
Епископ Серафим (Амельченков)

Творцы музыкального духа, или Духовная перспектива музыки

УДК 78.01(091)

DOI 10.47132/1814-5574_2022_3_221

EDN SJRWKO



Аннотация: В древности музыка мыслилась исключительно как атрибут молитвы, храмового действия, возвышенного восприятия, и в этом смысле она охраняла человеческий дух от излишней увлеченности своей собственной природой. Однако замкнувшись на своей самости, душа человека в канун Нового времени возжелала музыки для услаждения своих чувств. В XX в. такая позиция возымела следствием обыденное господство развлекательной музыки над многовековой духовной и светской классической музыкальной традицией. Параллельно заново развивается философское и богословское осмысление музыки. А. Шнитке, например, считал, что шлягерность — непосредственное проявление зла в искусстве, что проявляется в мультиплицирующейся стереотипизации мыслей и ощущений, и противовесом видел структурность и упорядоченность бытия, поддающуюся выражению с помощью музыки. Автор прослеживает в статье главные линии осмысления структуры и смысла музыки у отечественных композиторов, философов и богословов, и приходит к выводу о том, что и церковная, и высокая светская музыка в XXI в. говорят об одном и том же — о поиске духовного истока всякого творчества.

Ключевые слова: музыка и слово, музыка и дух, история музыки, шлягер, стереотипизация.

Об авторе: **Епископ Серафим (Амельченков Владимир Леонидович)**

Доктор теологии, доцент, председатель Синодального отдела по делам молодежи.

E-mail: sinodm@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2649-5203>

Для цитирования: Серафим (Амельченков), еп. Творцы музыкального духа, или Духовная перспектива музыки // Христианское чтение. 2022. № 3. С. 221–231.

KHRISTIANSKOYE CHTENIYE
[Christian Reading]

Scientific Journal
Saint Petersburg Theological Academy
Russian Orthodox Church

No. 3

2022

Bishop Seraphim (Amel'chenkov)

**Creators of the Musical Spirit,
or the Spiritual Perspective of Music**



UDK 78.01(091)
DOI 10.47132/1814-5574_2022_3_221
EDN SJRWKO

Abstract: In ancient times, music was conceived solely as an attribute of prayer, temple action, sublime perception, and, in this sense, it protected the human spirit from excessive enthusiasm for its own nature. However, closed in on its own self, on the eve of the Modern Period, the human soul longed for music to please its senses. In the 20th century this position resulted in the usual dominance of entertainment music over the centuries-old spiritual and secular classical musical tradition. In parallel, the philosophical and theological understanding of music is developing anew. A. Schnittke, for example, believed that musical hits are a direct manifestation of evil in art, which manifests itself in the multiplying stereotypes of thoughts and sensations, and saw as a counterweight the structure and orderliness of being, amenable to expression with the help of music. The author of this article traces the main lines of understanding the structure and meaning of music by Russian composers, philosophers and theologians, and comes to the conclusion that both church and high secular music in the 21st century are talking about the same thing — the search for the spiritual source of all creativity.

Keywords: music and word, music and spirit, history of music, hit, stereotyping.

About the author: **Bishop Seraphim (Amel'chenkov Vladimir Leonidovich)**

Candidate of Historical Sciences, Doctor of Theology, docent, Synodal Youth Department.

E-mail: sinodm@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2649-5203>

Article link: Seraphim (Amel'chenkov), bishop. Creators of the Musical Spirit, or the Spiritual Perspective of Music. *Khristianskoye Chteniye*, 2022, no. 3, pp. 221–231.

Если убрать из человеческих занятий всё, относящееся к извлечению прибыли, останется лишь искусство.

Андрей Тарковский

Человеку, связанному с музыкой, тем более тому, кто сопряжен с ней профессионально, нет необходимости объяснять, насколько прекрасен и значим этот вид искусства: как музыка способна облагораживать нашу жизнь, какими удивительными средствами выражения чувств она обладает и как она невероятно продуктивна в деле воспитания нравов. Впору нам вслед за деятелями эпохи романтизма воскликнуть: *«высшим и безграничным из всех искусств, имеющим своим предметом бесконечное, является музыка»* (см.: [Гудимова, 2017]).

