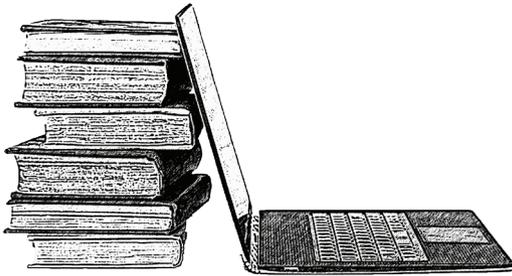


# SCHOLA



**ЕВГЕНИЙ ВИТАЛЬЕВИЧ БОРУТА**

УДК 130.2+101.3

магистрант, Институт философии,

Санкт-Петербургский государственный университет,

Санкт-Петербург, Россия,

gboruta@mail.ru

## **РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ И ОПЫТ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ: СИНЕСТЕЗИЯ И ПСИХОДЕЛИКА**

**Аннотация:** Основной целью статьи является философское осмысление феномена музыкальной синестезии с точки зрения философии музыки Н. О. Лосского и феноменологии М. Мерло-Понти. В качестве примера взят оригинальный опыт прослушивания музыки С. А. Курёхина. В первой части работы описывается традиция и становление русской философии музыки, а в качестве дальнейшего исследовательского аппарата рассматриваются основные аспекты философии музыки Н. О. Лосского и феноменологии М. Мерло-Понти. Особое внимание уделяется трем модусам интуитивного познания: чувственного, интеллектуального и мистического. Лосский пишет, что первые два модуса находятся и работают в мире, а мистический интуитивный модус — осуществляет трансгрессию в Сверхмир. Подобную схему восприятия можно проследить в экзистенциальной феноменологии М. Мерло-Понти. Состояние этой трансгрессии, транссубъективности, музыкальной синестезии можно проследить в теургической светомызыке А. Н. Скрябина. В данном контексте рассматривается музыкальный феномен С. А. Курёхина, в особенности его альбом «Воробьиная Оратория», который, наследуя традиции светомызыки, выносит синестезию на другой уровень — уровень психоделии, метаноии, шизофренического психоза. Музыка Курёхина вызывает переживание, где пустота становится центром бытия, где вследствие смерти эго и перерождения, человек обретает свою истинную сущность.

**Ключевые слова:** феноменология; Николай Онуфриевич Лосский; Морис Мерло-Понти; чувственная интуиция; интеллектуальная интуиция; мистическая интуиция; русская философия; философия искусства; философия музыки; синестезия; светомузыка; психоделика; хиазма; индастриал; Александр Николаевич Скрябин; Сергей Анатольевич Курёхин.

**Для цитирования:** Борута Е.В. Русская философия музыки и опыт феноменологического восприятия: синестезия и психоделика // *Studia Culturae*. 2022, 4(54). С. 115–127. DOI: 10.31312/2310-1245-2022-54-115-127

**EVGENY V. BORUTA**

Master Student, Institute of Philosophy,  
St. Petersburg State University,  
St. Petersburg, Russia,  
gboruta@mail.ru

**RUSSIAN PHILOSOPHY OF MUSIC AND  
THE EXPERIENCE OF PHENOMENOLOGICAL  
PERCEPTION: SYNESTHESIA AND PSYCHODELIA**

**Abstract:** The main object of the article is a philosophical interpretation of the phenomenon of musical synesthesia from the point of view of the philosophy of music by N. O. Lossky and the phenomenology of M. Merleau-Ponty. The original experience of listening to music by S. A. Kuryokhin is taken as an example. The first part of the work describes the tradition and formation of the Russian philosophy of music, and as a further research instrument, the main aspects of the philosophy of music by N. O. Lossky and the phenomenology of M. Merleau-Ponty are considered. Special attention is paid to three modes of intuitive knowledge: sensual, intellectual and mystical. Lossky writes that the first two modes are located and work in the world, while the mystical intuitive mode transgresses into the Superworld. A similar scheme of perception can be traced in the existential phenomenology of M. Merleau-Ponty. The state of this transgression, transsubjectivity, musical synesthesia can be traced in the theurgic synesthetic music of A. N. Scriabin. In this context, the musical phenomenon of S. A. Kuryokhin is considered, especially his album “Sparrow Oratorium”, which, inherits the traditions of synesthesia, transgresses it to another level — the level of psychedelia, metanoia, schizophrenic psychosis.

