

## О МУЗЫКАЛЬНОСТИ МЫШЛЕНИЯ П. ФЛОРЕНСКОГО И ФОРМАХ ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В ФИЛОСОФСКИХ ТЕКСТАХ УЧЕНОГО

Автором выделяются три основные формы проявления музыкальности мышления П. Флоренского в философских текстах ученого: использование музыкальной терминологии, музыкальность морфологии текста и ее родство с музыкальным складом гетерофонии, использование музыкальных сравнений и аналогий. При этом подчеркивается связь этих форм с бинарностью мышления ученого и его антиномичным исследовательским методом.

*Ключевые слова:* музыкальность, мышление, бинарность, антиномичность.

Проблема, заявленная в заголовке данной статьи как музыкальность мышления П. Флоренского, выводится из более широкого тематического контекста его творчества – «Музыка и философия». В такой общей формулировке она представляется в высшей степени адекватной мироощущению и мировосприятию гениального русского мыслителя: философская и музыкальные сферы существовали в сознании и мышлении ученого как нерасторжимые.

Музыкально-философская проблематика, связанная с творчеством П. Флоренского, может быть рассмотрена в нескольких ракурсах, например таких: философия музыки П. Флоренского, музыкальность его философии, философичность музыкально-теоретических суждений ученого, влияние музыки на его научное мышление. Обозначенные тематические ракурсы, в свою очередь, пересекаются с содержанием таких тем, как «музыкальная одаренность П. Флоренского», «особенности восприятия музыки П. Флоренским», «музыкальность мировосприятия П. Флоренского», «музыка в жизни П. Флоренского», «музыкальность личности П. Флоренского».

В настоящей статье внимание акцентируется на музыкальности мышления П. Фло-

ренского, а также на формах ее проявления в философских текстах ученого. В отличие от обозначенных выше тематических ракурсов, которые в той или иной мере уже получили осмысление в работах разных авторов, исследующих творчество П. Флоренского, этот аспект представляется не только интересным, но и одним из малоизученных.

В качестве материала для анализа философских текстов были выбраны те работы П. Флоренского, которые связаны с философией, эстетикой, религией и искусством («Столп и утверждение Истины», «Иконостас», «У водоразделов мысли», «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях»), а также автобиографические материалы (письма, воспоминания), представленные в работе С. Трубачева [2005].

В тексте статьи в качестве примеров, раскрывающих музыкальность мышления П. Флоренского, приводятся наиболее репрезентативные в этом отношении музыкально-теоретические и философские суждения ученого.

Что же понимается под музыкальностью мышления? Сложность этого вопроса – главного для содержания данной статьи, – заключается, во-первых, в том, что в

---

\* Исследования, представленные в этой работе, поддержаны Междисциплинарным интеграционным грантом Сибирского отделения РАН №. 47.

этом понятии совмещены две категории, музыкальность и мышление, которые обе до сих пор находятся в стадии научной разработки. Во-вторых, сложность видится в том, что собственно музыкальность может пониматься в нескольких значениях.

Одно из них связано с пониманием музыкальности как синонима художественности, эстетичности и красоты. Именно в таком метафорическом смысле следует понимать, к примеру, такое известное высказывание А. Эйнштейна о Боре, как «... это наивысшая музыкальность в области мысли». И хотя в данной статье термин «музыкальность» употребляется отнюдь не в метафорическом смысле, однако это вовсе не означает отрицания музыкальности и поэтичности звучания философской мысли П. Флоренского, красоты художественно-поэтического стиля их изложения. Безусловно, эти качества присущи сочинениям П. Флоренского, в том числе и его эпистолярному наследию. Во многом благодаря им впечатление от его работ, исполненных эстетики, оказывается в чем-то сродственным с чтением и восприятием литературно-художественных произведений, вызывающих эстетическое переживание.