Однако, абсолютизируя *музыкальное искусство*, романтики (философы и композиторы) поставили *слово* в зависимость от *музыки*, потому что *слово* выражает лишь голый факт, но именно *музыка*, как утверждал романтизм, через чувства дает человеку более глубокое проникновение в суть мироздания. Собственно, поэтому романтики возвышали *инструментальную* музыку над *вокальной*. Даже в самой поэтике стиха они находили именно музыку, и эта музыкальность смыслов влекла их вдаль: *«Музыка и поэзия — в детстве они играли вместе и не расставались никогда, лишь впоследствии пути их разошлись, однако им предстоит встретиться в идеальном, когда они достигнут зрелости и совершенства»* [Эстетика немецких романтиков, 1987, 98].

Широко известный немецкий романтик, *«живописец внутреннего мира»* Эрнст Гофман, столь любимый Ф. М. Достоевским, сказал о вокальной музыке так: *«В пении, где поэзия выражает словами определенные аффекты, волшебно сила музыки действует, как чудный философский эликсир, коего несколько капель делают всякий напиток вкуснее и приятнее»* [Гофман, 1962, 27]. Такая близкая *связь и единство слова и музыки* были замечены не только представителями романтизма.

Потенциально подобное понимание *единства музыки и поэзии* было высказано еще в средневековой философии. Святой блаженный Августин, философ, богослов и отец Церкви, постулировал, что любой творец осуществляет свое творчество через разумное слово, при этом музыка выражает глубинные движения души человека, не выражаемые словами (см.: [Бычков, 1995]). Убежденность в слиянии разумного словесного с чувственным музыкальным позволила Иосифу Шиллингеру концептуально заявить, что великая музыка, как и все великое искусство, воспроизводит законы развития вселенной (см.: [Toncitch, 1975]). Не только эстетический и этический фактор бытия музыкального искусства, но онтологический и гносеологический статусы музыки беспокоили умы на протяжении столетий. Музыка всегда воспринималась серьезно, и развлечением или фоном она была сделана только в XX в., что и дало импульс активным философским и даже богословским размышлениям о ней.

В древности музыка мыслилась исключительно как атрибут молитвы, храмового действа, возвышенного восприятия действительности. В этом смысле она охраняла человеческий дух от излишней увлеченности своей собственной природой. Древний человек был направлен вовне, не страдал духовным аутизмом, и в своей открытости миру он реализовывал собственный потенциал. Вершину такого отношения к жизни видим в идеалах Средневековья — не «темного», а именно правильно ориентированного с точки зрения духовной пользы.

Стоит сказать, что И. Ф. Стравинский, во многом считающийся авангардистом, идеалом культуры мыслил как раз Средние века. Лишь замкнувшись в себе, на своей самости, душа человека в канун Нового времени возжелала музыки для себя, для улаживания своих чувств, во имя выражения своего личного мирка. Вот тогда и расцветает искусство менестрелей, трубадуров, мейстерзингеров, поющих и играющих в угоду публике, а значит, и ориентирующихся на потребности большинства, не задумываясь об изначальном высоком статусе искусства.

Однако отголоски духовного переживания музыкального искусства оставались и тогда. В XIV в. франко-фламандский музыкальный теоретик, автор трактата «Зеркало музыки» Якоб Льежский, систематизируя церковное пение и развивая учение о многоголосной музыке, заявил о том, что музыкальное произведение занимает необходимое место в иерархии вселенского бытия и представляет собой одну из граней космического закона (см.: [Чередниченко, 1989]). В этой мысли заключался отзвук древнего учения о космосе как упорядоченной Божественным мановением экзистенции объективной для всех красоты. Именно средневековое сознание, выраженное в том числе и музыкой, утверждало библейский принцип, что подлинная красота присутствует там, где есть Бог. Попытка в эпоху Ренессанса, а затем великих географических и научных открытий сделать человека источником блага, красоты, закона, дала повод мыслителям посягнуть и на музыку, чтобы подчинить ее утилитарным целям человеческого разума, чему само музыкальное искусство подсознательно сопротивлялось в лице своих одухотворенных сочинителей.

Музыка, как и богословие, никогда не навязывала себя, она только реагировала на вызовы, которые ей посылали время, общество, политика. Но отвечала она на «брошенную в лицо перчатку» не требованием дуэли, как это иногда случалось, например, в спорах между наукой и религией, а методично формулировала свои ответы новыми величайшими музыкальными творениями гениев. Так в мире музыки появляются оперное и затем симфоническое творчество. Причем у истоков этих процессов нередко стояли композиторы-священнослужители: Дебре (1450–1521), Монтеверди (1567–1643), Вивальди (1678–1741), Лист (1811–1886).

