

## МУЗЫКА: ПУТЬ К АБСОЛЮТУ

### Искания Абсолюта

#### Статья 1

А.С. КЛЮЕВ

Человек находится в поисках Абсолюта, ищет Его на протяжении всей своей истории. По существу, эта исторически неумная устремленность человека вызвана острейшим его желанием обрести с Абсолютом *гармонию*.

Испокон веков музыка привлекалась в качестве средства, помогавшего человеку в решении этой задачи. Собственно содержание этой работы практически всегда оставалось одним и тем же, менялись только ее формы, обусловленные культурной ситуацией, национальными традициями, религиозными установками. Изначально в таком процессе особенно велика была роль *религии*. Попробуем проследить, как это происходило.

Уже на «заре человечества» – в *первобытную эпоху (до III тыс. до н.э.)*, в рамках ранних форм религиозного опыта: в анимизме, тотемизме, фетишизме и др., обнаруживается стремление человека к воссоединению (гармонии) с Высшим. Наиболее ярко это проявилось в шаманизме, где помощником человеку в осуществлении его намерения (в данном случае – воссоединения, в единстве его тела и души, с духами) выступал шаман. Такое единение шаман осуществлял, входя в *экстатическое состояние*, при котором его душа «покидала» тело и начинала «путешествовать» по трем мирам: верхнему (Небесному), среднему (Земному) и нижнему (Подземному)<sup>1</sup>. Для приведения себя в необходимое состояние шаман ударял в бубен и пел.

Особенно важен был бубен. О значении бубна в шаманской практике пишет автор классической работы о шаманизме М. Элиаде: «Бубен играет первостепенную роль в шаманских церемониях. Его символика сложна, а магические функции разнообразны. Он необходим для осуществления сеанса потому, что он... позволяет ему (шаману. – А. К.) летать в пространстве, призывает и “плениет” духов, и, наконец, потому, что гудение бубна позволяет шаману сосредоточиться и снова завязать контакт с духовным миром, к путешествию по которому он готовится». На бубне изображены три сферы, миры – Небо, Земля и Преисподняя, и одновременно показаны «средства, с помощью которых шаман прорывает уровни и устанавливает связь с верхним и нижним мирами». «В иконографии бубнов господствует символика экстатического путешествия, то есть путешествия, подразумевающего прорыв уровней... Удары в бубен в начале сеанса, преследующие цель созыва духов и “заточение” их в бубне, представляют увертюру к экстатическому путешествию. Именно поэтому бубен называют “шаманским конем” (якуты, буряты). Конь изображен на алтайском бубне; считается, что, когда шаман ударяет в бубен, он едет на Небо на своем коне»<sup>2</sup>.

Конечно, назвать деятельность шамана музыкальной можно лишь с известными оговорками, и все же использование им музыкального инструмента (бубна), пения позволяет считать ее таковой. Отметим важный момент: создаваемая шаманом музыкальная композиция отражала представления первобытного человека о его связи с Высшим, Неизъяснимым. Следует подчеркнуть, что такова была роль музыкальных творений, создаваемых и в последующие исторические периоды. Иными словами, в любую историческую эпоху музыка воплощала соответствующее представление о единстве (гармонии) человека и Бога (эта установка и ляжет в основу наших дальнейших размышлений).

Шаманизм (а значит, и шаманский музыкальный ритуал) существовал на огромной территории: в Северо-Восточной и Юго-Восточной Азии, Северной Америке, Австралии, Океании и, конечно, не был однородным. Вместе с тем было то, что его объединяло. Это единое можно обозначить как *выражение мистического чувства, мистицизм*.

*В эпоху древних государств, на Востоке (с III тыс. до н.э. по IV в. н.э.)* единение человека с Высшим Началом осуществлялось при поддержке религий более высокого ряда<sup>3</sup>. (Показательно, что именно на период становления таких религий приходится историческая дистанция — VIII—II вв. до н.э., определенная К. Ясперсом как «осевое время»<sup>4</sup>.)

Так, в Древней Индии поиски человеком Высшего проходили внутри основополагающей в Индии религии — индуизме.

В индуизме религиозное учение, главным образом, сконцентрировано в философских текстах *веданты — упанишадах*<sup>5</sup>. В соответствии с этими текстами, процесс обретения человеком Высшего заключался в формировании у него индивидуальной души — Атмана и далее — в слиянии его индивидуальной души, Атмана, с космической душой — Брахманом. Такое слияние происходило вследствие длительного распознавания Атманом внутри себя Брахмана.

Поэтичным и вместе с тем загадочным образом этот процесс описан в Тайттирии упанишаде: «Поистине, из этого Атмана возникло пространство, из пространства — ветер, из ветра — огонь, из огня — вода, из воды — земля, из земли — травы, из трав — пища, из пищи — человек. Поистине, этот человек состоит из соков пищи... От этого [Атмана], состоящего из соков пищи, поистине, отличен внутренний Атман, состоящий из дыхания... От этого [Атмана], состоящего из дыхания, поистине, отличен внутренний Атман, состоящий из разума... От этого [Атмана], состоящего из разума, поистине, отличен внутренний Атман, состоящий из распознавания... От этого [Атмана], состоящего из распознавания, поистине, отличен внутренний Атман, состоящий из блаженства... То, что здесь в человеке, и то, что там, в солнце (Атмане. — А. К.), — одно. Кто, зная так, уходит из этого мира, тот достигает этого Атмана, состоящего из пищи, достигает этого Атмана, состоящего из дыхания, достигает этого Атмана, состоящего из разума, достигает

этого Атмана, состоящего из распознавания, достигает этого Атмана, состоящего из блаженства»<sup>6</sup>.