Kuryokhin's music evokes an experience where emptiness becomes the center of being, where, due to the death of the ego and rebirth, a person finds his true essence.

**Keywords:** phenomenology; N. O. Lossky; M. Merleau-Ponty; sensual intuition; intellectual intuition; mystical intuition; Russian philosophy; philosophy of art; philosophy of music; synesthesia; psychodelia; hiasm; A. N. Scriabin; S. A. Kuryokhin.

**For citation:** Boruta E.V. Russian Philosophy of Music and the Experience of Phenomenological Perception: Synesthesia and Psychodelia // Studia Culturae. 2022, 4 (54). С. 115–127. DOI: 10.31312/2310-1245-2022-54-115-127

Музыка незаметно придает видимому пространству новое измерение, в котором она бушует подобно тому, как у страдающих галлюцинациями прозрачное пространство воспринятых вещей мистическим образом удваивается неким «черным пространством», в котором возможны другие присутствия.

*М. Мерло-Понти «Феноменология восприятия»*

Феномену музыки в русской философии уделено довольно пристальное внимание. Даже в эпоху «порога философии», когда, как утверждает В. В. Зеньковский, «русская философия впервые почувствовала себя» [1, с. 215], то есть стала более или менее самодостаточной, можно проследить некоторые ключевые аспекты философии музыки, которая впоследствии стала одним из базисов философии музыки Н. О. Лосского (1870–1965).

В первую очередь необходимо отметить преподобного Нила Сорского (1433–1508), одного из самых известных исихастов и нестяжателей, который размышлял о знаменном пении. Б. П. Кутузов в своей работе «Русское знаменное пение» отмечает, что это «музыка иконописная <...> звучащая икона <...> молитва, выраженная в звуках... Задача знаменного

пения очищение души от страстей, отражение образов духовного, невидимого мира» [2, с. 43]. Нил Сорский выделяет «утешение и слезы» как базис богослужебного пения: «Дара слез... приобретающие кто от чего: один — от рассмотрения таинств человеколюбия Господня, другой — от чтения повестей о житии и подвигах и поучений святых... Иной же от каких-то канонов и тропарей сокрушается» [3, с. 168]. В словах Нила Сорского уже можно проследить синестезис искусств: иконописи, литературы и музыки, вследствие чего происходит метанойя.

Григорий Саввич Сковорода (1722–1794), один из первых самобытных философов Российской Империи, был известен своей страстью к музыке. Как отмечает А. С. Клюев: «В представлениях о музыке Сковорода исходил из пифагорейской идеи существования Небесной музыки — Гармонии сфер. Гармония сфер, по Сковороде, — воплощение Космического Согласия, которое он назвал симфония. Слово “симфония” происходит от греческого слова “синфония” — созвучие, которое, разумеется, напрямую связано с понятием “синергия”» [1, с. 217].

Помимо вышеперечисленных русских философов, необходимо упомянуть В. Ф. Одоевского (1804–1869), который наиболее широко раскрыл феномен музыки в XIX веке. В работе «Опыт теории изящных искусств с особым применением оной к музыке», в которую входило два трактата «Сущее, или Существующее» и «Гномы XIX столетия», Одоевский выводит формулу сущности всех сущностей, своего рода Абсолют, которую называет Безуслов. Музыка, по Одоевскому, это язык души, гармония природы, «непосредственное выражение слиянности души и Безуслова» [1, с. 219]. Музыка для него — это диалектика живящего и мертвящего начал, гармонии и хаоса.