Несмотря на народное обмирщение музыки, в лице своих лучших представителей она начала поиск духовных истоков. К XX в. у классической музыки уже были ответы на многие вопросы человеческого бытия. Классическое искусство в целом — и музыка в частности — четко указывает, где правда, а где ложь, где подлинная ценность, а где безделица. Уникальное свойство музыки, которым, пожалуй, ничто более не обладает в такой степени, — это совершенная чистота и отсутствие фальши. К тому времени в философском понимании музыкального творчества уже главенствовала мысль Артура Шопенгауэра (1788–1860) о том, что в метафизической плоскости музыка является частью онтологической картины мира. В своем выходе за пределы видимого существования музыка достигает высот бытия духа. Она уже есть образ трансцендентной воли (см.: [Шабанова, 2017, 65]). Таким образом, для многих думающих над музыкальным бытием людей к началу XX в. не детерминированный, но инспирированный статус музыки был очевиден.

Если так очевидна мировоззренческая платформа высокой музыки, то отчего же ее сегодня все больше отгесняют на второй план?! Все дело вовсе не в отсутствии любви к классической музыке (не любить ее невозможно), а в подспудном страхе перед ней, потому что она взращивает самостоятельно мыслящую и всесторонне развитую личность (см.: [Шабанова, 2017, 65]). Хотя в наши дни проще и выгоднее запустить в эфир несколько отупляющих мозг примитивных мелодий или битов и высмеивать все созданное гениями за столетия, тем не менее, музыка никогда не теряет шанса вернуть себе былое величие. Как в свое время музыка помогла слову проникнуть в сердца людей, точно так же сегодня слово поможет музыке занять подобающее ей достойное место в жизни современного человека.

Необходимость вербализации накопленного человечеством музыкального опыта приводит к осознанию того, что философия музыки является уже сложившейся областью научного знания к началу XXI в. Прошли дискуссии о состоятельности онтологии музыки (американский философ Эндрю Канья; см.: [Kania, 2020]) как в континентальной, так и в аналитической философии; философы второй половины XX в. обсудили вопросы музыкальной эстетики (британский философ Роджер Скрутон; см.: [Scruton, 2009]), вышедшие из социологии музыки (немецкий философ-социолог Теодор Адорно; см.: [Адорно, 1999]); в начале XXI в. чисто музыкальные вопросы звука, тональности, средств выразительности (британский философ Ник Зангвилл;

см.: [Zangwill, 2007]) перемежались в академической философской аудитории с вопросами соотношения музыки и языка или главенства движения в музыкальных формах и типах (новозеландский философ Стивен Дэвис; см.: [Davies, 2011]). Эти темы поднимались и в русской философской мысли, начиная с детерминистского постижения музыкального искусства (Борис Асафьев; см.: [Асафьев, 1971]) и *логосного переживания* момента звучания музыки (Алексей Лосев; см.: [Лосев, 1991, 315–335; Лосев, 1995, 194–369]) до аксиологической парадигмы музыкального бытия (Галина Коломиец; см.: [Коломиец, 2007]) и *«звучащей философии»* воскрешенного мелоса (Михаил Уваров; см.: [Уваров: *Мелос и логос*, 2003; Уваров: *Отзвуки музыки*, 2003]).

Попытаемся показать назревшую в XXI в. необходимость инспирировать духовное содержание в музыкальную форму на примере двух, казалось бы, далеких друг от друга понятий *«догма»* и *«шлягер»*, устами одних из самых знаменитых русских композиторов XX в. — Игоря Стравинского и Альфреда Шнитке.

Стравинский защищал музыкальную строгость. Он считал, что *«догма»* и *«догматизм»* незаслуженно ассоциируются с сухостью и академизмом. Догма, как полагал композитор, есть фундамент любого творения. Это принцип, лежащий в основе художественной формы, благодаря которой автор может усмирить хаос, черпая из него поэтическое вдохновение. При этом автор создает произведение как законченную цельность, доступную человеческому восприятию. *Догма* — это порядок и даже грань личности художника, которая стремится к дисциплине и, как итог, — к завершенности. Без дисциплины не может быть творчества, заключает свою мысль Стравинский (см.: [Стравинский, 2021]).

Шнитке обратил внимание на такое явление, как *шлягер*. Шлягерность есть непосредственное *проявление зла в искусстве*. Зло, конечно же, имеет локальную окраску, но общим для любой локальности является *стереотипизация* мыслей и ощущений. Шлягер как раз является символом этой стереотипизации. Это есть самое большое зло: паралич индивидуальности, уподобление всех всем. Причем шлягер является и продуктом, и причиной одновременно (и спросом и предложением, как бы мы интерпретировали эту мысль сегодня). Шнитке определил некую обратную связь между происхождением шлягера и влиянием его на порождение новых шлягеров, на дальнейшую стереотипизацию. Стоит заметить, что ведь сегодня именно стереотипность мышления является корнем всех проблем в коммуникации и сотрудничестве, несмотря на кажущуюся для нас свободу и самостоятельность мнений и суждений.