Единство Атмана и Брахмана обуславливала прана — жизненная энергия, пронизывающая все сущее. Для осуществления слияния Атмана и Брахмана использовалось пение. Звучание его должно было быть сакральным, поэтому пелись *мантры*<sup>7</sup>, важнейшей из которых был звук *Ом (Аум)*<sup>8</sup>. При этом предполагалась медитация на Ом (Аум).

Каким образом происходит соединение Атмана и Брахмана в процессе пения Ом поясняет индийский философ Шивананда Свами: «Ом, — пишет Шивананда, — разделяется на *а*, *у* и *м*. *А* означает состояние бодрствования... *у* — сон со сновидениями... и *м* — состояние глубокого сна... Ом целиком символизирует четвертое состояние (именуемое «турия». — *А. К.*), которое превосходит три предыдущих... ритм повторения *Ом* приводит к безмолвию разума. Повторяя *Ом* вслух или беззвучно, медитируя на *Ом*, вы вызываете гармоничные вибрации ума, тонкого тела, возвышаете ум до благородных высот божественного величия, [приводя] сознание к состоянию турии, где медитирующий теряет свое индивидуальное сознание и погружается в Верховную Душу, всенаполняющее Брахмическое Сознание». «Строго говоря, — указывает Шивананда, — турия... сущность всех других состояний: бодрствования, сна со сновидениями и глубокого сна. Это Абсолютное Бытие-знание-блаженство»<sup>9</sup>.

Приблизительно с V в. до н.э. в Индии получил распространение буддизм.

В буддизме единение человека с Высшим (Абсолютом) в конечном счете означало погружение человека в Нирвану (именуемую также «Пустота», «Абсолют»). В Нирване человек «освобождался» («спасался») от страданий и обретал состояние покоя, радости, блаженства — *просветления (бодхи)*.

Буддизм, безусловно, был связан с индуизмом, но при этом привнес нечто новое: *необходимость переживания единения с Абсолютом*. Для единения человека с Высшей Реальностью также использовалось пение мантр, прежде всего звука Ом, медитация<sup>10</sup>.

В Древнем Китае существовали различные учения, не являвшиеся в полном значении этого слова религиями, но обладавшие религиозными чертами: даосизм, конфуцианство, натурализм и др. Единение человека с Высшей Действительностью, Абсолютом, наиболее последовательно осмыслялось в даосизме и интерпретировалось как единение человека с *Дао*<sup>11</sup>.

В объяснении этого контакта даосы исходили из того, что Дао наполнено энергией — ци. Эта энергия качественно неоднородна и представлена в широком спектре: от самой сгущенной, «плотной», до самой разреженной, «тонкой». Наиболее «тяжелые» (материальные) явления образует наиболее сгущенная, «плотная» ци. По мере становления явлений более «легкими» (духовными) — наиболее разреженная, «тонкая». Дао наполняет человека наиболее разреженной энергией, успокаивает

человека, снимает его тревоги и сомнения. Вместе с этим успокоением осуществляется соединение человека с Дао. В трактате «Гуань-цзы» читаем: «Душевное состояние требует спокойствия... Без волнения и светливости, сама собой приходит гармония (Дао. — А. К.)»<sup>12</sup>.

Для достижения единения человека с Дао активно использовалась музыка. Вот как об этом говорится в трактате «Люйши чуньцю» (III в. до н.э.), в котором очень заметны даосские наказы:

«Далеки истоки музыки. Она рождается из меры, коренится в [В]еликом [Е]дином (Дао. — А. К.)... Когда мир пребывает в [В]еликом (Едином. — А. К.)... все существа в умиротворении, все изменяется согласно [В]ысшему, тогда музыка достигает завершенности. Музыка, достигшая завершенности имеет последствием умерение страстей и желаний. Когда страсти и желания не направлены по ложному пути, музыка достигает законченности. Музыка, обретшая законченность, — искусство, проистекающее из уравновешенности». «В (порождаемой уравновешенностью. — А. К.) музыке... (существует. — А. К.) упорядоченность звуков... И если упорядоченным образом внимать упорядоченным звукам, в душе наступит гармония (Дао — А. К.)»<sup>13</sup>.

В эпоху европейского Средневековья (IV–XIV вв.) единение человека с Высшим, Богом осуществлялось в рамках христианства<sup>14</sup>. Выражалось это единение в установлении связи человека (как телесно-душевно-духовного существа) с Богом. Для установления связи совершалась *Литургия (месса)*, кульминацией которой являлась *Евхаристия*<sup>15</sup>.

Это воссоединение человека с Богом особенно интенсивно переживалось в восточной ветви христианства — Православии (не случайно Н.А. Бердяев считал необходимым «признание исключительного духовного значения Православия как наиболее чистой формы христианства»<sup>16</sup>).