Первую половину XX века, эпоху «Русского духовного ренессанса», можно охарактеризовать отправной точкой русской философии музыки. Среди ярчайших представителей

можно выделить А. Ф. Лосева (1883–1988), у которого музыка — это восхождение к Богу, воссоединение с божественным; П. А. Флоренского (1882–1937), который писал о музыке как о силе литургического действия; Е. Н. Трубецкого (1863–1920), для которого музыка также — воссоединение с Богом, перерождение, однако особый интерес вызывает концепция философии музыки Н. О. Лосского.

В работах Н. О. Лосского прослеживается концепт цельного внутреннего опыта, где понятие интуиции обретает одновременно рациональное и иррациональное значение. Музыка является базисом его основного учения — интуитивизма. В своей работе «Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция» Лосский пишет: «интуитивизм <...> непосредственное видение <...> предмета познающим субъектом... имение в виду предмета в подлиннике, а не посредством копии, символа, реконструкции и т. п. <...> Мое учение об интуиции не есть проповедь нового, необычного способа познания: это — новая теория старых, обычных способов знания — чувственного восприятия памяти, воображения и мышления <...> Эта теория, утверждая, что знание есть непосредственное созерцание субъектом самого подлинного транссубъективного бытия, хотя оно и удалено от тела субъекта в пространстве (и иногда во времени), ставит даже и самое обыкновенное чувственное восприятие, напр. видение глазами дерева в расстоянии десяти метров от меня, на один уровень с *ясновидением*» [4, с. 138]. Далее, как отмечает Лосский, такая теория ведет к допущению возможности других познавательных способностей человека, например, телепатии и ясновидения.

Предмет познания у Лосского состоит из двух измерений: мира и Сверхмира. Мир, в свою очередь, имеет два уровня бытия — реальное бытие и идеальное бытие. Сверхмир, по Лосскому — это «есть начало металогическое, несоизмеримое с миром, так как ничто, находящееся в мире, не может

быть подведено с ним под общее понятие. Каждое из понятий, указывающих на что-то либо найденное в мире, должно быть отрицаемо, поскольку речь идет об этом Сверхсистемном начале; в этом смысле Оно есть Ничто — Божественное “Ничто”» [4, с. 206], предмет отрицательного богословия». Посредством этих двух измерений Лосский выстраивает три модуса интуиции: чувственной, интеллектуальной и мистической. Чувственный модус интуиции работает в мире и способствует телесному познанию содержания предмета при участии органов чувств. Интеллектуальный модус также работает в мире, но направлен уже «не на реальные, а на идеальные моменты предмета» [4, с. 178], которые осуществляются «без прямого посредства органов чувств» [4, с. 178]. Третий чувственный модус, мистический — это путь из мира в Сверхмир: Лосский это обозначает как металогическое бытие.

По мнению Лосского, именно музыка является путем осуществления цельного интуитивного познания, так как звук соединяет в себе и субъект, и познаваемый им объект. По Лосскому, звук — это особое Царство бытия, тотальное слияние субъекта и объекта. В работе «Мир как органическое целое» Лосский отмечает подобность целостности мира и музыкального тона, который именно и осуществляет единение субъекта с объектом.

Итак, мысль о единении субъекта с объектом или восприятия субъекта с миром как единой структуры, является традиционной для феноменологии. Здесь необходимо упомянуть экзистенциальную феноменологию М. Мерло-Понти (1908–1961), концепты которого касаются не только анализа живописи и синестезийного восприятия визуального, но и музыкальной синестезии. В системе восприятия Мерло-Понти также можно проследить три модуса или уровня: чувственно воспринимаемое свойство вещи, пассивное ощущение тела и ощущение ощущения.

Ключевое понятие феноменологической системы Мерло-Понти — хиазма — это переплетение субъекта и объекта, их единение. Благодаря телу, человека окружает мир, полный феноменов, и благодаря телу человек может воспринимать эти феномены. При этом, восприятие мира телом обусловлено тем, что они становятся единой плотью.