Шлягер в развитии искусства — это символ зла. Естественно, продолжает рассуждать Шнитке, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимая облик чего-то легко вползающего в душу, комфортабельного, приятного, во всяком случае — увлекающего. Шлягер — хорошая маска всякой чертовщины. Далее цитата: *«Изображение негативных эмоций — разорванная фактура, разорванные мелодические линии, которые выражают состояние несобранности, взвинченности, скачущие мысли, — это тоже, конечно, отображение некоего зла, но зло не абсолютного. Это — зло сломанного добра. Разорванная душа — она, может быть, и хорошая. Но она — разорвана, и от этого стала плохой. Выражение истеричности, нервозности, злобы есть выражение болезни, а не причины. А вот шлягерность — ближе к причине. Это — зло, которое посылается как наваждение, как испытание. Бороться с ним очень трудно»* [Беседы со Шнитке, 1994, 154–155].

Добро, безусловно, сложнее изобразить в музыке. Примеров положительного изображения героев в музыке не так много (Парсифаль в одноименной опере Вагнера, Феврония в опере «Сказание о невидимом граде Китеже...» Римского-Корсакова). Но именно духовный ориентир позволяет достигать нужной цели, где зло не будет столь привлекательным, а добро не останется скучным. Кстати, не будучи сторонником жесткой догматизации, Альфред Шнитке исповедально признался: *«Вообще, мне — не только для того, чтобы я мог сочинять музыку, но и для того, чтобы мог как-то существовать, — нужно исходить из того, что мир упорядочен, что духовный мир структурирован и формализован от природы, что в нем есть свои формулы*

и законы» [Беседы со Шнитке, 1994, 157]. Согласно Шнитке, нужно довериться духовному миру, который даст правильные законы для нашей жизни и творчества, при которых мы не будем уловляемы злом.

Итак, без конкретных ориентиров, по мысли двух выдающихся современных композиторов, музыка перестает быть сама собой. Свой духовный ориентир музыка в лице ее высшего проявления — оперы, где мелодика, гармония сходятся со словом и смыслом — искала весь XIX в. и успешно его находила. Опера XIX в. поняла, что без духовной перспективы невозможно существовать: центральным моментом такого понимания можно считать оперу П. И. Чайковского «Пиковая дама», именно своей музыкой переосмыслившую пушкинский оригинал. Здесь человеческие страсти, страдальческая любовь, но все это заканчивается одним — молитвой о прощении души как единственном выходе из беспросветного состояния. Даже в столь нелюбимом многими за его революционность творчестве Р. Вагнера мы видим радикальный поворот от язычества к христианству и от меча к Чаше Грааля. Бесконечные искания и перманентная борьба вагнеровских героев успокаиваются только в момент литургического действия рыцарей Круглого стола как символа беспресловленного следования Истине.

Свой путь от богоборчества до богопочитания музыкальное искусство проходило сложно. На примере популярного у многих композиторов (Гуно, Берлиоза, Бойто, Листа, Шнитке) образа Фауста можно проследить возможность перехода с помощью музыки для человеческой души от предательства заповеди до всепрощения. Обратимся к известнейшей интерпретации этой народной истории у Гете.

Живший в протестантской Германии Гете придерживался при этом, как считается, религиозных взглядов, сходных со Спинозой. Однако единственная словесная форма, которой великий писатель посчитал возможным закончить свое изложение истории доктора Фауста — это хор ангелов и святых в типичной католической стилистике. Только через форму духовной музыки гений Гете смог в полной мере представить главную завершающую идею его произведения — прощение Фауста Богом.

Не случайно именно эта идея, в силу ее воплощения уже даже на страницах книги вышедшая в плоскость музыкального, вызывала несогласие у многих композиторов, которые хотели рассказать собственные истории о докторе Фаусте. В их творчестве, например у Альфреда Шнитке, Иоганн Фауст это отнюдь не тот лучший представитель людского рода, которого Бог представляет Мефистофелю как антитезу всему опошлившемуся в человеческой природе. Это не искатель той неуловимой гармонии человеческого и Божественного начал, который присутствует в каждом из нас. Интуиция композиторов рисует им другого человека: чернокнижника, увидевшего возможность удовлетворить свои желания, отмахнувшись от Бога, по сути, предав Его. И вот тогда неизбежно возникают роковые вопросы: *«Может ли такой человек получить прощение? Прощение заслуживается или нет? Возможно ли оно вообще?»*.