В музыкальной психологии общепринятым является другое понимание музыкальности, которое связано с трактовкой музыкальной одаренности. Так, в монографии Б. Теплова «Психология музыкальных способностей» музыкальность рассматривается как особый специфический комплекс индивидуально-психологических особенностей, необходимых для успешного осуществления музыкальной деятельности. Исходя из этого, Б. Теплов выделяет два основных показателя музыкальности: эмоциональную отзывчивость на музыку и познавательные музыкальные способности (звуковысотный слух и чувство ритма) [1974. С. 37–58].

Еще один смысловой аспект понимания музыкальности связан с выведением ее за пределы музыкального искусства и рассмотрением в качестве общеэстетической (общехудожественной) категории и как феномена «неакустической музыкальности» (термин Н. П. Коляденко). Именно в таком ключе предлагает рассматривать категорию «музыкальность» в связи с проблемой синестетичности музыкально-художественного сознания Н. П. Коляденко [2005].

При такой методологической установке музыкальность, являясь собирательным понятием, выступает одновременно и межвидовым понятием в системе искусств. Можно полностью согласиться с мнением И. Тасалова о том, что «собирательные понятия музыкальности, скульптурности, живописности, архитектурности, театральности, поэтичности... и т. д., являются типологическими формами эстетической чувственности <...> они есть именно формы художественного сознания...» (цит. по: [Коляденко, 2005. С. 220]). В контексте проблематики настоящей статьи существенным представляется то, что музыкальность репрезентирует одну из форм художественного сознания, а следовательно, и мышления.

Таким образом, феномен музыкальности может рассматриваться в двух основных смысловых аспектах. Один из них предполагает рассмотрение музыкальности на уровне, имманентном самой музыке и в составе музыкальной одаренности. Другой смысловой аспект связан с пониманием музыкальности как общеэстетического феномена. Заметим, к такому пониманию тяготеет и метафорическое употребление понятия «музыкальность».

Учитывая вышеизложенное, попытаемся ответить на поставленный вопрос: «Что понимается под музыкальностью мышления». В настоящей статье термин «музыкальность», интерпретируемый, вслед за Н. П. Коляденко в качестве общеэстетического феномена, в применении к категории мышления рассматривается как специфическое свойство мышления, имеющее определенные формы вербального выражения, которые: во-первых, отражают специфику музыкально-понятийного аппарата, музыкальной образности и логику музыкальной композиции; во-вторых, проявляются на различных структурно-смысловых уровнях текстов (в данном случае – философских текстов П. Флоренского) и, в-третьих, обусловлены мировоззрением и мироощущением. Поскольку в таком определении «просвечивают» признаки понятия музыкального стиля, правомерно будет назвать музыкальность мышления П. Флоренского и как музыкальность стиля философского мышления.

Анализ философских текстов П. Флоренского позволяет выделить и рассмотреть в данной статье три структурно-смысловых уровня проявления музыкальности мышле-

ния: языковой (его можно назвать фактуальным), композиционный и образно-драматургический.

Обозначенные уровни в терминологическом отношении и по методологическому принципу практически совпадают с выделенными Н. П. Коляденко уровнями проявления общехудожественной музыкальности – уровнем художественно-языковых средств, композиционным уровнем и образно-драматургическим [2005. С. 231–237]. Однако в настоящей статье каждый из них получает несколько иное содержательное наполнение.

Обращаясь к философским трудам П. Флоренского, попробуем показать формы проявления музыкальности мышления ученого на каждом из выделенных структурно-смысловых уровнях текста.

В своих философских суждениях П. Флоренский очень часто использует музыкальную терминологию, буквально мыслит музыкальными понятиями. Этот факт можно интерпретировать как проявление музыкальности его философского мышления. Являясь своего рода «терминологической» музыкальностью, она соответствует языковому (фактуальному) уровню проявления музыкальности мышления.

Приведем несколько примеров из разных работ П. Флоренского, подтверждающих это наблюдение: «...и в этом разделении иконописной работы... нельзя... забывать о предоставляющейся через таковое деление возможности выразиться *многоголосию хорowego начала*» (здесь и далее курсив наш. – Е. Г.); «Ведь имя само по себе не дает хорошего или плохого человека, оно – лишь *музыкальная форма*, по которой можно написать произведение и плохое и хорошее» [Флоренский, 2009а. С. 92, 317].