Единению человека и Бога в Православии способствовали духовные песнопения Литургии: *псалмы, гимны*<sup>17</sup>. Происходило это вследствие *уподобления поющих в храме прихожан поющим на небе ангелам, пением своим непрестанно славословящим Бога*. (Показательно, что пение в православном храме именовалось ангелоподобным. Как отмечает знаток православного богослужебного пения Д.В. Разумовский, «ангелоподобное пение составляло богослужебное, храмовое, пение, и названо ангелоподобным... потому что совершалось в храме церковью видимою, по образцу церкви невидимой Ангелов и церкви первородных, сослужащих церкви видимой, и предстоящих Престолу Господа славы день и ночь с немолчным гласом славословия и благодарения»<sup>18</sup>.) Наиболее значительным песнопением православной церкви является *Херувимская песнь* (под пение «Херувимской» предназначенные для Причащения хлеб и вино переносятся с жертвенника на престол).

Возвышенно и поэтично о «Херувимской» говорит священник П.А. Флоренский:

«Иже херувимы тайно образующе, и животворящей Троице трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение. Яко да Царя всех подыдем, ангельскими невидимо дориносима чинми».

Мы, таинственно изображающие Херувимов и припевающие трисвятую песнь творящей жизнь Троице, оставим сейчас всякую житейскую думу, чтобы поднять Царя всех, невидимо копьеносимого чинами Ангелов.

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 — 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...». «Пусть спадет пред очами... пелена... О, счастье каждому видеть Херувима в каждом! О, радость навеки! “Всякое ныне житейское отложим попечение”. Всякое...»<sup>19</sup>.

В эпоху Возрождения (XV–XVI вв.) происходит знаменательное событие: отпадение человека от Бога. На место Бога человек поставил природу, мир — в широком смысле: духовное заменил материальным<sup>20</sup>. Эта позиция возрожденческого человека критиковалась многими мыслителями, особенно — русскими: Н. Бердяевым, П. Флоренским, П. Сорокиным и др. Так, по словам Бердяева, «ренессансное обращение к природе... не было делом духовного человека... Для того чтобы человек до конца утвердил себя и не утерял источника и цели своего творчества, он должен утверждать не только себя, но и Бога. Он должен утверждать в себе образ Божий»<sup>21</sup>.

В атмосфере упоения природой, материей и человек в эпоху Ренессанса мыслился в первую очередь как природное — телесное существо (наделенное душой). Следствием такого его понимания явилось всяческое воспевание чувственного наслаждения. Вот как, в частности, об этом говорит Л. Валла: наслаждение — «благо, к которому всюду стремятся», «никто не наслаждается ради какой-то цели, но само наслаждение есть цель»<sup>22</sup>.

Установка на наслаждение нашла отражение в музыке эпохи Ренессанса, прежде всего в сочинениях, написанных в жанре *мадригала*<sup>23</sup>.

Приведем описание одного из мадригалов — «Tirsi morir volea» («Тирсис хочет умереть»), сочиненного итальянским композитором последней трети XVI в. Л. Маренцо:

«Первые же его (этого мадригала. — А. К.) слова звучат как начало (драматической. — А. К.) сцены: “Tirsi” — аккорды пяти голосов с “предвосхищением” вверху; “morir volea” — ответная фраза верхних голосов; снова “Tirsi” в ансамбле — “morir volea” дважды, сначала у нижних голосов, затем у верхних. Все дальнейшее изложение в первой части гибко и свободно: голоса то сливаются в общем порыве, то

перекликаются по группам, выражая сочувствие тому, кто [желает] умереть (от страсти. — А. К.). При этом возгласы... драматизированы. Драматична и вторая часть мадригала. Умиротворение, наступающее в третьей части... несет в себе что-то торжественное: слова “Кто так умирает, возвращается к жизни” многократно (и напряженно вверх) повторены, как в апофеозе»<sup>24</sup>.

**XVII–XVIII вв.** демонстрируют активные поиски человеком Бога. Разумеется, в каждом из них эти поиски выглядели по-разному.

Так, в XVII в., что отчетливо видно по сочинениям Декарта, Спинозы, Лейбница, человек обнаруживал Бога в результате напряженной деятельности своей души (ума). Считалось, что душа (ум) может соединиться с Богом (по выражению Декарта, «коснуться» Бога), если будет постоянно развиваться, совершенствоваться.

Следует отметить, что для философов XVII столетия Бог — Верховное Существо: мир и человек «получают оправдание» от Бога. Замечательным образом данное суждение раскрывается в учении Лейбница о *предустановленной гармонии*.

Это учение наиболее законченно изложено Лейбницем в его трактате «Монадология» (кстати, у Лейбница трактат не имел названия; название ему позже дал историк философии Иоганн Эрдман в связи с использованием Лейбницем в этом сочинении, для обозначения своеобразных первоэлементов, понятия «монада»). Как отмечает в указанной работе мыслитель, «последняя причина вещей... находится... в источнике; и это мы называем Богом». А так как этот источник (Бог) «есть достаточное основание для всего... то... *этого Бога достаточно*»<sup>25</sup>. Отсюда, подчеркивает Лейбниц, Бог должен быть непричастен пределам «и содержать в себе столько реальности, сколько возможно»<sup>26</sup>. «Эти положения, — продолжает философ, — дали мне средство объяснить естественным образом соединение, или, скорее, согласие, души с органическим телом. Душа следует своим собственным законам, тело — также своим, и они соотносятся в силу *гармонии, предустановленной* между всеми... (душами и телами. — А. К.), так как они все суть выражения одного и того же универсума»<sup>27</sup>.