Таким образом, если стирается грань между а priori и эмпирическим, формой и содержанием, «чувственные пространства становятся конкретными моментами глобальной конфигурации, каковой является единственное пространство, и способность приближаться к нему нельзя оторвать от возможности от него отделиться, вычленив одно из чувств» [5, с. 285]. Мерло-Понти приводил в пример ситуацию в концертном зале: когда я открываю глаза и начинаю воспринимать пространство, то все видимое мне пространство кажется узким, особенно по сравнению с тем пространством, которое параллельно раскрывает музыка, звучащая в зале — и даже если я оставляю глаза открытыми, когда исполняют определенный музыкальный отрывок, мне кажется, что музыка абсолютно не вмещается в воспринимаемое пространство.

Сравнивая системы Лосского и Мерло-Понти, можно проследить одну очень важную корреляцию: синестезийное восприятие музыки не вмещается в пространство ощущения, оно «удваивается неким черным пространством» или «божественным Ничто». Лосский выводит это на уровень ясновидения, а Мерло-Понти обозначает этот феномен как «объективный звук». На таком уровне двусмысленность опыта восприятия становится такой, что определенная мелодия или ритм вызывают «слияние кинематографических образов и открывает дорогу перцепции движения, тогда как без аудио-поддержки та же самая последовательность образов развертывалась бы слишком медленно, чтобы спровоцировать калейдоскопическое движение» [5, с. 292].

Так, звук трансформирует и усиливает следующие друг за другом цветовые образы, в зависимости от силы и тембра звука образы становятся ярче и фантазмагоричнее, например, низкий звук превращает голубой цвет в темно-синий, а некоторые музыкальные тропы, например, сфорцандо, могут своей резкостью вызвать галлюцинаторный психоз.

В качестве примера Мерло-Понти цитирует В. Майера-Гросса, который описывает действие мескалина на организм человека: «под действием мескалина звук дудки превращает синий цвет в зеленый, шум метронома в темноте превращается в серые пятна, пространственные интервалы зрения соответствуют временным интервалам звучания, величина серого пятна — интенсивности звука, а его высота в пространстве — высоте звука. Испытуемый под действием мескалина находит кусочек железа, постукивает по подоконнику, и — “такая вот магия, — говорит он, — деревья становятся еще зеленее” [6, с. 385]. Лай пса привлекает свет не поддающимся описанию способом и откликается в правой ноге» [5, с. 286].

Наиболее ярко феномен синестезии отражается в психоделической музыке. Жанр психоделики появляется на рубеже 1950–1960-х годов, совпадая как с расцветом контркультурных движений битников и хиппи, так и с бумом галлюциногенов: в 50-е годы психоделики используются в различных религиозных и психиатрических практиках. Понятие психоделики неразрывно связано с концепцией К. Кастанеды, которую он, в свою очередь, заимствовал из исследований О. Хаксли и А. Бергсона о влиянии мескалина на организм. Пионеры психоделического рока, например Д. Моррисон (The Doors), Р. Фрипп (King Crimson), Ф. Заппа (The Mothers of Invention), в основном описывают внутренний опыт собственной трансценденции восприятия: Моррисон использует в своей поэзии «поток сознания», Р. Фрипп использует музыкальные тропы и делает акцент на музыке в целом, а Ф. Заппа делает акцент на перформанс и провокацию. Однако мало у кого из них

можно проследить так называемый «объективный звук», о котором говорит М. Мерло-Понти.

Другим этапом в развитии музыкальной синестезии становится возникновение жанра индастриал, который приходит на замену психоделике. Музыкальные корни этого жанра берут свое начало в манифесте итальянского художника-футуриста Л. Руссоло «Искусство шумов», который был опубликован в 1913 году. Манифест Руссоло реминисцирует к работам композитора-футуриста Ф. Б. Прателла, в особенности к манифесту «Технический манифест футуристической музыки» (1911), где он рассуждал о музыке будущего. Классические композиторы также рассуждали о музыке будущего в начале XX века. Например, Ф. Бузони писал в своей работе «Наброски к новой музыкальной эстетике»: «В каком направлении следует направить следующий шаг? К абстрактному звуку, свободной технике и неограниченному тотальному материалу» [7].