Жизнь по заключенному с дьяволом контракту приходит к трагичному итогу, но не он — предмет музыкального поиска. Великая музыка прорывается в небесные выси, увлекая за собой человека и вдохновляя его преодолевать грех. Любовь преодолевает грех. Трагичная и полная ошибок судьба Маргариты разрешается ее появлением в ангельском хоре, ведь за великую любовь ей многое и простилось. Причастность этой любви — нерасторжимые узы Фауста, которые не позволят ему окончательно забыть и отринуть всякую приобщенность к истинному добру. Блуждание в потемках непонимания и неоднозначности человеческих судеб хочется прервать светом прощения слабостей, которые не могут окончательно оторвать человека, запечатленного Божественным Словом, от любящего Творца.

Вот итог, к которому пришла музыка в XX в., — через прощение от Бога обновиться и вновь стать ориентиром красоты и добра для человека. Конечно, по-прежнему случались в музыке и богоборцы, и революционеры. Например, А. Н. Скрябин, ушедший по мысли А. Ф. Лосева (см.: [Лосев: *Мировоззрение Скрябина*]), в полный солипсизм (есть только «я»), так и говорил: *«Я весь желанье, весь порыв, но для меня желанье*

не томительно — оно моя стихия, мое счастье, оно живет во мне вместе с уверенностью в успехе» (см.: [Скрябин]). А любимый всеми нами Д. Д. Шостакович утверждал: «Настоящая музыка всегда революционна, она сплачивает людей, тревожит их, зовет вперед» (Цит. по: [Волшебная сила искусства, 2014, 223]). Но в такой позиции трудно обрести любовь, найти место для понимания и прощения.

Предложу взгляд философа и богослова на то, как духовный композитор должен осуществлять свою миссию. Это важно для любого творца музыки, ищущего подлинный исток творения. Протоиерей Николай Лосский, сын и внук двух прославленных русских философов, так определял духовную основу музыкального творчества на примере церковного пения:

1. Музыкант должен быть «богословом», то есть культивировать в себе «кафолическое» сознание Церкви, не должен забывать о своей роли — служить общему делу и избегать «самовосхваления», то есть налагать на себя определенные самоограничения с целью послужить людям. При этом художник через «кеносис», отречение от своей творческой индивидуальности, постигнет свободу в Святом Духе и достигнет подлинной самобытности.

2. Музыка ни в коем случае не может противоречить евангельскому посланию, и это требует постоянной бдительности, скромности и строгости стиля.

3. Евангельское послание — это, прежде всего, слово, отсылающее нас к Слову Воплощенному, Иисусу Христу; «литургическое» слово — проповедь, гимнография, поучения — не терпит «тщетных слов», не прошедших семикратного очищения огнем; музыка призвана быть соучастником звучания очищенного слова, связывающего со Словом Божиим.

4. В богослужении слово и музыка равнозначны (выражение «музыка служит слову» может быть истолковано как умаление роли музыки, отход ее на второй план, что абсолютно противоречило бы литургическому характеру музыки); слово и музыка должны быть слиты воедино, чтобы можно было сказать, что слово поет, а музыка возвещает.

5. Крылатое выражение «*lex orandi — lex credendi*» («молитвенное правило — правило веры») также имеет отношение к месту музыки в литургическом действе; если молитва научает нас вере, то такая молитва сама должна быть совершенным отражением веры — это целиком относится к «богословскому» характеру церковной музыки.

6. «Молчаливый» характер слова и отсутствие инструментального сопровождения во время православного богослужения являются мощнейшим стимулом к постоянному желанию единения с Богом и вхождения в Божественную жизнь Святой Троицы, через Святого Духа во Христе, в этом цель самой Литургии, поэтому все, имеющее отношение к ней, должно служить исключительно данной цели (см.: [Лосский, 2021]).