В XVIII в. устремленность человека к Богу получила наиболее серьезную разработку в трудах И. Канта.

Кант, так же как Декарт, Спиноза и Лейбниц, полагал, что человек обретает единение с Богом в результате деятельности своей души (ума). При этом высказывает важную идею о том, что сочетание человека с Богом — «единой первосущностью», по Канту, — означает обретение человеком высшего блага, что является конечной целью человеческого существования. Вот как кенигсбергский философ пишет об этом: цель человеческого существования — достижение «высокого пункта, а именно понятия единой первосущности как высшего блага»<sup>28</sup>.

В XVII–XVIII вв. деятельность человеческой души (ума), рассматриваемая мыслителями этого времени как средство сближения человека

с Богом, являла собой и важнейшее условие существования музыки. Последнее выражалось в огромном значении, придаваемом ясности, отчетливости сопряжения различных элементов музыки, именуемого гармонией<sup>29</sup>.

Первостепенное внимание гармонии уделяли композиторы — представители венской классической школы: Гайдн, Моцарт, Бетховен, при этом наиболее подчеркнуто, классицистично, — Гайдн. Жанром, в котором у Гайдна нагляднейшим образом запечатлелись принципы гармонии, стала *симфония*<sup>30</sup>.

Гайдном написаны 104 симфонии, в том числе 12 так называемых «Лондонских симфоний»: № 93—104. Обратимся к анализу одной из «Лондонских симфоний» (№ 95, до минор):

«Девяносто пятая симфония... — одна из прекраснейших в лондонском цикле. Особенно хороша первая часть — шедевр сочетания лаконизма с выразительностью». В этой части присутствуют «патетические элементы... в стройном, сдерживающем русле свойственной позднему Гайдну гармоничности». «Музыка первой части... симфонии... показывает нам Гайдна как предшественника Бетховена. Далекий от бетховенского протестующего духа, Гайдн, однако, очень отчетливо... вырабатывает язык лапидарных, четких, словно высеченных энергичным резцом формулировок... Черты подобной лапидарности заметны и во второй части (Andante), несмотря на все ее узорчатые орнаменты... Нежно-печальная мелодия — в начале менуэта (третьей части симфонии) — не без влияния Моцарта. В трио очень выразительно соло виолончели». «Сонатно-фигурованная форма финала имеет приблизительные аналогии в ранних симфониях Гайдна... Но размах музыки (здесь — А. К.), разумеется, совсем иной. Незадолго до конца, в мощном нарастании tutti... он явно перехлестывает некоторую суховатость и старомодность полифонических узоров»<sup>31</sup>.

**В первой половине XIX в. — в эпоху романтизма**, так же как и в XVII—XVIII вв., причина единения человека с Богом усматривалась в деятельности человеческой души. Только если в XVII—XVIII столетиях в этом случае подразумевалась деятельность души как отдельной способности человека: души (ума), то теперь (имеется в виду лучшая из двух, наличествующих у души, сторон) — проявления высших, духовных устремлений человека. С исключительной глубиной эта установка романтиков обнаруживается в трудах выдающегося представителя философской мысли романтизма — Ф.В.Й. Шеллинга.

По Шеллингу, душа имеет два уровня существования: конечное — тогда она является в классификации Шеллинга «душой тела»: философ даже говорит о том, что в этом случае душа «есть само тело»<sup>32</sup>, — и бесконечное, когда она стремится к слиянию с Богом. Во втором случае душа есть дух, овеществлением которого оказывается слово. Именно через слово, по мнению Шеллинга, «открывает себя... Бог»<sup>33</sup>. Это слово, уточняет мыслитель уже в сочинении позднего периода, — слово

откровения, под откровением же он понимает «не что иное, как христианство (западное. — А. К.)»<sup>34</sup>.

Идеи Шеллинга, к которым он приходит в позднем творчестве, нашли отчетливейшее выражение в сочинениях Р. Вагнера, особенно явственно — в его последней опере «Парсифаль».

Проиллюстрируем это утверждение фрагментом из известной работы о Вагнере: «Как все музыкальные драмы Вагнера, “Парсифаль” состоит из трех актов, расположенных вполне симметрично. Каждый акт содержит две картины; действие первого и третьего происходит в Граале (замке, где хранится Священная Чаша, в которую, по преданию, была собрана кровь снятого с креста распятого Христа. — А. К.); второй акт — в волшебном замке Клингзора и его садах. Создается сценическая трехчастная репризная композиция с остроконтрастной серединой: крайние акты воплощают мир христианского благочестия, средний акт — мир греховной чувственности.

Каждый из двух миров этой драмы имеет свою интонационную сферу.. В первом и третьем актах господствует хоральность, диатоничность и тональная устойчивость, в среднем, где властвует грех, — сложные гармонии, хроматизмы и тональная неустойчивость. При этом обе интонационные сферы образуют органическое единство. Хоральность и диатонизм свойственны в основном темам, непосредственно относящимся к самому Граалю и к идее христианской святости. Они заставляют вспомнить отчасти хоралы Баха, отчасти просветленный хорально-полифонический стиль Палестрины. Но и эти темы, когда они начинают выражать человеческие чувства и сложные психологические переживания, насыщаются хроматическими интонациями»<sup>35</sup>.