Помимо итальянских футуристов, отдельно необходимо упомянуть русского футуриста А. В. Мосолова, который использовал конструктивистскую образность, и светомузыку А. Н. Скрябина (1871–1915), одного из главных ориентиров британского индастриала.

Достоверно известно, что А. Н. Скрябин был не только композитором-новатором, создавшим новый музыкальный язык, но и мистиком, мистерии которого выходят за пределы искусства и восприятия. Скрябин обладал цветовым слухом, а настолько редкая способность является предзнаменованием нового человеческого восприятия, как это писал К. Бальмонт: «Огонь есть свечение и Огонь есть звучание. Говоря одновременно всякому зрению и утонченному слуху Огонь есть одна из лучевых ипостасей Мирового Светозвука. Но в природе все честно и все зеркально. Как свет отражается в зеркальностях души, так звук зеркально рождается в душе света и цвета. Но чтобы это было, в душе должно быть магическое

зеркало творческого прозрения и первородного мироощущения» [8, с. 18–19]. Музыка Скрябина — это хиазма света и звука, неразрывная синергия.

Таким образом, можно выделить два основных свойства жанра индастриал: это психоделический психоз и ощущение ощущения, вследствие которого этот психоз происходит. Исполнители жанра индастриал впитали в себя безумие поколения хиппи, которое было вызвано употреблением галлюциногенов, и мудрость теургической эстетики Скрябина.

Прямым наследником теургической светомузыки Скрябина можно считать музыканта-концептуалиста С. А. Курёхина (1954–1996), чье звукотворчество обычно рассматривают современные искусствоведы как «прямое воплощение постмодернистской парадигмы, традиционно подразумевающей свободу от бытийных супероснований и игровой тип выстраивания художественного пространства» [9, с. 145–146] или как «подсознательное тяготение музыканта к новому дискурсу, который сегодня обозначается как метамоде́рнизм» [9, с. 164].

Действительно, в деятельности Поп-Механики и самого Курёхина можно проследить методологию, присущую как постмодернистской авангардной музыке, так и некоторые элементы метамоде́рнистской эстетики. Д. Толмацкий отмечает, что С. Курёхин был одним из классиков российского индастриала: «Сергей Курёхин собрал довольно близкий к индустриальной эстетике перформанс-проект «Поп-Механика». Часть альбомов, записанных Курёхиным в 80-х годах сольно или вместе с Поп-Механикой, можно назвать классикой российского индастриала» [10].

Однако особый интерес в звукотворчестве С. Курёхина представляет музыкальный альбом «Воробьиная Оратория» (1993), который наиболее цельно представляет собой синергию психоделического психоза и теургической светомузыки Скрябина. Большинство музыкальных критиков

называют «Воробьиною Ораторию» «одной из наиболее ярких, художественно завершенных и законченных работ музыканта» [11, с. 288] и обозначают альбом как «образец то ли пост-, то ли протомузыки. Смешались языки и стили и породили новый язык и стиль, на котором умел говорить только один человек» [12].

Альбом погружает слушателя на иной уровень чувственного восприятия, который создает «объективный звук» или «божественное Ничто». Постоянный шаманизм повторения определенных музыкальных фраз, как, например, в «Болеро» Равеля, сочетается с безумием галлюцинаторного психоза; футуристичное либретто, написанное на «воробьином» языке сочетается с вокалом М. Капуно и создает ощущение двойного пространства, теургической шизофрении, где тело и мир становятся единой плотью и создают транссубъективное бытие.