Как видим, не только в светской, но и в церковной музыке происходили процессы, раскрывающие ее подлинный смысл. Несмотря на огромное значение для православного церковного пения на Руси системы так называемого *знаменного распева*, все же нельзя согласиться с мнением о том, что «Церковь, отрицает музыку», а «знаменный распев — это совсем не музыка... но аскетическая дисциплина» (см.: [Мартынов, 2000]). Конечно, принято считать, что мелодика — это вспомогательный и даже побочный момент для выражения слова на богослужении, причем в православной традиции применим исключительно вокальный вид акустического искусства. Известно, что священные тексты в древности в принципе не произносились бытовой интонацией, но вокализировались, распевались. Значит, музыкальность слова была его неотъемлемой частью в контексте богослужения. Также невозможно отрицать ветхозаветную или католическую традицию использования на богослужении музыкальных инструментов. Скорее всего, необходимо говорить о некоем синтезе, где слово нерасторжимо с музыкой. «Сам логос становится мелосом», по мысли одного из наших современных философов музыки (см.: [Уваров: Мелос и логос, 2003]).

Вспомним, что основа современной нотации, принципа голосоведения, музыкальной дидактики восходит к XI в., когда она была предложена аббатом Гвидо

из монастыря святого Иоанна Крестителя в итальянском городе Ареццо. Именно он на основе гимна в честь Иоанна Крестителя на день его Рождества придумал название нот и разместил их на визуальных линейках, обозначающих звуковысотность, а ноты стали показывать движение мелодии. Вот эта молитва в русском мнемоническом переводе:

Утробой отверстой, чтобы
Ревнители твои сумели
Миру возгласить деяний чуда,
Фальшь совлеки с их губ,
Солгать дабы не смели,
Лаская слух напевом,
Святыи Иоанне [Musica Latina, 2000, 182].

Эта молитва Иоанну Крестителю звучит как жажда хвалы Ожидаемому Богу. Гвидо Аретинский черпал свое вдохновение из логики церковного осмогласия – стройной богословско-музыкальной системы. Собственно, Гвидо д'Ареццо показывает нам, что и светская, и духовная музыка могут обрести свое утерянное единство, ведь они тысячу лет назад имели единый корень.

То, что одногласное пение в средневековой Церкви претерпело гармонизацию, не изменило главного богословского смысла церковно-певческой системы (см.: [Николаев, 2014]), именуемой *осмогласием* – быть учебником спасения человека на его пути от земного к небесному. Именно это и побуждает творцов церковных песнопений, в первую очередь, определять смыслы в своих музыкально-поэтических формах. Такой же ориентир должен быть свойствен и светской музыке, иначе она перестанет быть сама собой.

Идея осмогласия, взятая по форме от древнегреческих ладов с их эмоциональными характеристиками, скоро развилась до системы гласов с их символикой и богословием. Протоиерей Димитрий Болгарский, преподаватель Киевской духовной академии, активно развивает теорию осмогласия. Он четко сформулировал богословско-литургическую характеристику каждого гласа с указанием их взаимосвязей. В этой системе видна символика соединения земного плана бытия с небесным. Каждый глас будет наделен особой богословской темой. Гласовые взаимосвязи дадут нам понять, как от момента Богоявления, через Поклонение, Покаяние и Преображение человек приходит к порогу Вечности. Как в четвертом гласе антиномично соседствуют два состояния – радость о победе Христа над смертью и память о Его Крестной Жертве. Осмогласие как дает нам обширную картину спасения для глубокого изучения, так и поддерживает нашу ежедневную необходимость в духовной пище. Поэтому Церковь крепко держится за эту литургическую систему, которая не теряет своего значения ни в одногласном, ни в многогласном или даже авторском вариантах. Сегодня в рамках Объединенного академического докторского диссертационного совета Русской Православной Церкви разрабатывается концепция богословского осмысления музыкального творчества, что должно стать важной вехой в духовном постижении музыки.

Музыка дает нам ощущение связи времен, словно мы пребываем в постоянном настоящем и, кажется, даже не заметим, как это настоящее перейдет в вечное. Примечательно, как Римский папа Пий IV воспринимал музыку Джованни Палестрины: «Здесь Иоанн (то есть Палестрина) в земном Иерусалиме дает нам предчувствие того пения, которое апостол Иоанн в пророческом экстазе слышал в Иерусалиме небесном». Похожим образом и русский классик Г. В. Свиридов выстроил музыкальную нить из понятий: «Музыка как забава. Музыка как профессия. Музыка как искусство. Музыка как судьба» (см.: [Свиридов, 2017]). Это возвышающая нас лестница, посредством которой музыка возвращает свое предназначение. За столетия поиска музыка показала человечеству, что без любви мы будем разрознены, без единства мы не сможем

прощать, без прощения мы не сможем понять происходящее с нами, а без понимания важных процессов нам будет сложно обрести духовное основание, на котором только и возможно созидание культуры.