Во *второй половине XIX в.* наблюдается активное развитие «итоговых» идей Шеллинга о связи человека и Бога, особенно в России, в творчестве В. Соловьева.

Единение человека и Бога Соловьев рассматривал как результат деятельности человеческого духа, характеризующегося надежностью, устойчивостью (тело и душа не способны привести к Богу по причине их изменчивости и неустойчивости).

Согласно Соловьеву, Бог (Абсолютно сущее) находится на месте, стоит незыблемо, человек же (вследствие деятельности своего духа) пребывает в постоянном движении, развитии, приближающем его к Богу. Свидание Бога и человека ведет к полному существованию человечества — Богочеловечеству, которое наиболее совершенным образом «является нам в христианстве»<sup>36</sup>. У Соловьева это — объединенное христианство Востока (имеется в виду его византийская версия) и Запада. Эта необходимость объединения, по убеждению мыслителя, связана с тем, что «Восток всеми силами своего духа привязывается к божественному и сохраняет его... а Запад употребляет всю свою энергию на развитие человеческого начала»<sup>37</sup>.

По Соловьеву, единое христианство — условие Всеединства, воплощением которого является Любовь (София).

Тема любви как выражения Всеединства, Божественного Согласия — ведущая в творчестве русских композиторов, современников В.С. Соловьева: А.Г. Рубинштейна, А.С. Аренского, П.И. Чайковского. С необыкновенной напряженностью и драматизмом она раскрывается в произведениях Чайковского. Яркое, гимническое изображение любви воплощено в его симфоническом сочинении — *Увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»*.

Как указывает Е.М. Орлова, уже в первой редакции сочинения, без знаменитой темы хорала (fis-moll), мы встречаемся с выражением трагической любви. Это осуществляется прежде всего «через резкое противопоставление двух тем сонатного аллегро, различных по своему интонационному генезису и типу изложения: инструментальный характер, острая ритмика, жесткое гармоническое воплощение первой и широкий лирический распев, вокальность второй... Включение во вторую редакцию темы хорала... придает еще большую органичность всему сочинению Чайковского; сама же тембровая и ритмическая ее трансформация в дальнейшем развитии музыки создает огромной силы драматическое напряжение, приводящее в итоге к глубочайшему душевному катарсису»<sup>38</sup>.

Идеи В. Соловьева о единстве Бога и человека — через Всеединство, Всеобщую Любовь, во многом предопределили уже в *первой половине XX в.* утверждение представления о Бого-человеческом единении как слиянии сознания человека и Сознания Божества — Космического сознания. Это представление получило основательную разработку на русской почве, в первую очередь в сочинениях П.Д. Успенского (ученика известного философа Г.И. Гурджиева).

По Успенскому, человек, главным образом, заявляет о себе посредством своего сознания, которое, с точки зрения ученого, есть его, человека, душа. Отсюда вывод мыслителя: человек, по существу, — это его сознание.

Согласно Успенскому, человек развивается, эволюционирует. И поскольку он, преимущественно, — сознание, его развитие следует понимать в первую очередь как развитие его сознания. Такое развитие сознания связано с постоянным его расширением, условием которого являются усилия человека по изменению состояния сознания (!). Что это значит у Успенского?

Как считает ученый, «человек располагает возможностью четырех состояний сознания: сон, бодрствование, самосознание и объективное сознание (первые два состояния, согласно Успенскому, — низшие, вторые два — высшие. — А. К.). Несмотря на то, что человек обладает этими четырьмя состояниями сознания, на самом деле он живет только в двух из них (низших. — А. К.): одна часть его жизни проходит во сне,

а другая – в так называемом бодрствующем состоянии, хотя на самом деле состояние бодрствования очень мало чем отличается от сна»<sup>39</sup>. Вместе с тем имеются другие два состояния: самосознание и объективное сознание, которые фиксируют меру развития сознания человека, приводящую его (сознание) к слиянию с Космическим сознанием<sup>40</sup>.

В музыке слияние человеческого и Космического сознания с позитивной грандиозностью и экспрессией воплотил А.Н. Скрябин. Эта тема – центральная в творчестве композитора, особенно в произведениях, написанных после 1900 г., в частности в Третьей симфонии, названной композитором «*Божественной поэмой*».

Музыкальный материал симфонии тщательно проанализирован В.В. Рубцовой: «Наиболее масштабна первая часть симфонии... Главная партия (первой части. – А. К.) подвижная, устремленная, полна внутреннего порыва. Вступающая затаенно, настороженно... тема развивается волнами и достигает широкого мелодического разлива уже в конце первого предложения... Широко развита и побочная тема, упоительно прекрасная, распевная, вызывающая ассоциации с тематизмом Чайковского... Развитие побочной партии приводит к полному успокоению, после чего в фанфарной заключительной теме возникают героические образы, вызывающие большой эмоциональный подъем... Развернутость образов экспозиции... обуславливает масштабность разработки... Реприза динамизирована и сокращена...

...средняя часть представляет широко развитую сферу лирики, в которой выразительность тематизма сочетается с интенсивностью его развития, образующего объемную и пластичную композицию...

Тематизм третьей части... – ...рельефный рисунок главной партии... Продолжение темы – широкий взлет мелодии по ступеням большого мажорного нонаккорда и его разрешение в распетое трезвучие до мажора... Как символ красоты и света, нетронутый стремительным водоворотом движения, музыка заключительной партии образует устойчивую архитектурную арку в композиции финала, завершаемой величественной кодой»<sup>41</sup>.