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что самый цельный и самодостаточный музыкальный альбом Курёхина как композитора-новатора оказался одним из последних в его жизни. Творчество Курёхина было на пути к открытию нового направления в музыке и нового вида феноменологического восприятия, в котором синестезировались все виды искусства. Феномен Сергея Курёхина достиг нового уровня синестезии, который вышел на грань с психоделикой и светомузыкой, за грань субъектно-объектного и транссубъектного восприятия.

### Список литературы | References

1. Ключев А.С. Русские философы о музыке // Вестник РХГА. 2022. Т. 23, вып. 2. С. 212–225.  
Klyuev A.S. “Russian philosophers about music”, *Vestnik of Russian Christian Academy for the Humanities*, 2022, Vol. 23, no. 2, pp. 212–225. (In Russ.)

2. Кутузов Б.П. Русское знаменное пение. 2-е изд. М.: Андрей Рублев, 2008. 304 с.  
Kutuzov B.P. *Russian Gonfalon Singing. 2nd ed.* Moscow, IP Andrey Rublev, 2008. 304 p. (In Russ.)
3. Нил Сорский, преподоб. Устав и послания. 2-е изд. М.: Институт русской цивилизации, Родная страна, 2016. 234 с.  
Nil Sorsky, reverend. *Rules and messages. 2nd ed.* Moscow, Institute of Russian Civilization; Native Country, 2016. 234 p. (In Russ.)
4. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / сост. А.П. Поляков; подгот. текста и примеч. Р.К. Медведевой. М.: Республика, 1995. 400 с.  
Lossky N.O. *Sensual, intellectual and mystical intuition.* Moscow, Republica, 1995. 400 p. (In Russ.)
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. 606 с.  
Merleau-Ponty M. *Phenomenology of perception.* St. Petersburg: Nauka, 1999. 606 p. (In Russ.)
6. Mayer-Gross W., Stein H. „Ueber einige Abänderungen der Sinnesstätigkeit im Meskalinrausch“, *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 1926, Vol. 101, S. 354–386. (In Germ.)
7. Busoni F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, Insel-Verlag, 1916. 75 S. (In Germ.)
8. Бальмонт К.Д. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М.: Ирис-Пресс, 1996. 24 с.  
Balmont K.D. *Light sound in nature and Scriabin's light symphony.* Moscow, Iris-Press, 1996. 24 p. (In Russ.)
9. Кононенко Н.Г. О феномене киномузыки Сергея Курёхина: от механики к аффекту // Наука телевидения. 2021, 17 (4). С. 143–171.  
Kononenko N.G. “On the phenomenon of film music by Sergei Kuryokhin: from mechanics to affect”, *The Art and Science of Television*, 2021, 17(4), pp. 143–171. (In Russ.)
10. Толмацкий Д. FAQ по индустриальной культуре.  
Tolmatskiy D. *Industrial culture extended FAQ.* (In Russ.)  
URL: <https://rwcdax.here.ru/indrush.htm>
11. Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде–Петербурге. 1965–2005. Т. 2. 400 с. (Litres, Jan 29, 2022).

- 
- Burlaka A. *Rock encyclopedia. Popular music in Leningrad–Petersburg, 1965–2005*. Т. 2. 400 p. (In Russ.)
12. 20 лучших постсоветских альбомов: от «Мумий Тролля» до «Кино», от NRKTK до «Тату»: 16. «Воробьиная Оратория», Сергей Курехин (Николай Овчинников).  
20 best post-Soviet albums: from *Mumiy Troll* to *Kino*, from *NRKTK* to *Tatu*: 16. *Sparrow Oratorio*, Sergei Kuryokhin (Nikolai Ovchinnikov). (In Russ.)  
URL: <https://daily.afisha.ru/specials/22031-20-luchshih-postsovetsk-ih-albomov-ot-mumiy-trollya-do-kino-ot-nrktk-do-tatu/>
13. Зеньковский В.В. История русской философии. М.: Академический проект, 2011. 880 с.  
*Zenkovsky V.V. History of Russian Philosophy*. Moscow, Academic project, 2011. 880 p. (In Russ.)