Современные мейстерзингеры музыкального мейнстрима просто оболванивают молодое поколение, предлагая вместо хлеба — камень, вместо радости — злобу, вместо любви — суррогат. Да, во многом такое «творчество» — просто провокация, прикол, комизм. Но задумаемся, разве мы начинаем свою сознательную жизнь и стремление к подлинному счастью с провокации? Разве мы влюбляемся по приколу? Разве наши личные переживания для нас комичны? Настоящая музыка — это наше чистое дыхание, это крылья нашего творческого полета, это самое сокровенное объяснение в любви, это наша исповедь перед самими собой. Настоящий музыкант не торгует своей душой, он не готов отдать ее в жертву идолу, и он четко понимает, что музыка попираема не бывает. Нельзя, засоривши сосуд, потом пить из него чистую воду. Отравляя воздух вокруг, отравившись и сам — это необратимый закон. В противогазе долго не проходить. Какие мы сами — такой нам и покажется музыка. Но именно она готова нам помочь, если жажда чистоты и света в нас еще не притушилась.

Благодарение Богу, с которого начал свою музыкальную реформу Гвидо Аретинский и к которому приходили в итоге многие значимые композиторы Церкви и театра, является тем восхвалением, что приводит нас к небесному бытию. Это сродни тому выводу, который сделал знаток и исследователь церковного пения в России князь В. Ф. Одоевский, о котором скажем чуть позже. А пока зададимся вопросом: насколько сегодня музыка является благодарением?

Протестантские деноминации влекомы на своем неоднозначном пути к Истине именно музыкой хваления. Яркий пример тому — музыкальные богослужения религиозной организации Hillsong с их облетевшей весь христианский мир композицией «Oceans»:

В глубины вод меня призвал Ты,
Мне не пройти их без Тебя.
Но вера крепнет в океанах,
Там явишь мне, Господь, Себя.
Я имя, Бог, Твое зову,
И взгляд я с волн к Тебе смещу,
Душе моей
Ты дашь покой во время бурь,
Ведь я в Тебе, а Ты во мне...
[Hillsong UNITED].

Столь личный, но обобщенный контекст песни имеет свою противоположность в современной духовной культуре России. У нас немало композиторов, как пишущих музыку для молитвы, так и вводящих молитвенный дух на светскую сцену. Например, сейчас переживает расцвет жанр духовной оперы. В Санкт-Петербурге композитор Грайр Ханеданьян с артистами Академии молодых певцов Мариинского театра ставит духовные оперы: «Мессия — Сын человеческий», «Апостол Петр», «Александр Невский». Вот слова финала последней оперы, посвященной юбилейной дате 800-летия со дня рождения святого князя Александра Невского:

«О святой благоверный княже Александре! Мы славим тебя! Помним деяния твои во благо Родины нашей. Ты возвеличил и сохранил Отчизну нашу и завещал потомкам своим беречь и умножать богатства, ниспосланные нам Господом Богом нашим! Да сохранит Он нас Своею благодатью в мире, здравии, долгоденствии и всяком благополучии в должайшая лета, да присно славим и благословим Бога в Троице Святей славимого Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно, и во веки веков. Аминь»
[Опера «Александр Невский»].

Как видно, опера завершается молитвенным обращением к святому и благодарением Богу. Вот тот рецепт, который поможет вдохнуть новую жизнь в высокую музыку, — благодарностью Творцу, вдохновляющему нас на творчество.

«Исполняйтесь Духом, назидая самих ваших Господу», — учит св. ап. Павел (Еф 5:19). «Музыка — это откровение более высокое, чем мудрость и философия», — утверждал Бетховен. Ему вторит Вильгельм Ваккенродер: «Музыка... показывает все движения нашей души в неведомом виде, вознося их над нашими головами в золотых облаках эфирных гармоний, ибо она говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни...» [Ваккенродер, 1977, 163]. И церковная, и высокая светская музыка в XXI в. говорят об одном и том же — о поиске духовного истока всякого творчества.

В качестве эпилога хочется процитировать слова русского музыковеда и журналиста-философа князя Владимира Федоровича Одоевского: «Музыка составляет истинную духовную форму искусства, точно так же, как звук показывает внутреннее качество материи... Музыка есть второе мироздание, и лишь только философу, обладающему возвышенным духовным слухом, дано слышать и осознавать Божественную Музыку Мира» (см.: [Одоевский, 1974]).

