход как теоретико-методологическое основание качества образования в гуманитарном вузе // Проблемы управления качеством образования в гуманитарном вузе: Материалы XV международной научно-методической конференции 29 октября 2010 года. СПб.: СПбГУП, 2010. С. 66.
34. Об особенностях воздействия музыки на психику человека // Психолого-социальная работа в современном обществе: Проблемы и решения: Сб. материалов международных научно-практических конференций. СПб.: СПбГИПСР, 2012. С. 138–140.
Перепеч.: [О механизме воздействия музыки на человека] // Вестник Брянского государственного университета. 2015. № 1. С. 37–40.
35. Восприятие музыки: трансперсональный формат // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу. СПб.: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. С. 355–357.
36. Музыка в свете культурологических идей М.К. Петрова // Наследие М.К. Петрова: философия, культурология, науковедение, регионалистика. Белгород: ИПК БГИИК, 2016. С. 87–88.
37. О перспективности обучения музыкальной терапии в медицинских вузах России // [Эл.] Инновационные технологии в медицинском образовании и лечебно-реабилитационной практике: Материалы научно-практической конференции с международным участием 22–23 ноября 2017 года. СПб.: РИЦ ПСПбГМУ, 2017. С. 43–45.

38. Музыкотерапия в зеркале философии // Актуальные художественные практики и их теоретическое осмысление: Материалы Всероссийской научной конференции «XI Кагановские чтения». СПб.: СПбГУ, 2017. С. 26–27.
39. Русская философия музыки в потоке времени // Русский логос: горизонты осмысления: Материалы международной философской конференции 25–28 сентября 2017 г.: В 2 т. Т. 2. СПб.: «Интерсоцис», Изд-во РХГА, 2017. С. 53–58.
Перепеч.: [Русская философия музыки: исторический этюд] // Национальная идентичность сквозь призму диалога культур. Исследования в области гуманитарных наук в Ибероамериканском и Российском научном пространстве: Сб. научных статей; Южный федеральный университет. Ростов-на-Дону; Таганрог: Изд-во ЮФУ, 2020. С. 483–487.
40. Русская философия музыки в тисках модернизма // Русский логос – 2: Модерн – границы контроля: Материалы международной философской конференции, Санкт-Петербург, 25–28 сентября 2019 года. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. С. 445–447.
41. Музыкотерапия в педагогике: прошлое, настоящее, будущее // [Эл.] Музыкотерапия сегодня: наука, практика, образование: Материалы международной конференции (22–23 марта, 2019 г., Москва). М., 2019. С. 14–17.
42. Теория видимости и возможности её приложения к музыке // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика: Материалы III международной научной конференции. СПб.: Изд-во РХГА, 2020. С. 118–120.
43. Иллюзорное и подлинное в музыке наших дней // *Știință, educație, cultură* (Наука, образование, культура): Материалы международной научно-практической конференции (11 февраля 2020 г., Молдова, г. Комрат): В 4 т. Т. 4. Комрат: Изд-во КГУ, 2020. С. 490–493.
44. Терапия искусством в художественном образовании (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.) // *Știință, educație, cultură* (Наука, образование, культура): Материалы международной научно-практической конференции (11 февраля 2020 г., Молдова, г. Комрат): В 4 т. Т. 4. Комрат: Изд-во КГУ, 2020. С. 494–495.
45. Сознание и его возможные проявления в музыкальном творчестве // I Российский эстетический конгресс. 17–19 октября 2018 года, Санкт-Петербург. СПб.: Российское эстетическое общество, 2018. С. 251–252.
46. Личность в музыкально-творческой деятельности // Международный конгресс «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ (РИИИ, Санкт-Петербург, 29 октября – 2 ноября 2018 г.): Тезисы докладов. СПб.: РИИИ, 2018. С. 21–22.
47. Полилог искусств в педагогической работе // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Эпохи – стили – жанры: Материалы II международной научной конференции. СПб.: Александрия, 2019. С. 61–62.
Transl.: Polylogue of Arts in Pedagogical Work. In: Synesthesia: The Synthesis of Arts in World Art Culture: Abstracts from a Conference held in Saint Peters-

burg, March 4–5, 2019. Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster Reihe XVIII, Band 15. 2020. P. 67.

48. Терапия искусством в педагогическом процессе: о международных научно-практических конференциях (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.) // Диалог культур сквозь призму искусства: история, теория, прагматика: Материалы VI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Диалог культур сквозь призму искусства: история, теория, прагматика» (4–5 и 18–20 октября 2019 г., г. Ростов-на-Дону, г. Нальчик). Нальчик, 2019. С. 104–106.
49. Виртуальное и реальное в современной культуре (на примере музыки) // VIII Российский философский конгресс – «Философия в полицентричном мире». Круглые столы. Сб. научных статей. М.: РФО – ИФРАН – МГУ. Изд-во «Логос», 000, «Новые печатные технологии». 2020. С. 379–380.
50. Основы геоэстетики евразийцев // II Российский эстетический конгресс (1–3 июля 2021 г., Екатеринбург). Екатеринбург: Изд-во УФУ; ГУ, 2021. С. 259–260.
51. СОФИЯ И БЕСЫ: о ситуации в современной музыкальной жизни России (концепт доклада на IX международной междисциплинарной конференции «МУЗЫКА – ФИЛОСОФИЯ – КУЛЬТУРА» к 90-летию С.А. Губайдулиной 15–17 ноября 2021 года, МГК им. П.И. Чайковского) // [Эл.] Музыка России. 2022. 18.06.
52. Русские философы о музыке [тезисы] // III Российский эстетический конгресс (18–20 мая 2023 г., Владимир): В 2 т. Т. 1. Владимир: Аркаим, 2023. С. 234–235.

Составление и научная редакция сборников статей

1. Музыкалотерапия в музыкальном образовании: Материалы I международной научно-практической конференции 5 мая 2008 года, Санкт-Петербург / Сост. и науч. ред. проф. А.С. Клюев. СПб.: Астерион, 2008. 168 с.
2. Музыкалотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10 международных научно-практических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.) / Сост. и науч. ред. проф. А.С. Клюев. СПб.: Алетейя, 2018. 378 с.

Рец.:

Слонимская Р.Н. Терапия искусством – сфера художественного образования: рецензия на сборник «Музыкалотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художественном образовании» (Санкт-Петербург, 2018) // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2(39). С. 187–188.

Романенкова Ю.В. (Украина) Международная научно-практическая конференция «Терапия искусством в художественном образовании» (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.): Заметки на полях // Інноваційні пріоритети розвитку наукових знань. Матеріали науково-практичної конференції (м. Київ, 29–30 березня 2019 року). Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2019. С. 71–74 (на русск. яз.).

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Клюев Александр Сергеевич

**Русская философия музыки.
Статьи 2010–2020-х годов**

Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Компьютерная верстка *Е.А. Лобачевой*
Корректурa *Т.В. Калининой*
Дизайн переплета *И.В. Орловой*

Формат 60×90/16
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Объем 15,0 п.л. Тираж 500 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. 8-499-245-53-95
<https://progresstradition.ru>

ISBN 9785898266806



9 785898 266806

Отпечатано в ФГБУ «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6



СЕ ЧЕ СНО Е ПВО
Е РО ЖЕ СВО
ПРЕ СВА ПА А
ДЪ БО ЧИ
СПА А А
НГЕЛЪ МНО
ЖЕ СВО НА
НЕ БИ СИ
И ЧЕ ЛО
КЪ ЧЕ СКИ И РОДЪ
НА ЗЕ МАИ ОУ