Выразительный пример использования терминов музыки мы находим в его работе «Символика сновидений», в которой понятие символа раскрывается им «через музыку»: «*Выражаясь музыкально*, скажем, что символ сам по себе еще не есть музыка, но станет таковою лишь после *контрапунктической разработки* его нашим духом...» [Там же. С. 146].

Как известно из работ П. Флоренского, собственный литературный стиль и стиль его философского мышления был вдохновлен и инициирован музыкой, а именно – гетерофонией (от греч. «heteros» – другой,

«phone» – звук, в буквальном смысле – «разноголосица») как складом музыкального мышления, многоголосного по своей природе. Сам П. Флоренский собственный метод мышления определял как «круглое мышление», а соответствующий аналог ему видел в музыкальном складе русской народной гетерофонии, выражающей творческую свободу всех музыкальных голосов при одновременном сохранении их внутреннего единства [Флоренский, 2009б. С. 13, 16]. Подобное соответствие гетерофонии структуре мышления, осознаваемое философом, позволяет назвать эту особенность еще одной формой проявления музыкальности стиля философского мышления. В данном случае – музыкальности мышления П. Флоренского на композиционном уровне текста.

В качестве иллюстрации приведем два фрагмента из работы П. Флоренского: «...это – не одно, плотно спаянное и окончательно объединенное единым планом изложение, но скорее – соцветие, даже соцветия вопросов, часто лишь намечаемых и не имеющих еще полного ответа, связанных же между собою не логическими схемами, но *музыкальными перекликами, созвучиями и повторениями* <...> *Строение* такой мысленной *ткани* – не линейное, не цепью, а сетчатое, с бесчисленными узлами отдельных мыслей *попарно*, так что из любой исходной точки этой сети, совершив тот или иной круговой обход и захватив на пути любую *комбинацию* из числа прочих мыслей, притом в любой или почти любой *последовательности*, мы возвращаемся к ней же» [Там же. С. 12–13].

«Темы набегают друг на друга, нагоняют друг друга, оттесняют друг друга, чтобы, отзвучав, уступить потом место новым темам. Но в новых – звучат старые, уже бывшие. <...> В сложении целого каждая тема оказывается так или иначе связанной с каждой другой: это – круговая порука, ритмический перебой взаимопроникающих друг в друга тем.» [Там же. С. 16].

В этих текстах П. Флоренский описывает свой способ мыслить, а не структуру музыкального произведения, как может показаться (и не безосновательно). «Круглое мышление» проявляется здесь в таких принципах музыкальной организации, как имитации, вариантный повтор мыслей (использование музыкальной терминологии в

данном случае видится уместным), а также в «фактурной» организации дискурса, многоголосной по складу.

Многие суждения П. Флоренского о культуре, философии, религии и искусстве изобилуют использованием музыкальных аналогий и сравнений. Этот факт можно интерпретировать двояким образом: как результат музыкального слышания мира, что свидетельствует о синестетичности мышления П. Флоренского; и как еще одну форму проявления музыкальности мышления ученого, но уже на образно-драматургическом уровне его философских текстов.

Вслушаемся в некоторые из них: «Вся культура слагается из переживаний, только одни переживания более заметны, *задают тон, другие звучат чуть слышно...*» (цит. по: [Трубачев, 2005. С. 260]); «Скульптура если и есть подражание внешнему предмету, то – подражание *внутренне музыкальное...*» [Флоренский, 2000. С. 130].

В связи со сказанным нельзя не затронуть вопрос, связанный с феноменальной музыкальной одаренностью П. Флоренского. Это необходимо сделать еще и потому, что она (музыкальная одаренность) является одним из факторов, обусловивших музыкальность мышления философа.