Во *второй половине XX – начале XXI вв.* сохраняется понимание единения Бога и человека как слияния сознания человека и сознания Божества, но теперь уже в новом ракурсе: как сопряжения *биополя, именуемого также информационным полем, человека и информационного поля Вселенной*. Обобщенную характеристику такого сопряжения мы находим в работах А.В. Мартынова.

Ученый пишет: «Носителями физических полей являются не объекты, а само пространство. Так, магнитное поле не принадлежит постоянному магниту, а просто магнит является такой структурой, которая аккумулирует магнитную составляющую вакуума, точнее, суперполя (информационного поля Вселенной. – А. К.), представляющего собой интегральную сущность четырехмерного континуума.

Точно так же структурность, то есть качественность различных кристаллов и просто материальных тел выявляет гравитационную составляющую единого суперполя.

Что же касается всей живой материи, то, очевидно, ее объекты являются структурами динамическими, аккумулирующими наиболее интегральную, комплексную часть спектра суперполя. Именно эта часть и получила сейчас название “биополе” (в указанную часть, разумеется, входит и биополе человека. — *А. К.*)<sup>42</sup>.

Интересно, что в музыке «полевое» единение человека и Бога выступает как музыкально-информационное поле. В свете такого понимания в музыкально-информационном поле соединяются информационное поле человека и информационное поле универсума. Местом (точкой) их соединения оказывается *звук*<sup>43</sup>. Таким образом, именно в звуке музыкально-информационного пространства происходит соприкосновение информационного поля человека и информационного поля Вселенной, а значит, — и Встреча человека с Богом.

Отмеченное отношение к звуку свойственно многим композиторам второй половины XX — начала XXI вв. С особой доверительностью его выразил С. Белимов.

«Когда-то, — говорит Белимов, — в начале 80-х годов... я размышлял над очень сложной и одновременно очень простой проблемой: что же объединяет... музыкальные культуры? И в один прекрасный момент я осознал нечто — возможно самоочевидное для многих других — это ЗВУК! Одинокий, отдельно взятый звук со всеми его имманентными музыкальными характеристиками. Для меня это было настоящим открытием, подтолкнувшим к другим размышлениям — столь же непростым и в то же время, вероятно, столь же для кого-то самоочевидным. Что с этим звуком происходит? Что с ним может происходить? И — ответ. Он живет. Звук — живая, движущаяся материя, подчиненная всем законам развития живого. Он рождается и умирает. Он дышит. Он изменяется. Как человек. Как дерево... Как Вселенная»<sup>44</sup>.

Итак, мы рассмотрели исторические особенности применения музыки как средства единения человека и Абсолюта. Возникает вопрос, каким образом музыка предопределяет такое единение? Этот вопрос будет рассмотрен в ходе дальнейшего исследования.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Это состояние сегодня называют трансом, трансперсональным переживанием, в основе которого лежит *измененное состояние сознания*.

<sup>2</sup> *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза / пер. с англ. — Киев, 2000. С. 161, 165.

<sup>3</sup> Их появление во многом было подготовлено шаманизмом (см.: *Торчинов Е.А.* Религии мира: Опыт запредельного. 4-е изд. — СПб., 2007. С. 125).

<sup>4</sup> См.: *Ясперс К.* Смысл и назначение истории / пер. с нем. 2-е изд. — М., 1994. С. 32–50.

<sup>5</sup> Веданта (санскр.) – завершающая часть Вед. Веданта тесно сопряжена с *йогой* (от санскр. корня *йодж* – соединение, единение, связь).

<sup>6</sup> Упанишады / пер. с санскр. 3-е изд., испр. – М., 2003. С. 537–539, 542.

<sup>7</sup> Мантра (санскр.) – священная звуковая формула, соединяющая человека с Высшим. Необходимым являлось ее многократное повторение (*джана*).

<sup>8</sup> Ом (Аум) (санскр.) – таинственный звук, олицетворяющий Великое Единение: внешнего и внутреннего, явного и тайного.

<sup>9</sup> *Шивананда Свами*. Джапа-йога. Медитация на Ом / пер. с англ. – Киев, 2003. С. 132, 187.

<sup>10</sup> Постепенно выйдя за границы Индии, буддизм стал утверждаться и в других восточных государствах: в Китае, Тибете, Японии, при этом – в качественно новом виде (получившем названия: *чань* – в Китае; *дзэн* – в Японии). Суть новизны заключалась в следующем: если в ортодоксальном индийском буддизме человек достигал Нирваны в процессе длительных усилий, в новом, неортодоксальном, – мог погрузиться в нее внезапно и таким образом пережить *мгновенное просветление* (*дунь у* – в Китае, *сатори* – в Японии).

<sup>11</sup> Дао (кит.) – Путь, Закон, Безымянное, Пустота, Великое Начало.

<sup>12</sup> См.: Гуань-цзы // Древнекитайская философия: собр. текстов. В 2 т. Т. 2. – М., 1973. С. 51.

<sup>13</sup> Люйши чуньцю / пер. с кит. – М., 2001. С. 109, 113.