Источники и литература

1. Адорно (1999) — Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М., СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Асафьев (1971) — Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 373 с.
3. Беседы со Шнитке (1994) — Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с., илл.
4. Бычков (1995) — Бычков В. В. Эстетика отцов Церкви. Апологеты, Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995.
5. Ваккенродер (1977) — Ваккенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. 263 с.
6. Волшебная сила искусства (2014) — Волшебная сила искусства / Сост. А. В. Лаврухин. М., 2014. 304 с.
7. Гофман (1962) — Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Художественная литература, 1962. Т. 3. 519 с.
8. Гудимова (2017) — Гудимова С. А. Музыкальная эстетика романтиков // Вестник культурологии. 2017. № 2 (81). С. 94–111. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-estetika-romantikov> (дата обращения: 05.06.2022).
9. Коломиец (2007) — Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект. М.: URSS, 2007. 531 с.
10. Лосев: Мировоззрение Скрябина — Лосев А. Ф. Мировоззрение Скрябина. <https://litres.ru/chitat/ru/%D0%9B/losev-aleksey-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9> (дата обращения: 10.06.2022).
11. Лосев (1991) — Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 315–335.
12. Лосев (1995) — Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 194–369.
13. Лосский (2021) — Лосский Н., *прот.* Очерк богословия литургической музыки. Православный взгляд. М.: Издательский дом «Познание», 2021. 104 с., 17 ил.
14. Маргынов (2000) — Маргынов В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М.: Прогресс-Традиция; Русский путь, 2000. 224 с.
15. Николаев (2014) — Николаев Б., *прот.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. URL: <http://mbrsm.ru/2014/12/23/>

protoierej-boris-nikolaev-znamennyj-raspev-i-kryukovaya-notaciya-kak-osnova-russkogo-pravoslavnogo-cerkovnogo-peniya/ (дата обращения: 05.06.2022).

16. Одоевский (1974) — *Одоевский В. Ф.* Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974.

17. Опера «Александр Невский» — Грайр Ханеданьян. Опера «Александр Невский». URL: https://www.youtube.com/watch?v=k_nwOJeabe0 (дата обращения: 05.06.2022).

18. Свиридов (2017) — *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент.: А. С. Белоненко; науч. ред.: С. И. Субботин. М.: Молодая гвардия, 2017. 794 с. <https://gorenka.org/index.php/kurskie-avtory/121-sviridov-g-v/5977-g-v-sviridov-muzyka-kak-sudba?showall=&limitstart=> (дата обращения: 05.06.2022).

19. Скрябин — Александр Скрябин. Тексты. <http://www.librapress.ru/2020/11/Alexander%20Scriabin%20texts.html> (дата обращения: 10.06.2022).

20. Стравинский (2021) — *Стравинский И. Ф.* Музыкальная поэтика. М., 2021. 160 с.

21. Уваров: *Мелос и логос (2003)* — *Уваров М. С.* Мелос и логос философии // Вестник С.-Петербургского государственного университета. Сер. 6. 2003. Вып. 2 (14). С. 12–19.

22. Уваров: *Отзвуки музыки (2003)* — *Уваров М. С.* Отзвуки музыки // Звучащая философия. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 180–185.

23. Чередниченко (1989) — *Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., 1989. 229 с.

24. Шабанова (2017) — *Шабанова Ю. А.* Философия и музыка. Днепр: Лира, 2017. 172 с.

25. Эстетика немецких романтиков (1987) — Эстетика немецких романтиков / Сост., пер. А. В. Михайлов. М.: Искусство, 1987. 736 с.

26. Davies (2011) — *Davies S.* Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music. Oxford: Oxford University Press, 2011. 221 p.

27. Kania (2020) — *Kania A.* *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction.* Routledge, 2020. <https://www.routledge.com/Philosophy-of-Western-Music-A-Contemporary-Introduction> (дата обращения: 05.06.2022).

28. Musica Latina (2000) — Musica Latina. СПб., 2000.

29. Hillsong UNITED — Hillsong UNITED. Oceans (Where Feet May Fail) Live. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eLqTZ07ja7g> (дата обращения: 05.06.2022).

30. Scruton (2009) — *Scruton R.* Understanding Music — Philosophy and Interpretation. Bloomsbury, 2009. 256 p.

31. Toncitch (1975) — *Toncitch V.* Philosophie de la musique contemporaine. Dialectique du son. Contribution à la recherche // Revue de l'Université d'Ottawa. 1975. Vol. 45. No. 2. URL: <http://huygens-fokker.org/docs/toncitch.html> (дата обращения: 05.06.2022).

32. Zangwill (2007) — *Zangwill N.* Music, emotion and metaphor // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2007. № 65 (4). P. 391–400.