П. Флоренский обладал редким и специфическим музыкальным дарованием: особой чувствительностью к ритмической организации и тембру, способностью к внутреннему слышанию музыки, а также способностью глубоко и сильно переживать музыку.

Кроме того, ему были присущи и такие «неспецифические» музыкальные способности, как обостренное восприятие любых звуковых феноменов, уникальная способность к музыкальному слышанию мира, восприятию мира сквозь призму музыкальных символов.

Как музыку П. Флоренский воспринимает и природные явления, и впечатления обыденной жизни, и произведения искусства, музыкально слышит слова, их звуковую вибрацию (фонему) и интонации (смысл). Прекрасно это осознавая, он во многих своих воспоминаниях подробно описывает, как впечатления музыкальные и впечатления жизненные сливаются в его сознании, дополняя друг друга, а звучание окружающего мира претворяется в его сознании в музыкально-образные звучания.

В высшей степени показателен в этом отношении следующий текст: «Ритмический стук, выбиваемый по столу такт; лепет ручья; водопада шум; завывания ветра; постукивание поезда, а в особенности дикий вой форсунки при разжигании нефтяного двигателя... сейчас же и непроизвольно облакаются у меня плотью мелодий и гармонии, и вместо них я слышу то скромные песни, то величественный оркестры...» (цит. по: [Трубачев, 2005. С. 258]).

Однако более всего удивляет парадоксальная и мистическая способность П. Флоренского воспринимать как музыку «неслышимую» музыку «неслышимым» и «нечувственным» сакральным звуком (!): «<... > храм действительно *звучит неумолкающей музыкой, ритмическим реянием невидимых крил, которое наполняет все пространство... <...> звучание его росписи, священный нечувственный звук слышится с объективной принудительностью...*» [Флоренский, 2000. С. 227].

В подобного рода бинарном наложении жизненных и музыкальных впечатлений, характерных для мировосприятия П. Флоренского, по мнению С. И. Сигитова, усматривается тонкая диалектическая взаимосвязь внешних и внутренних впечатлений, как, например, в музыке XX в. – у Дебюсси, Стравинского, в перкуссивной музыке [Сигитов, 2002. С. 152].

Соглашаясь с такой интерпретацией музыкального слышания мира П. Флоренским, добавим, что эта феноменальная способность является проявлением дара художественного и синестетического восприятия (видения, слышания) мира и синестетичности мышления как свойства «невербального художественного мышления, определяемого наличием в нем интермодальных ассоциаций», т. е. синестезии [Коляденко, 2005. С. 9].

В своих суждениях об искусстве и музыке П. Флоренский часто прибегает к математическим терминам и проводит математические аналогии: «Воспользовавшись математическим выражением, можно назвать эту вершинную стоянку мысли – *относительным максимумом* пути... [2009б. С. 204]; «Музыкальные тоны или их сочетания... в сознании целого делаются совместными, не теряя, однако, своего порядка: так, *соотношение величин, хотя бы и стремящихся к нулю, остается при этом переходе к*

пределу как внутренний закон их соотношений...» [2000. С. 213].

Было бы большим упрощением объяснить обильное использование музыкальных и математических аналогий и сравнений только как приемы художественного выражения мыслей. Важно при этом понимать следующее: П. Флоренский применяет их как раз потому, что именно так и чувствует. Использование же этих приемов – лишь адекватный способ выражения своего мироощущения.

Несомненно, все это свидетельствует о гармонии его рационального и чувственного восприятия мира, поэтико-научной двойственности мироощущения, синтетичности мышления ученого как «равновесном» единстве логического и образного мышления, а также синестетичности мировосприятия и мышления. Суммируя отмеченные особенности мышления П. Флоренского, нетрудно увидеть их общее качество – бинарность (двойственность).

Затрагивая проблему бинаризма, отметим, что в своих научно-философских суждениях П. Флоренский широко оперирует бинарными оппозициями, многие из которых по своему содержательно-смысловому наполнению являются антиномиями. Антиномичность, как известно, – отличительная особенность философского мышления П. Флоренского, основной метод его философствования, определяющий стиль практически всех его работ, в которых «тезис и антитезис неразлучны, – как предмет и тень его» [Флоренский, 2005. С. 184].