<sup>14</sup> По всей видимости, на формирование христианства определенным образом повлиял буддизм, преимущественно неортодоксальный (об этом см., например: *Лосский Н.О.* Христианство и буддизм // Христианство и Индуизм: сб. статей. – М., 1994. С. 56).

<sup>15</sup> Евхаристия (греч. *ευχαριστία* – благодарение) – Причастие: вкушение хлеба и вина, по церковной вере пресуществленных в Тело и Кровь Христа ради сущностного соединения верующего с Христом.

<sup>16</sup> См.: *Бердяев Н.А.* Истина Православия // *Бердяев Н.А.* Признания верующего вольнодумца. – М., 2007. С. 240. При этом в православии существовал особый духовный опыт – *исихазм* (от греч. *συχία* – спокойствие, тишина), в соответствии с которым единение человека с Богом понималось как *воссоединение энергии человека с энергиями Бога – Божественными энергиями* (обозначаемое словом «*синергия*»). Характер этого воссоединения поясняет систематизатор и обоснователь практики исихазма святитель Григорий Палама (см.: *Григорий Палама*. Триады в защиту священно-безмолвствующих / пер. с греч. – М., 2011. С. 197, 198, 209).

<sup>17</sup> Псалом (греч. *ψαλμος* – хвалебная песнь), гимн (греч. *ὕμνος* – торжественная песнь). О возможности сведения всех, представленных в Литургии, жанров духовных песнопений к двум: псалму и гимну, свидетельствует Святой Иоанн Златоуст (см.: *Иоанн Златоуст*. Собеседование о псалмах // *Иоанн Златоуст*. Творения. В XII т. Т. V. – М., 2012. С. 603).

<sup>18</sup> *Разумовский Д.В.* Церковное пение в России. – М., 1867. С. 97.

<sup>19</sup> *Флоренский П.А.* Радость навеки (на «Херувимскую») // Богословские труды. – М., 1982. № 23. С. 317, 319.

<sup>20</sup> Важно, что указанное отпадение произошло в католическом христианстве – на Западе.

<sup>21</sup> Бердяев Н.А. Смысл истории // Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое средневековье. – М., 2002. С. 149–151. Однако был в этом намерении – устремленности к природе – и положительный момент: всплеск интереса к природному явился побудительным мотивом для развития науки.

<sup>22</sup> Валла Л. Об истинном и ложном благе. О свободе воли / пер. с лат. – М., 1989. С. 51. Вместе с тем в эпоху Возрождения существовали концепции материи, в рамках которых она наделялась душой, одухотворялась. Такие трактовки предлагали выдающиеся мыслители эпохи Ренессанса – представители так называемого *мистического пантеизма*: Николай Кузанский, Дж. Бруно, Парацельс, Я. Бёме.

<sup>23</sup> Мадригал (франц. madrigal, итал. madrigale, от лат. mater – мать: пение на родном, материнском, языке) – небольшое музыкально-поэтическое произведение, как правило, посвященное чувственным переживаниям. Мадригалы отличаются перепадами громкости; резкие звучания; интонации, напоминающие вздохи и т.п.

<sup>24</sup> Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. В 2 т. Т. 1. 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1983. С. 216.

<sup>25</sup> Лейбниц Г.-В. Монадология // Лейбниц Г.-В. Соч. В 4 т. Т. 1. – М., 1982. С. 419.

<sup>26</sup> Там же. С. 420.

<sup>27</sup> Там же. 427.

<sup>28</sup> Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч. В 6 т. Т. 3. – М., 1964. С. 671.

<sup>29</sup> Выражением ясности, прозрачности гармонии стало преобладание в ней *консонанса* (от лат. consonantia – благозвучие) над *диссонансом* (от лат. dissonantia – неблагозвучие).

<sup>30</sup> Симфония (от греч. συμφωνία – созвучие) – музыкальное произведение, как правило предназначенное для оркестра. Отметим важный момент: само слово «симфония» (в его значении – созвучие) говорит о гармонии.

<sup>31</sup> Кремлев Ю.А. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. – М., 1972. С. 210–212.

<sup>32</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Бруно, или О божественном и природном начале вещей. Беседа // Шеллинг Ф.В.Й. Соч. В 2 т. Т. 1. – М., 1987. С. 548.

<sup>33</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Шеллинг Ф.В.Й. Соч. В 2 т. Т. 2. – М., 1989. С. 112.

<sup>34</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. В 2 т. Т. 2. – СПб., 2002. С. 41.

<sup>35</sup> Левик Б.В. Рихард Вагнер. 2-е изд. – М., 2011. С. 398.

<sup>36</sup> Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. – М., 2014. С. 160.

<sup>37</sup> Там же. С. 238.

<sup>38</sup> Орлова Е.М. Петр Ильич Чайковский. – М., 1980. С. 41.

<sup>39</sup> Успенский П.Д. Психология возможного развития человека // Успенский П.Д. Вечный поиск чудесного. Избранные труды. – М., 2009. С. 488.

<sup>40</sup> Там же. С. 490.

<sup>41</sup> Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. – М., 1989. С. 167–168, 170–175.

<sup>42</sup> Мартынов А.В. Философия жизни. Исповедимый путь к богочеловечности. – СПб., 2004. С. 100.

<sup>43</sup> См.: Минаев Е.А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. – М., 2000.

<sup>44</sup> Белимов С., Райскин И. Нас всех объединяет звук. Интерактивная интерпретация интервью с интрамузыкантом // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 2.

#### REFERENCES

Belimov S., & Rayskin I. The Sound Unites All of Us. An interactive interpretation of an interview with an intra-musician. In: *Musical Academy*. No 3 (2001), pp. 1-17 (in Russian).

Berdyayev N.A. The Meaning of History. In: *Berdyayev N. The Meaning of History. The New Middle Ages*. Moscow, Kanon+, 2002, pp. 5-218 (in Russian).

Berdyayev N.A. The Truth of Orthodoxy. In: *Berdyayev N. Confessions of a free thinking believer*. Moscow, Izdatelstvo Sretenskogo monastyrya, 2007, pp. 224-241 (in Russian).

Eliade M. *Shamanism: Archaic Techniques of Extasy*. Kiev, Sofiya, 2000. 473 p. (Russian trans.).

Florensky P. Joy Forever (concerning The Cherubic Hymn). In: *Theological Works*. No 23. Moscow, Izdatelstvo Moskovskoy patriaphkii, 1982, pp. 317-320 (in Russian).

Gregory Palamas. *Triads for the Defense of Those Who Practice Sacred Quietude*. Moscow, Akademicheskii Proekt, 2011, 279 p. (Russian trans.).

Guan Zi. In: *Ancient Chinese Philosophy: Collection of texts in 2 vols*. Vol. 2. Moscow, Mysl', 1973, pp. 14-57 (Russian trans.).

Kant I. Critique of Pure Reason. In: *Kant I. Works in 6 vols*. Vol. 3. Moscow, Mysl', 1964, pp. 69-695 (Russian trans.).

Kremlev Yu. *Josef Haydn. An Essay on His Life and Work*. Moscow, Muzyka, 1972. 318 p. (In Russian).

Leibniz G. W. The Monadology. In: *Leibniz G.W. Works in 4 vols*. Vol. 1. Moscow, Mysl', 1982, pp. 413-429 (Russian trans.).

Levik B. *Richard Wagner*. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Librokom, 2011. 447 p. (in Russian).

Livanova T. *History of West-European Music until 1789: A Textbook in 2 volumes*. Vol. 1. Until the 18<sup>th</sup> Century. 2<sup>nd</sup> ed., revised & enlarged. Moscow, Muzyka, 1983. 696 p. (in Russian).

Lossky N. Christianity and Buddhism. In: *Christianity and Induism: A collection of research papers*. Moscow, Izdatelstvo Svyato-Vladimirskogo Bratstva, 1994, pp. 25-64 (in Russian).

Martynov A.V. *Philosophy of Life. A Scrutable Way to Divine Humanity*. Saint Petersburg, 2004. 397 p. (in Russian).

- Orlova E. *Petr Ilyich Tchaikovsky*. Moscow, Muzyka, 1980. 271 p. (in Russian).
- Ouspensky P. The Psychology of Man's Possible Evolution. In: *Ouspensky P. In Search of the Miraculous*. Selected works. Moscow, FAIR, 2009, pp. 475-552 (in Russian).
- Rubtsova V. *Aleksandr Nikolayevich Scriabin*. Moscow, Muzyka, 1989. 447 p. (in Russian).
- Schelling F.W.J. Bruno, or on the Natural and Divine Principles of Things. A Lecture. In: *Schelling F.W.J. Works in 2 vols*. Vol. 1. Moscow, Mysl', 1987, pp. 490-588 (Russian trans.).
- Schelling F.W.J. Philosophical Inquiries into the Nature of Human Freedom and Matters Connected Therewith. In: *Schelling F.W.J. Works in 2 vols*. Vol. 2. Moscow, Mysl', 1989, pp. 86-158 (Russian trans.).
- Schelling F.W.J. *The Philosophy of Revelation*. In 2 volumes. Vol. 2. Saint Petersburg, Nauka, 2002. 480 p. (Russian trans.).
- Sivananda Swami. *Japa-Yoga. Meditation on Om*. Kiev, Sofiya, 2003. 208 p. (Russian trans.).
- Solovyov V. *Lectures on Divine Humanity*. Moscow, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014. 383 p. (in Russian).
- The Upanishads: 3<sup>rd</sup> ed.*, revised. Moscow, Vostochnaya literatura, 2003. 782 p. (Russian trans.).
- Torchinov E. *Religions of the World: A Transcendental Experience*. 4<sup>th</sup> ed. Saint Petersburg, Azbuka-klassika, Peterburgskoe Vostokovedenie, 2007. 541 p. (in Russian).
- Valla L. *True and False Good*. Dialogue on Free Will. Moscow, Nauka, 1989. 475 p. (Russian trans.).

### Аннотация

В статье раскрываются возможности музыки в приведении человека к Абсолюту, Богу. Осмысляются исторические свидетельства привлечения музыки для установления связи человека с Высшим. Конкретизируется музыкальный материал, обеспечивающий эту связь.

**Ключевые слова:** музыка, человек, Абсолют, Бог, тело, душа, дух, историческая эпоха.

### Summary

The possibilities of music to bring human being to the Absolute, God are revealed in the article. The historical evidences of using music to establish the connection between human being and the Supreme Power are comprehended by the author. The musical material which provides such a connection is concretized.

**Keywords:** music, human, the Absolute, God, body, soul, spirit, historical period.