В качестве примера приведем одно из музыкально-философских суждений П. Флоренского: «Активностью внимания время музыкального произведения преодолевается, потому что оно преодолено уже в самом творчестве, и произведение стоит в нашей душе как нечто *единое, мгновенное и вместе вечное, как вечное мгновение*, хотя организованное, и даже именно потому, что организованное. Это – *единая точка*, единая монада, содержащая в себе организованную *полноту звуков...*» [2000. С. 213]. В этом высказывании, антиномичном по содержанию, внимание акцентируется на антиномиях «мгновенное – вечное», «множественное – единое».

В антиномичном методе мышления можно обнаружить своего рода музыкальность, созвучность музыкальному искусству, если

вспомнить известное пифагорейское определение музыки: «музыка есть гармоническое соединение противоположностей, приведение к единству многого и согласие разногласного» (цит. по: [Трубачев, 2005. С. 277]).

В свете сказанного небезосновательным видится объяснение С. Трубачевым устойчивого интереса П. Флоренского к классической музыке XVIII–XIX вв., антиномичной по своему содержанию (если становление сонатности в этом стиле понимать как идею диалектического единства противоречивых в своей сущности музыкальных образов) и тем самым созвучной «антиномичности его синтезирующего мировоззрения» [Трубачев, 2005. С. 279].

В заключение обозначим еще раз в тезисном виде основные формы проявления музыкальности мышления П. Флоренского в их соотношении с выделенными структурно-смысловыми уровнями: активное задействование музыкальной терминологии (языковой, фактуальный уровень); музыкальность морфологии текста и использование музыкального метода / склада гетерофонии как способ изложения мыслей и метод философского мышления (композиционный уровень); использование музыкальных сравнений и аналогий (образно-драматургический уровень).

Таким образом, музыкальность есть имманентно присущее качество философского мышления П. Флоренского. Оно обусловлено, с одной стороны, его природной музыкальной одаренностью и связанной с ней способностью к музыкальному слышанию мира. С другой стороны, музыкальность мышления П. Флоренского во многом связана с такими особенностями его мышления и восприятия, как бинарность, антиномичность, синестетичность, синтетичность. Однако подробное обоснование этих положений предполагает проведение отдельного и более углубленного исследования.

### Список литературы

Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005. 392 с.

Сигитов С. М. Павел Флоренский – пути к музыке (синергия и гетерофония) / Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка:

Сб. ст. к 120-летию со дня рождения о. Павла (1882–2002). СПб., 2002. 259 с.

Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Л.: Изд-во Акад. пед. наук, 1974. 335 с.

Трубачев С. Избранное: статьи и исследования / диакон Сергей Трубачев. М., 2005.

Флоренский П. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях / Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. 466 с.

Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи / Павел Флоренский. М.: АСТ, 2005. 633 с.

Флоренский П. Иконостас. Имена / Павел Флоренский. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009а. 318 с.

Флоренский П. У водоразделов мысли: черты конкретной метафизики. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009б. 346 с.

*Материал поступил в редколлегию 24.03.2011*

**E. S. Guseva**

**ON THE MUSICALITY OF PAUL FLORENSKY'S THINKING  
AND ON THE FORMS OF ITS MANIFESTATION IN HIS PHILOSOPHICAL TEXTS**

The study presents an attempt to understand the phenomenon of musicality in the thinking of Paul Florensky. The author identifies three basic forms in which musicality is manifested in the philosophical texts of Paul Florensky: the use of musical terminology, musicality revealed in the morphology of the text and its relationship with the music constitution of heterophony as well as the use of musical comparisons and analogies. The author emphasizes the connection of these forms with the binarity of Paul Florensky's thinking and his antinomic research method.

*Keywords:* musicality, thinking, binarity, antinomy.